

■ CANNES

# Szalmaláng vagy erdőtüz?

■ GYENGE ZSOLT

**A 69. CANNES-I FILMFESTIVÁLON REKEMŰ-KÖZELI FILMEK EGÉSZ SORA BIZONYÍTOTTA, MÉG MINDIG TERMÉKENY TUD LENNI A FILMES KIFEJEZÉSMÓD.**

A filmnyelv alakulása talán soha nem volt annyira kulcskérdés, mint ezekben az években, amikor a platformok, technológiák és fogyasztói szokások változása egyre nagyobb kihívás elé állítja a hagyományos értelemben vett mozi. A nagy filmfesztiválok még mindig a nagybetűs „cinéma” templomainak minősülnek, ami azt jelenti, hogy nem itt, a „cinéphilia” fellegráiban kell keresni mondjuk az új média hatásának lenyomatát – éppen ezért kulcskérdés, hogy ezek a rendezvények fel tudnak-e vonultatni olyan valóban kreatív és innovatív mozgóképi kifejezésmódokat, amelyek e művészeti forma létjogosultságát bizonyítanák. Vagyis amikor ilyen helyeken forgolódnunk, elsősorban nem is az időtálló remekművek felkutatása a legfontosabb, hanem az, hogy találunk-e olyan történeteket, formanyelvi megoldásokat és

szerezőket, amelyek és akik képesek érvényes módon megszólalni a mozi nyelvében. Ennek érdekében a cannes-i fesztivált a következőkben nem az amúgy is csalóka díjak, hanem a filmnyelvi kifejezés komplexitása vagy újszerűsége mentén fogom áttekinteni.

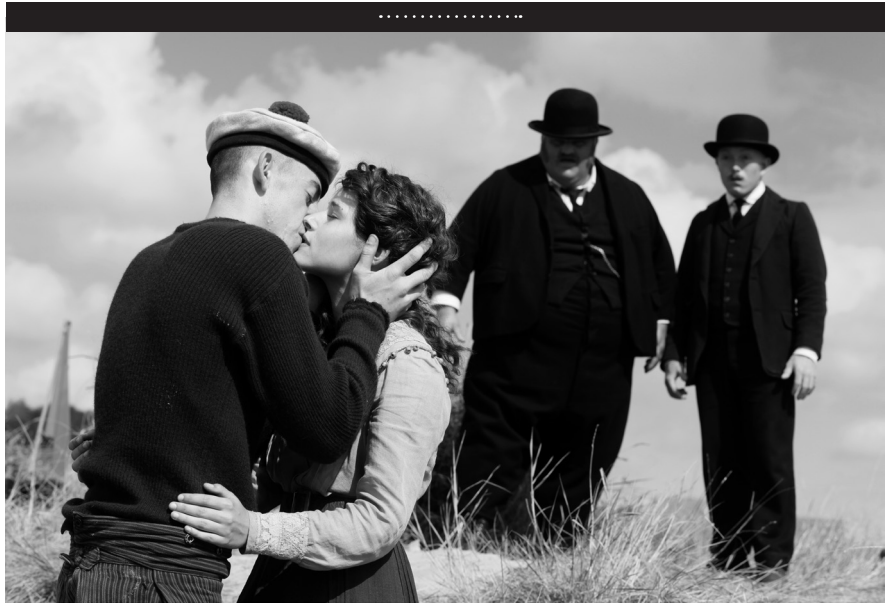
Formanyelvi kiforrottsága miatt érdemes ezt a sort a német Maren Ade filmjével kezdeni, aki – bár berlini nagydíja révén már nem számított ismeretlen kezdőnek – teljes meglepetést okozva vált egyik pillanatról a másikra az egész fesztivál kedvencévé (a zsűrit leszámítva). A kifordított apa-lánya szituáció, amelyben a megszokottól eltérően az apa játssza a lázadó szerepet a társadalomba beilleszkedő és céltudatosan karriert építő lányával szemben, két okból válik kiemelkedővé. Az egyik az a kifino-

Bruno Drumont:  
**Ma loute**

multság és eszköztelenség, amellyel a rendező a humort adagolja az alapvetően komoly, időnkénti szinte drámai történésekhez: teli szájjal ugyan csak egyetlen jelenetben esetünk, de a helyzeteket minden esetben valami különös idegenség, meghasonlottság itatja át. A rendező ezt elsősorban azzal éri el, hogy szubjektív kamera használata nélkül tudja a lánya bukaresti multinacionális vállalati világában megjelenő apa perspektíváját érvényesíteni: elképesztő látni azt, hogy ezek a jelenetek, amelyek a bohókás öreg nélkül teljesen természetesen és magától értetődőek lennének, milyen torznak hatnak bumfordi figurájának idétlen jelenléte révén.

És ezzel elértünk a film különlegeségének második okához, a színészvezetéshez, amelynek könnyedsége, improvizatív hatása és a színész alkataiban gyökerező mivolta egyértelműen Cassavetesre emlékeztet. A megtisztelő cassavetes párhuzam azért is helytálló, mert az amerikai elődhöz hasonlóan Maren Ade is a személyiség és a megvalósítani kívánt társadalmi szerep közti ellentmondásból és feszültségből bontja ki konfliktusait: a *Toni Erdmann* minden pillanata konkrétan vagy átvitt értelemben, egyértelműen vagy rejtett módon szerepjátszókról szól. A két főszerepet alakító Peter Simonischek és Sandra Hüller teljesítménye azért értékes, mert játékaik nem amolyan „színészfilmben”, vagy jutalomjátékban, hanem egy rendkívül erőteljes rendezői koncepcióban tudott középponti szerepre szert tenni. A *Toni Erdmann* egy nagy formátumú rendező igazi remekműve, egy olyan szerzőé, aki egyenértékűen kezelt alkotótársaival együtt a komplex kifejezőeszközök révén jelentések rétegeinek sokaságát tudja érzékeltetni – éppen ezért teljes figyelmen kívül hagyása a zsűri részéről nem pusztán filmtörténeti léptékű baklövés, hanem magának a filmnek, mint műformának a teljes félreértését igazoló tévedés.

Ugyancsak a mellőzöttek táborát erősíti a francia Bruno Dumont, aki következetesen épített életművével évek óta résztvevője a világ nagy fesztiváljainak, de általában túl szélsőséges és inkorrekt ahhoz, hogy akár a művészfilm fősodrába kerülhessen. Nálunk leginkább *Flandria* című kegyetlenül erőszakos kamaradramája révén ismert, ám a



cannes-i versenyben most vetített filmje a 2013-as *Camille Claudel 1915*, és a Titanic fesztiválon megszellőztetett minisorozat, *A kis kutyafülű* szintézisnek tekinthető. Ezekben a filmekben Dumont nagyon kényes, etikai vetületektől sem mentes eszközhöz folyamodott: súlyos vagy kevésbé súlyos fogyatékkal élőket használt színészként, a Claudel életét feldolgozó filmben olyanokat is, akik láthatóan nem voltak tudatában annak, hogy mi történik velük. A radikalitásáról ismert rendező lefordíthatatlan című (*Ma loute*) legújabb munkájában örült kétpólusú világot hoz létre, egyik oldalon sztár színészek (Juliette Binoche, Fabrice Luchini, Valeria Bruni Tedeschi) által megjelenített, az idiotizmusig időtlen arisztokratákkal, a másikon fogyatékkal élőkkel reprezentált mélyszegény, kannibál kagylógyűjtögetőkkel. Dumont az e két világ közti átjárásokat és lehetetlen szerelmeket a groteszk és a karikatúra műfajának keverésével jeleníti meg, olyan fékevesztett, önálló életre kelő filmyelvet hozva létre, amelynek szabadsága, a reprezentált valóságtól való függetlensége a vége felé egyenesen a rajzfilmekével vetekszik: egy adott ponton a megelevenedő forma kezdi irányítani a történetet.

A *Kritikusok hete* az egész fesztivál legkísérletezőbb szekciója, amely attitűd természetesen velejárója, hogy az időnként felfedezett gyöngyszemek mellett sok komoly tévedést is tartalmaz. Az előbbi csoportba tartozott idén az *Albüm* című elsőfilm, amelynek rendezőjét, Mehmet Can Mertoğlüt röviden a török Roy Anderssonként jellemezhetnénk. Ahhoz, hogy a formanyelvi megoldásokat meg tudjuk ragadni, röviden vázolni kell az alap-szituációt: negyven körüli pár örökbe-fogadás mellett dönt, ám a társadalmi megőrzés elkerülése érdekében egy egész fiktív fotóalbumot állítanak össze a „terhesség” és a „szülés” boldog pillanatairól. Így már érthető, miért fotószerűen merev beállítások és főleg rögzített kamerájú felvételek sora alkotja a filmet, amelynek drámaiságát az adja, hogy ezáltal nyilvánosságnak szánt pózok sorozatává válnak az élet legintimebb pillanatai is. Bár a kritika nyilván elsősorban a nagyon erős közösségi kontroll alatt élő ún. kollektivistá társadalmakat illeti, az önreprezentatív közösségi média korában nem



nehéz magunkra is vonatkoztatni a látottakat.

Annak drámaiságáról, amit az okoz, hogy az egyének akár saját meggyőződésük ellenére cselekszenek a szűkebb-tágabb közösség elvárásai szerint, mindenkinek a tavaly ugyancsak Cannes-ban felfedezett *Mustang* juthat eszébe, ám a párhuzamok ezzel véget is érnek. Míg a *Mustang* ugyanis egy rossz melodráma színvonalán meséli és magyarázza túl a helyzetet, Mertoğlu filmje nagyjából az első harmadánál egyértelműen a fentebb említett svéd rendezőre emlékeztető abszurd fordulatot vesz. Először akkor lesz ez nyilvánvaló, mikor a hivatalban, ahol az örökbe-fogadást intézik, az összes ügyfélablaknál az összes hivatalnok és kliens az asztalra borulva alszik, vagy mikor a család rezzenéstelen arc-csal figyeli, ahogy a „családfő” elbotlik a fotózásra készülődés közben. Ilyen és hasonló, a realiztikus ábrázolás és az abszurd közötti skála különböző pontjain elhelyezkedő sarkítások teszik egyedivé ezt a filmet, hiszen ezek a formai megoldások a pusztán történetnél sokkal zsigeribb módon világítanak rá a helyzet és a szereplők viselkedésének abszurd mivoltára.

A filmes sajtó nagy része az amúgy botrányos díjazás mélypontjának, e sorok írója az egyetlen valóban megérdemelt elismerésnek tartja Xavier Dolan legújabb munkáját. A *Juste la fin du monde* (*Csak a világvége*) színdarab-adaptáció, ennek megfelelően szűk térben (egy házban) játszódó kamaradrámaként is értelmezhető, azonban Dolan elképesztő formaérzékének köszön-

Maren Ade: **Toni Erdmann** (Sandra Hüller és Peter Simonischek)

hetően igazi moziélménnyé válik a figyelmes szemlélő számára. Otthonától tizenkét évig távol élő sikeres szín-darabíró tékozló fiúként tér

haza öt rajongás és neheztelés keverésével imádó családjához: a film ezt az egyetlen napot mutatja be a helyzethez illő egzaltáltsággal, enerváltsággal és persze a Dolantól megszokott túlhajszoltsággal. A történet középpontjában több értelemben a hiány és annak elviselhetlensége áll: ezzel küszködnek jelenléte nélkül gravitáltak Louis körül, aki viszont halálos betegsége ki nem mondása révén teremt újabb úrt minden pillanatban. Eme hiánydramaturgia azáltal válik zsigerileg átélhetővé, hogy Dolan (bármennyire blaszfémianak tűnik is a hasonlat) leginkább a dreyeri Szent Johanna perre emlékeztető módon szinte kizárólag közelképeket használ. Az alapozó plánok és a totálók szinte teljes mellőzése nem csak azt teszi lehetetlenné, hogy a szűk, zeg-zugos térben pontosan tájékozódjunk, hanem az egymással folyamatosan rendkívül intenzív viszonyban és párbeszédben lévő szereplők térbeli elhelyezkedését sem tudjuk átlátni: ez pedig állandó bizonytalanságban tart minket afelől, hogy pontosan kinek, kire nézve is tesz megjegyzéseket egy-egy szereplő. És éppen ez, a drámai tér megszüntetése az, ami miatt a történet teljes mértékben elveszti színházszerűségét. Az önnön nagyságától rendszeresen (így a cannes-i díjátadón is) meghatódni képes Dolan stílusa e sorok szerzője számára is gyakorta irritáló, azonban



a *Csak a világvégében* újra bizonyítja, hogy rendkívüli formaérzékkel rendelkezik, oly mértékben uralja a mozi kifejezőeszközeit, mint nagyon kevesen a kortárs rendezők közül.

Közvetlen szomszédunk filmiparának töretlen sikerét jelzi, hogy három román film szerepelt idén a fesztivál hivatalos programjában, ráadásul ebből kettő a filmes kifejezés csúcspontját képviseli. Cristi Puiu nem csak a román új hullám elindítója, hanem annak legkarakteresebb, leginkább tudatos filmnyelvvél dolgozó tagja, akitől legtöbb nemzedéktársa pusztán a felszíni megoldásokat volt képes ellesni – talán pont elmélyültsége és kompromisszumot nem ismerő attitűdje miatt nem ő kapja a legrangosabb elismeréseket. Az idős családfő halálára emlékező szertartás miatt gyűl össze a család és néhány közeli barát a *Sieranevadában* (a szerző állítása szerint a különböző nyelvi verziók elleni pusztá daczból született a cím), amely rendkívül összetetten szól a privát és kollektív mitológiák bénító hatásáról. A buñueli módon folyamatosan elhalasztott ünnepi ebéd hozza létre a történetek, a figurák és a terek komplex összjátékát.

A tér felépítése központi jelentőséggel bír az egész film értelmezésében. Az egyik érdekesség, hogy bár a nézőpont dramaturgiailag nem értelmezhető szubjektív kameraként, mégis a végig fejmagasságban elhelyezett, enyhén ringó, a szereplők után forduló kamera fizikai, testi viselkedése révén embe-

Xavier Dolan: **Csak a világvége**  
(Marion Cotillard és Vincent Cassell)

ri jelleget kap: nagyjából a film harmadánál járunk, mire leesik, hogy az események megfigyelője nem lehet más, mint a halott apa észrevét-

lenül maradó, beavatkozni képtelen, az eseményekből központi szerepe ellenére kizárt szelleme. Puiu ezt a kizárást nagyon kézzelfogható módon jeleníti meg, mikor e megfigyelőt szinte minden jelenetben átmeneti helyekre, Marc Augé kifejezésével élve „nem-helyekre” szorítja: a külső jelenetekben az autók miatt járhatatlanná és élehetlené váló túlzásúfolt utcán, a lakásban pedig az előszobában kell „toporognia”. A közel három órás film legtöbb jelenetét tényleg a panellakás előszobájából követjük, ahol Puiu szédítő koreográfiával mozgatja a szereplőket, hagyja nyitva majd csukja be az oda nyíló ajtókat. Hátborzongató érzés megtapasztalni a kamera tanácstalan téblábolását, amint akár egy hivatlan vendég, a sarokba szorulva feszélyezetten jobbra-balra tekintget. A *Sieranevada* egy helyét nem leelő generációról szól, amelyet fogva tart az elődök tekintélyének és hiedelmvilágának hagyománya, a megtagadni kívánt államszocializmus súlya és a vadkapitalizmusban való boldogulás önkizsákmányolásra kényszerítő vágya.

Cristi Puiu az első, Bogdan Mirica pedig a legújabb tagja ennek az újhullámnak, olyasvalaki, aki (sok kortársával és kollégájával ellentétben) úgy tanulta meg az elődök leckéjét, hogy tovább is tudta építeni azt. A *Kutyák* egy olyan poszt-műfaji film, amely lecsupaszítja

és lokális környezetbe adaptálja a *Nem vének való vidéket* és Peckinpah *Szal-makutyák* című munkáját. A Duna közelében vagyunk a kietlen román alföld egy olyan megműveletlen darabján, amelyet a főhős nemrég elhunyt nagyapjától örökölt, és amit azonnal pénzé is kíván tenni. Azonban ottjártakor minden éjszaka vakító fényszóróval forgolódo terepjárókra lesz figyelmes a földjein, pont úgy, ahogyan Tommy Lee Jones karaktere a Coen-fivérek „eredetijében”. Ezt a csupasz tájat azonban nem véres sorozatgyilkosok, csak rosszarú maffiózók tartják rettegésben, és itt nem a történet szövevényes mivolta, hanem a lefojtott atmoszféra teremt hűsbavágó feszültséget. Mirica formanyelvi bravúrja abban a tökéletes összhangban érhető tetten, amelyet a hatalmuk megingathatatlanságáról meggyőződött szereplők beszédének és járásának, valamint az őket és a vidéket pásztázó kamera mozgásának lassúsága között megteremt. Kimódolt, ám tökéletesen kimért ez a filmnyelv, olyan, amelyet egyre kevésbé lehet a „tipikus” kelet-európaiság jelzőivel jellemezni, hanem csak a kortárs nemzetközi mozi szervesen részeként tudjuk értelmezni.

Két Pablo találkozott az ideai fesztivál egyik legnagyobb alkotásában: a chilei Pablo Larraín a legendás Pablo Nerudáról forgatott szokatlan, életrajzinek csak jobb híján nevezhető filmet. A *Neruda* különlegessége abban áll, hogy pusztán egyetlen év (1948) történésein keresztül képes rendkívül erősen átélhető és megérthető portrét rajzolni a huszadik század egyik ikonikus figurájáról. Ehhez egyrészt egy radikális narratív struktúrát talál ki: a történetet az a fiatal, feltörekvő, kisstílusú nyomozó meséli, aki a költő-szenátort ezekben az években kitartóan üldözte. Ennek köszönhetően egyből távolságtartás jön létre, hiszen a már akkor is nagy presztízzsel bíró költőt egy ellenérdekelt, ellenfele nagysága által letaglózott, de azt felérni mégsem képes figura perspektívájából jeleníti meg. Másrészt Larraín mindehhez olyan különleges rendezői és vizuális koncepciót illesztett, ami – történelmi filmhez csöppet sem illő módon – állandóan megkérdőjelezi a bemutatottak hitelességét. Szinte az összes jelenetet úgy szabdalja plánokra, hogy a vágások között átrendeződik a szituáció, más napszakban vagyunk, más elrendezésben vagy pózban

állnak a szereplők, akiket folyamatosan, mint beállított szobrokat jár körül az állandóan vízszintesen mozgó kamera. Ebben a különleges módon költői filmben az elbeszélés, a filmezés, a költészet, az írás teremt meg azt a valóságot, amit aztán elbeszél. Mindezt pedig azért valósítja meg ily módon Larraín, mert nem egy költőfejedelmet magasztaló eposzt akar létrehozni, hanem egy olyan ember képét próbálja megrajzolni, aki éppen ezekben a hónapokban dönti el, hogy maga írja meg a sorsát, hogy mítoszként teremt meg önmagát. A filmtörténetben csak nagyon ritkán találkozni forma és tartalom ilyen kifinomult összeolvadásával, ilyen összetett és harmonikus együttműködésével, mint ami a *Nerudában* tapasztalható.

Nem kell túlzás, hogy az utóbbi tíz-tizenöt év legjobb válogatásának tituláljuk az ideit, hiszen még legalább öt a fentiekhez minőségben nagyon közel álló filmet lehetne elemezni: nem beszéltünk Alain Guiraudie megragadhatatlanságában nagyszerű remekéről, Andrea Arnold első amerikai munkájáról, Assayas kiváló rendezéséről, *Winding Refn* modellekről szóló látomásos horrorjáról, vagy éppen az önmagához kimagasló teljesítménytel visszataláló Jarmusch-ról. Mindez számomra azt jelzi, hogy a forradalmi mediális változások ellenére a sokszor eltemetett filmnek, mint kifejezési formának még van létjogosultsága, és vannak olyan művelői, akik képesek azt rendkívül magas szinten művelni, sőt időnként még meg is újítani.

Végül az esztétikai szempontok mellett röviden érdemes áttekinteni néhány olyan filmipari tendenciát, amely az idei kiadás során kirajzolódni látszik, és amelyek a cikk korábbi részében felsorolt filmek elkészülését lehetővé teszi. Ezek között elsőként a művészeti/esztétikai és az üzleti szempontok egyre erőteljesebb eltávolodását kell megemlíteni, ami már abban is testet ölt, hogy a fesztivállal párhuzamosan rendezett filmvásár – ahol a filmek gyártók és forgalmazók közti adásvétele zajlik – már időben is elkülönül a fesztiváltól. A buyerek már első napokban megnézik a fesztivál szinte teljes felhozatalát, és még azelőtt megkötik a legfontosabb ügyleteket, mielőtt a szakma többi része és a kritikusok véleményt nyilváníthattak volna. Ráadásul – és ezt már

a magyar forgalmazók stratégiájában is megfigyelhetjük – a megállapodások 2-3 évvel előre kötöttek olyan filmtervekre, amelyeknek eredménye nagy valószínűség szerint szerepelni fog valamelyik nagy fesztiválon. Úgy látom, ez a brandként értett és használt szerzőiség felértékelődéséhez, újbóli előtérbe kerüléséhez vezet, ahol a már bizonyított nagy nevek, amíg a tőlük megszokott stílusban és tematikában alkotnak, biztosan számíthatnak támogatásra. Míg ez önmagában talán pozitív fejleménynek tűnik, e folyamat hátulütője a kezdők és az innováció háttérbe szorulása lehet, amelyet csak részben tud ellensúlyozni a filmgyártási technológia olcsóbbá válása és a fesztiválok elszaporodása.

Egy másik fontos változás az internetes stream-szolgáltatások egyik nagyágyújának, az Amazon Studios-nak az áttörése jelez. A cég ugyan idén vett először részt Cannes-ban, mégis egyből öt filmmel volt jelen, amiből egyik a nyitófilm, három pedig a versenyprogramban szerepelt. Az, hogy a mozi templomának számító fesztiválon egy netes szolgáltató egyből kulcszerepet tud játszani, még a szakmabelieket is meglepte, hiszen a Netflix története alapján inkább arra lehetett számítani, hogy a kis képernyőkön hódító szolgáltatók inkább a televíziós műfajokban fognak tarolni. Azt egyelőre nem lehet kiszámítani, hogy milyen kö-

vetkezményei lesznek annak, hogy az Amazon komoly szereplővé vált a művészfilmgyártásban, de az idei fesztiváltól vált egyértelművé, hogy nagyon komolyan számolni kell velük.

Azt gondolom, soha ennyire nem volt nyilvánvaló, hogy a Berlinálé – amelynek 2016-os felhozatala ugyancsak páratlan volt – elkezdett felzárkózni a nagy testvér mellé. Az idei cannes-i versenyben két olyan szerző szerepelt (Maren Ade és Asghar Farhadi), akiket a németek fedeztek fel és juttattak el a viszonylagos hírnévig, ráadásul a *Rendezők két hete* szekcióban vetített Pablo Larraín is Berlinben szerzett nemzetközi (el)ismertséget. A folyamat okai nem egyértelműek, hiszen egyik fesztivál stábjában sem történt látványos változás, de filmrajongóként annak örülhetünk, hogy ezentúl a cannes-iak sem engedhetnek meg maguknak olyan minősíthetetlen válogatást, mint amit például tavaly produkáltak.

A legfontosabb kérdésre a választ azonban csak évek múltán kapjuk meg, mikor kiderül, hogy az idei egy véletlenszerűen kiugró pillanat, egy remek évjárat volt csupán, vagy egy olyan időszak kezdete, ahol a nagy kaliberű filmalkotók meg tudják találni a forrásokat ahhoz, hogy kiemelkedő filmjeiket elkészítsék. E sorok írója szkeptikus, de reméli, hogy téved. •

Pablo Larraín:  
**Neruda** (Gael  
García Bernal)

