

PESARO '73

KIKULDOTT MUNKATÁRSUNK BESZÁMOLÓJA

Milánóból Pesaro felé a gyorsvontaton lopva beleolvastunk idegen útitársaink újságjaiba: nyolchasámos főcímek az aznap történt chilei katonai puccsról. Természetes, hogy egy ilyen tragikus világpolitikai fordulat döntően befolyásolja a pesarói fesztivál hangulatát; első nap délután a vetítések helyett a város főtéren rendezett tiltakozó nagygyűlésen vesz részt a fesztivál közönsége: Pesaro kommunista polgármestere szenvedélyes szavakkal ítéli el a katonai államcsíny szervezőit. A vetítések végén rendezett vitákon is elsősorban a latin-amerikai országok problémái dominálnak; Lino Micchi ché, a fesztivál igazgatója megindult hangon jelenti be egyik este, hogy Miguel Littin, a fiatal chilei rendező — akinek *Az igéret földje* című filmjét a fesztivál utolsó napján vetítették volna — már nem érkezett meg Pesaróba, és nyilván hírt sem adhatott magáról.

Mark Rappaport: Esetleges kapcsolatok



A határozottan baloldali karakterű pesarói Mostra szinte fennállása óta egyik legfontosabb fóruma a haladó latin-amerikai filmeseknek, akiknek alkotásai idén is meghatározó szerepet játszottak a vetítéseken és az azokat követő vitákon. Chile mellett Kuba, Venezuela, Argentína, Panama haladó filmeseinek munkái alkották a fesztivál latin-amerikai „blokkját”; s a Mostra egészének szervezési elveire jellemző, hogy részben tematikus, illetve nemzeti blokkokból állt a műsor. Csaknem tucatnyi film hozott hírt az Egyesült Államok úgynevezett „független” ellenzéki filmeseinek törekvéseiről, s az egyetlen napon levetített három különböző jellegű film adott — minden bizonnyal hiányos, mégis tanulságos — képet egy olyan, számunkra úgyszólván ismeretlen nemzeti filmgyártás jelenlegi helyzetéről, mint a portugál. A hagyományos európai filmművészetek közül a szervezők teljesen mellőzték például az olasz és a francia filmeket, nyilván abból a megfontolásból, hogy ezek széles körben ismertek, s a pesarói fesztivál — amely tudvalevőleg nem oszt díjakat, nem rendez sztárparádét, s mellőzi az összes mondén fesztiválkülönbségeket — elsősorban sajátos nemzetközi filmszemináriumot kívánt létrehozni az Adria-parti kisvárosban.

Ami a tucatnál is több egyesült államokbeli „új”, „független” vagy „ellenzéki” filmet illeti, ezekben sajnos nyoma sincs mindannak a tartalmi és formai eredetiségnek, amely jó néhány évvel ezelőtt olyan reveláló hatást kölcsönzött a New York-i iskola legjobb alkotásainak. Az itt látott amerikai filmek kétharmada rokonszenves szándékú, s fontos társadalmi problémákat bíráló szenvedélyteljes taglaló dokumentumfilm — formailag azonban semmiben sem lépnek túl egy átlagos, hazai televíziós dokumentumfilm művészi keretein. Ilyen például a *Nálunk törté-
nik* című félórás interjúfilm (rende-



Jim McBride: Glen és Randa

zője Amalie Rotschild) az amerikai abortusz-törvényről, amely eleve kéréssé teszi a nők valódi egyenjogúságát a szerelemben, és amely lehetetlenül megalázó, sőt tragikus helyzetekbe kényszeríti a nőket (szinte Karinthy Ferenc majdnem húsz év előtti darabjának, az Ezer év-nek a situációiról beszélnek az amerikai lányok és asszonyok a vásznon); s ugyancsak a női egyenjogúság ellentmondásairól vallanak a megkérdőjeleztek Julia Reichert és James Klein 50 perces interjúfilmjében, amelynek címe: *Asszonnyá válni...* Voltaképpen ugyanehhez a „feminista film”-áramlathoz sorolható Peter Lillienthalnak a nyugatnémet televízió számára Amerikában forgatott egyórás dokumentumfilmje, a *Shirley Chisholm az elnökségért*, amely egy középkorú színes bőrű amerikai asszony választási kampányát követi nyomon. Shirley Chisholm az első feketebőrű nő, akit az amerikai kongresszus tagjává választottak, s aki a filmen megörökített háromhetes választási körútja során — Nem Yorkban, Miamiában, Kaliforniában — a színesbőrűek és a nők jogaiért emel-

ve szót, a legkülönbélebb előítéletekkel találja magát szemben: a fehérek azért támadják, mert fekete bőrű, a feketék azért, mert nő, a nők azért, mert nem hajlandó kizárólagosan a nők érdekeit képviselni.

Az általában szakszerűen elkészített és érdekes amerikai dokumentumfilmekkel ellentétben az „ellenzéki” amerikai játékfilmeket részint az amatőrízus, részint az elvont formai kísérletezés jellemezte. A fiatal Jim McBride filmje, a *Glen és Randa* egy feltételezett ökológiai katasztrófa utáni időszakban játszódik valamely dzsungellé vadult vidéken, ahol egykori luxusautók roncsai között, a történelem előtti korok primitív módján él a filmben szereplő fiatal pár, akik a hajdani civilizációról álmodoznak és elindulnak egy távoli, megálmodott és remélt Metropolis felé, amely állítólag szintén túlélte a világméretű katasztrófát... Hasonlóan műkedvelő szintű filozofálás és valami nagyon absztrakt, renkívül áttételes társadalombíró szándék szülte a másik amerikai produkciót, Mark Rappaport *Esetleges kapcsolatok* című filmjét. A

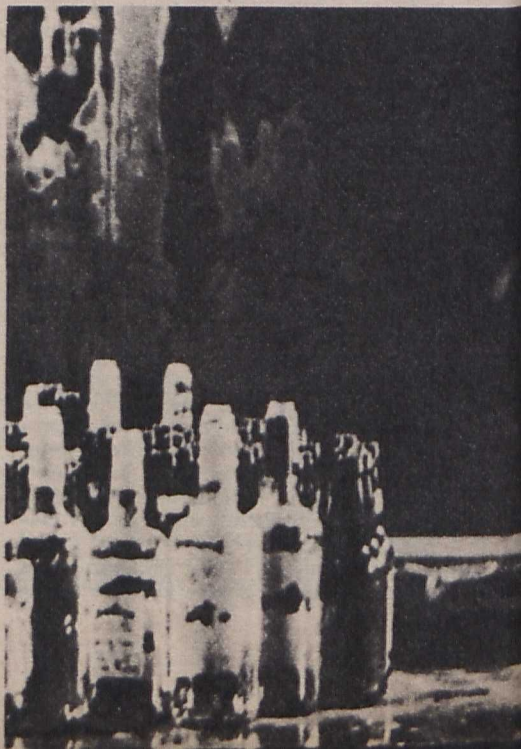
cím tökéletesen illik a több tételből álló, feliratos alcimekkel elválasztott másfélórás filmhez...

A markánsan elkötelezett, forradalmi szándékú politikai filmek azt a régi és nálunk is sokszor megvitatott problémát elevevitették fel — s ez a téma vált hajnalba nyúló viták tárgyává ismét itt Pesaróban — amelyet az alapfokú egyetemi esztétikai szemináriumokon „a tartalom és forma dialektikus egysége” címszó alatt szoktunk volt analizálni.

Két, szándékát és célját tekintve nagyon is rokon, formailag viszont teljesen különböző jellegű film képviselte a lehetséges legszélsőségesebb megoldásokat a haladó politikai mondanivaló kifejtésében. Az egyik egy kétórás argentin játékfilm — címe *Az áruló* —, amelyet a Cine de la Base elnevezésű kollektíva készített, tagjai — a kommüniké szerint — forradalmár argentin filmesek, színészek, gyári munkások és diákok. A történet középpontjában egy argentin szakszervezeti vezető áll, aki kezdetben gyári munkásként bátran képviseli munkatársai érdekeit, ám, amikor szakszervezeti vezetővé választják, eladja magát a munkálatóknak s fokozatosan kapitalista politikai hatalmassággá válik. A pesarói közönség és a kritikusok zöme természetesen egyetértett a film tartalmi mondanivalójával, amely nyilvánvalóságos latin-amerikai (sőt: az egyesült államokbeli szakszervezeti korrupcióról szóló hírek szerint nemcsak latin-amerikai) politikai problémákat tár fel, ám joggal vetették az alkotók szemére, hogy szerkesztésmódját, kifejezési eszközeit tekintve filmjük a hollywoodizmus módszereire emlékeztet: a kommersz kalandfilmek fordulatait elegyíti a kisématikus és túlságosan direkt didaktikus politikai agitációval.

Ellentétes formai megoldást választott a német származású, Olaszországban élő Jean-Marie Straub, aki Daniele Huillet-vel közösen készítette — Bertolt Brecht Julius Caesar úr ügyletei című regénye nyomán — a *Történelmi lecke* című másfélórás színesfilmet. Nyilvánvaló az alkotóknak a mozinézó szokványos beidegződéseit, hagyományos elvárásait provokáló szándéka: a film kezdetén, jó 10–15 percen át nem látunk egye-

bet, mint egy fix kameraállással premierplanban felvett kilométerórát és sebességváltót: egy autó belsejét, amely csigalassúsággal manőverezik az idegtépő római csúcsforgalomban. A következő képsorban az autó utasa — a „Kérdező”: egy mai fiatalember — egy elegáns villa kertjében hallgatja a római patricius-jelmezbe öltözött öregúr, a „Bankár” elbeszélését: egy hallatlanul érdekes és intelligens történelmi leckét Julius Caesar koráról, vagyis lényegében arról, hogyan jött létre az antik demokrácia, miként határozták meg a korabeli tőkés gazdasági érdekei a politikai fordulatokat, vagyis hogyan keletkezett az ókori imperializmus. Engels gazdasági-történelmi elemzéseiből is merítve s a jelenkori gazdasági-politikai viszonyokra is érvényes tanulságokat sohase kimondva, de mindvégig markánsan érzékeltetve — Straub filmje valóban komplex és meggyőző történelmi leckével szolgál a nézőnek. De túlságosan is leckeszerűen. A Straub filmjéről folytatott vitában joggal merült fel a kétely, hogy akiket valóban és mélyen érdekelnek ezek a bonyolult történelmi-politikai problémák, azok talán szívesebben olvassák el



könyvalakban mindazt, amit a filmvásznonról hallottak. Straub elmondta, hogy elsősorban televíziós közvetítésre szánta filmjét; s ha arra gondolunk, milyen kedvező visszhangot keltett néhány hasonlóan elmélyült és komplex — ám éppily kevésbé „látványos” — történelmi-ismeretterjesztő film a magyar televízióban is nemrégiben, akkor valószínű, hogy ennek az „antifilmes” módszernek is megvan a maga létjogosultsága.

Hagyományosabb, de rendkívül expresszív formában idézték fel az emlékezetes 1961-es Playa Giron-i amerikai invázió visszaverésének történetét a *Giron* című kubai film alkotói, Manuel Herrera és Julio Garcia Espinosa. A résztvevők és szemtanúk megszólaltatásának interjú-képsorait részben dokumentumfotók, részben rekonstruált játékfilm-jelenetek váltják a vásznon. Hatásos és meggyőző politikai dokumentum-film a venezuelai Carlos Rebollo alkotása, a *Venezuela, három időszak*, egy 93 éves szegényparaszt sanyarú életéről s ennek kapcsán Venezuela közelmúlt történelméről, feltárva a természeti kincsekben — elsősorban kőolajban — gazdag országban uralkodó tömeges nyomorúság gazdasági-politikai okait; a külföldi monopó-

liumok hazai kiszolgálóinak cinizmusát.

Elgondolkoztató tanulságokkal szolgált a társadalmi-politikai helyzet és az adott ország filmművészetének sajátosan szoros összefüggésére a Pesaróban vetített három portugál film. Mintha a harmincas-negyvenes évek magyar filmgyártásának, illetve irodalmának portugál változatait láttuk volna a vásznon. A *Vilarinho das Furnas* című dokumentumfilm a címbeli elmaradott kis falu életének szociografikus szándékú feldolgozása; Antonio Campos rendező a harmincas évek magyar falukutató mozgalmára jellemző társadalombíráló szenvedéllyel vall a Viharsarokban vagy a Puszták népében leírtakhoz hasonló — mai portugáliai állapotokról.

Mindezeket kivül? Láttunk egy eléggé markáns stílusban megfogalmazott és nem érdektelen lengyel filmet (Grzegorz Krolikiewicz: *Részről részre*) egy harmincas években történt bűnesetről; egy megkapó részletekben bővelkedő szovjet filmet (Nyikolaj Mascenko: *A komisszárok*), amely a NEP-korszakban játszódik és őszinte képet rajzol azokról a kétségekről, és vitákról amelyeket e sajátos történelmi sza-



Werner Schroeter: Willow Springs



Nyikoláj Mascsenko: A komisszárok

kasz belső problémái a forradalom legkövetkezetesebb harcosai körében is előidéztek; s végül egy nagyon szépen fényképezett japán filmet (Yoshighige Yoshida: *Statáriális törvény*) egy 1936-ban történt tokiói államcsíny-kísérletről, amelyet azonban — a japán történelem alapos ismeretének hiányában — az európai néző aligha képes minden részletében nyomon követni.

Végül a Pesaróban bemutatott magyar film, Mészáros Márta *Szabad lélegzet-e* a már említett „feminista” filmek tematikai blokkjához kapcsolódott, élénk és kedvező visszhangot keltett. Talán a legjellemzőbb vélemény Ugo Casiraghi-é, aki a következőket írta az Unitában: „A nőfelszabadítás témakörével foglalkozó számos film közül a legérdekesebb nem az amerikai vagy a nyugatnémet független filmesektől érkezett, hanem Magyarországról. A *Szabad lélegzet* nyíltan és őszintén feltárja a szocializmus néhány fontos és valóságos problémáját, konkrétan

a fiatal munkások és a diákok közötti eltávolodást, és bizonyos ex-munkások kiispolgári ízlését és aspirációját.” Juri Jurenjev, a neves szovjet esztéta és filmtörténész csaknem azonos szavakkal méltatta a filmet, mondván, hogy „olyan reális és aktuális társadalmi problémát vet fel, amelyre feltétlenül oda kell figyelni.”

A pesarói Mostra záróestjét ismét Chilének szentelték a szervezők; Miguel Littin filmje helyett — amely a katonai államcsíny miatt nem érkezett meg, — Danilo Trelles a politikus Allende immár történelmi alakját megörökítő *Elnök elvtárs* című kitűnő dokumentumfilmjét, valamint egy kollektív chilei alkotócsoport *Amikor a nép felébred* című művét tűzték műsorra; s e filmek a Chiléből óráról órára érkező híradások nyomán drámai hatást keltettek, szolidaritási tüntetés színhelyévé változtatva a fesztivál vetítőtérmet.

ZSUGÁN ISTVÁN