

# PÁRBE SZÉD

Mindig van valami elgondolkodtató abban, ha — mint a »Párbeszéd« esetében — a kritikák az esztétikai elemzés tárgyilagosan boncolgató hangját a publicisztikai agitáció rábeszélő eszközeivel cserélik fel, ha a műalkotás helyett csak annak tárgyával-témájával kapcsolatban fejtik ki álláspontjukat. Hiszen nyilvánvaló: a legszebb női test, a legpompásabb virágcsokor, a legcsodálatosabb naplemente, táj — sem a kezeése annak, hogy a róla készült akt, csendélet, tájkép valóban műalkotás. Így van ez minden művészetben és minden tematikában. De amíg a személyi kultusz esztendeiben a kritikust a tetszetős vagy időszerű *téma* nemegyszer kényszerítette arra, hogy a témáról lelkendezve jelezze a művel kapcsolatos fenntartásait, vagy a mű tárgyának terjedelmes magasztalásával fedezze azt az egy-két óvatos megállapítást, amely az alkotásról vallott igazi véleményét tartalmazza — addig ma ez a módszer idejétmúlt. Rangosabb alkotás a »Párbeszéd« annál sem hogy ilyen elbánást érdemelne. Legalábbis van annyi sajátosan rendezői érték benne, hogy tárgyilagosan szólhassunk magáról a műről is.

Szokásunk ellenére, ezzel az alkotáson kívüleső megjegyzéssel kellett kezdenünk ezt a kritikát, mert gondolataink kifejtéséhez részben hozzájárultak azok a megállapítások, melyeket lap társaink a filmmel kapcsolatban tettek. A »Párbeszéd« kétségtelenül az utóbbi évek, sőt talán a magyar filmtörténet legnagyobb szabású vállalkozása, amely már bátorságával, úttörő kísérletezésével is tiszteletet érdemel. Nem kevesebbre vállalkozik, minthogy a felszabadulás utáni tizennyolc esztendő egész történetét megörökítse, egész problematikáját ábrázolja, úgy, ahogy egy kommunista házaspár életében megmutatkozik. Azonban azt is meg kell mondani, hogy — számos részletét mellet — ezt a vállalkozást nem koronázta teljes siker. A diagnózis, amit a filmről Héra Zoitán adott az »Élet és Irodalom«-ban, csak részben helytálló. A betegség neve; illusztratív sematizmus, és a jellemzése is megragadta e film problematikájának lényegét. Mégis úgy érezzük, hogy — különösen a hazai filmgyártás helyzetét tekintve — leegyszerűsíti a kérdést, ha csak ezt a vonását látjuk a filmnek, és nem vizsgáljuk: hol futottak tévútra

Semjén Anita és Sinkovits Imre



az egyébként érdekes és újszerű kezdeményezések, színvonalas törekvések, amelyek e vállalkozást jellemzik. Kételkedünk ugyanis abban, hogy Herskó tudatosan történelmi illusztrációnak szánta művét. Számos jelenete tanúskodik arról, hogy — éppen ellenkezőleg — felfogásában modern, újszerű, és művészi vállalkozásnak tervezte azt, olyan alkotásnak, amely — szakítva a sematizmussal — egységben mutatja be a magán- és a közéletet, amely belülről ábrázolja hőseit. Ihletője — eziránt a film formai megoldásai nem hagynak kétséget — a modern filmművészetnek az a valóságos, szubjektív-realista irányzata volt, amelyet »szerzői filmek« (cinéma d'auter) neveznek, s amelyet legmagasabb színvonalon Fellini és Antonioni művei képviselnek. Herskónak megfelelő hőfokú mondanivalója, s méltó művészi eszközei is vannak egy ilyen jellegű alkotáshoz. Hogyan lett mégis a »modern« törekvésből ez a meglehetősen régi megvalósítás, a személyes vallomás igényéből ez a személytelen feladatmegoldás, a művészi tanúságtételből néha illusztráció. Hiszen Herskó — ennek a filmnek is nem egy jelenete mutatja — tehetséges, esztétikailag képzett rendező, aki tisztában van a művészi ábrázolás és az illusztráció különbségével. Érzelmileg és intellektuálisan egyaránt átélte a kort, amelyről vallani akar, értékelése róla — tudományos értelemben — pontos és helytálló. Miért nem tudott ez a tudományos értékelés teljes művészi átéléssé válni? Miért ismétlődött meg olykor a viccbéli bennszülött tragikus-komikus esete — akinek történetét maga Herskó meséli el a »Párbeszéd« szereplőjeként —, aki egy új bumerángot vett, de nem tudja eldobni a régit.

Az alapvető »tragikai vétséget« a rendező akkor követte el, amikor a divatnak hódolva, Antonioni útjára lépett. A modern filmművészetnek ezek az eszközei ugyanis a lélek mikroszkópikus vizsgálatára alakultak ki — aligha véletlen, hogy ezek a filmek napokat, vagy legfeljebb heteket fognak át hőseik életéből, hogy



Semjén Anita és Sztankay István

a filmidő közeledik bennük a reális időhöz. A »Párbeszéd« viszont csaknem egy emberöltőt átfogó nagyepikai vállalkozás, amely koncepcióját tekintve, a film már letűnt, romantikus korszakába ereszti gyökereit. Ez a témaválasztás erőteljes, érzelmileg dúsított, konfliktusaiban kielevezett cselekménybonyolítást követel — különben nem tudja átfogni, sűríteni azt az idődarabot, amelyet ábrázolni kíván. Herskó azonban ehelyett szándékosan a dedramatizálás útját követte, vagyis egy olyan művészi formát választott, amelyet a modern kapitalizmus egy sajátos problémájának — az elidegenedésnek — az ábrázolása hívott életre. Antonioni és követői azért alkalmazhatták sikerrel ezt a dramaturgiát, mert éppen az élet dedramatizáltságát ábrázolták vele, mint alapvető konfliktusokat. Herskó azonban erőszakot követ el mondanivalóján, amikor dedramatizálja azt, hiszen azt a korszakot, azokat az életeteket, amelyeket ábrázolni kíván, minden inkább jellemezte, mint a céltalanság, az eseménytelenség, az érdektelenség fülledt atmoszférája. Valódi indulatok, összeütközések ábrázolása helyett így megelégszik azzal, hogy egy párbeszéd rezonőrjeinek utólagos, mindent »helyéretevő«, »kiértékelésében« ábrázolja — legalábbis



Semjén Anita és Gábor Miklós

a film fele részében — a maga történetét, és még »direkt« ábrázolásában is a maga »modern«, »kihagyásos« eszközeivel elerőtleníti azt. Ez a dedramatizálás vezet esetünkben az illusztrációhoz, ami a sematikus vonásokat okozza a filmben.

Erzi ezt Herskó is, és a magánélet ábrázolásával kísérli meg ellensúlyozni a filmnek ezt a jellegét. De ez a magánélet lazán és felszínesen kapcsolódik a film közéleti vonalához. A film nem azt akarja elsősorban megmutatni, hogy a történelmi fordulatok miként hatottak két, egymást szerető ember sorsának alakulásában, hanem egy újabb tézisnek rendeli alá ezt a szerelmi vonalat is, vagyis a történelmi illusztrációt a pszichológiai illusztrációval »ellen-súlyozza«. Ez a tézis pedig nem más, mint a polgári irodalom gyakori témája: amely szerint nem a fizikai hűség a döntő két ember viszonyában, hanem az előbb-utóbb győzedelmeskedő lelki egymáshoz tartozás. Voltaképpen mint a jótékony végzet, úgy öröködik ez a tétel hőseink sorsa felett, hogy a történelmi vonal alakulása nagyobb kárt ne tehesen közös életükben.

Egy művésznek természetesen joga van ezt a problémát is megvizs-

gálni a szocialista erkölcs tükrében és a szocialista társadalom viszonyai között. E két probléma illetően való összekapcsolását azonban nem érezzük szerencsésnek. Nemcsak azért, mert a két között e filmben csak járulékos, művészileg szervesen a kapcsolat — Barna Judit szerelmi ingadozása minden jel szerint akkor is bekövetkezik, ha nem sújtják a törvénytelenések csapásai —, hanem ízlésünk is berzenkedik ellene. Annyi példáját tapasztalhattuk a törvénytelenésegtől szenvedő asszonyok valóban megrendítő helytállásának, hogy szívesebben láttunk volna — anélkül, hogy Barna Judit útjának lehetőségét tagadnánk, vagy akárcsak embertelen szigorral megítélnénk — egy kevésbé rendhagyó, egy tipikusabb és állhatatosabb variánsát az ártatlanul elítélt férfi asszonyának. Barna Juditot — akár-hogy is — minden szituációban »a kor emberének« oldalán találjuk. Negyvenkilencben egy illegálisból jött munkás katonatiszt felesége, ötvenhatban egy beérkező költő szeretője, ötvenhat után pedig egy megbecsült, pártonkívüli értelmiségi szakemberé. Persze, ez a filmben nem ilyen nyersen, motiválatlanul jelentkezik. Barna Judit nem tuda-

tos karrirerista, hanem hanyódó-  
vergődő hajótöröttje az életnek. De  
hálósobájából mégis mindig a kor  
naposabbnak ígérkező oldalára nyi-  
lik kilátás. Ami pedig Lászlót, a fér-  
jét illeti — magatartásának pozitív  
vonásai azért nem domborodnak ki  
eléggé, mert nem látjuk azokat a  
természetes indulatokat, amelyeket  
le kell győznie önmagában. Ő a jó-  
ságos szamaritánus, akiben nincs  
indulat sem azok ellen, akik törvény-  
telenül jártak el vele, sem azok el-  
len, akik vetélytársai a szerelemben  
— csak olyan indulatai vannak,  
amelyekre a tézisek illusztrálásához  
az alkotónak szüksége van.

Mint mondtuk: Herskó »szerzői  
filmre« törekedett, és e film hagyomá-  
nyainak megfelelően kiiktatott  
minden »irodalmi« közreműködést  
a filmből. Még a dialógust, sőt a  
verseket is maga írta. És szubjektív  
oldaláról nézve, ebben rejlik a szán-  
dék és a megvalósulás közti ellent-  
mondás forrása. Egy kezünkön meg-  
számálhatjuk ugyanis azokat a  
»szerzői filmeket«, amelyeket — a  
bőrleaszketek leszámítva — teljes si-  
ker koronázott. Herskó, a forgató-  
könyvíró (nem beszélve a költőről)  
ugyanis messze elmaradt művészi  
kvalitásában Herskó János, a ren-  
dező mögött, aki a szorosán vett, a  
praktikus értelemben felfogott ren-  
dezői munkát illetően, nemcsak meg-  
tartotta, de felül is múlta azt a szín-  
vonalat, amit a »Vasvirág«-ban és a  
»Két emelet boldogság«-ban elért.  
Kár csupán az, hogy Herskó János,  
a közismerten finom ízlésű rendező,  
nem volt elég kritikus Herskó János  
forgatókönyvíróval, és »kettőjük«  
együttes munkáját — például a  
szükségtelen terjedelmességet és a  
fárasztó ismétlődéseket — nem bí-  
rálta felül kellő szigorral Herskó  
János, a közismerten igényes stúdió-  
vezető.

Merthogy, a rendezésről szóljunk,  
a filmet végig stiláris következetes-  
ség, az árnyalatok iránti fogékony-  
ság jellemzi — a felület kiképzése  
mindig finoman megmunkált és iz-  
léses. Sajátos »kispasztikai« vellei-  
tások mutatkoznak ebben a filmben,  
amelyek időnként feledtetni is tud-  
ják az egész konstrukció elnagyolt-

ságát. Ahogyan a színészeket moz-  
gatja Herskó — ékes példa erre a  
civil Semjén Anita játéka —, ahogy  
a jeleneteket vizuálisan felépíti —  
gondoljunk például a rehabilitációs  
tárgyalásra, a háttérben, az utca  
másik oldalán csivitelő gimnázista  
lányokkal, vagy a kezdő koncentrá-  
ciós tábor jelenetre, vagy a dunauí-  
városi atmoszférára — ezek önma-  
gukban, és még sorolhatnánk a pél-  
dákat, biztoskező, művészi vízióval  
rendelkező rendezői munkáról tanús-  
kodnak. Ezért egyoldalú az az érté-  
kelés, amely csak a cselekmény  
szempontjából tekinti a filmet, és  
a forgatókönyvi illusztráció kétség-  
telenül meglévő tendenciája mellett  
nem veszi számba, hogy maga a ren-  
dezői munka nem illusztratív jelle-  
gű, hogy — bár a filmet egészében  
nem tarthatjuk sikerültnek — szá-  
mos olyan sajátosan filmi értéket  
mutat, amely becsebbé teszi nem  
egy »hibátlanabb«, de kisebb igényű  
alkotásnál.

A szereplők közül, a már említett  
Semjén Anitán kívül, akinek szink-  
ronizálása Békés Rita bravúros át-  
élésről tanúskodó, nagyszerű művé-  
szi teljesítménye, Sinkovits Imrét, a  
másik főszereplőt kell kiemelnünk.  
Mindenekelőtt a film első részében  
a szerelmes fiatalember ábrázolásá-  
ban nyújt kiemelkedő alakítást, ké-  
sőbb azonban nem mindig tud meg-  
birkózni azzal a passzivitással,  
amelyre szerepe kárhóztatja. Sa-  
nyit, a költőt, Sztankay István ala-  
kítja. Nem tartjuk ízlésesnek, hogy  
maszkjában célzások vannak ismert  
költőkre. Erről azonban ő nem teh-  
et. Pécsi Sándor, a kissé dogma-  
tikus funkcionárius, Gábor Miklós, a  
polgári származású értelmiségi, Mol-  
nár Tibor, a disszidáló munkás alak-  
jában színvonalasan megoldotta a  
feladatokat. Dönci bácsit Csákányi  
László alakítja, aki — nyilván ren-  
dezői utasításra — igyekszik minél  
ellenzenvesebben ábrázolni ezt a  
figurát, aki pedig hősünkkel csak  
jót tesz a film során. Vincze Imre  
zenéje súlytalan, Illés György képei  
a tőle szokott színvonalon mozog-  
nak.

GYERTYÁN ERVIN