

CANNES

Műfajok alkonya

GYENGE ZSOLT

**A 72. CANNES-I FILMFESZTIVÁL VÁLOGATÓI ELSŐSORBAN A ZSÁNEREK MEGÚJÍTÓI-
RA TETTÉK TÉTJEIKET, DE A FOGADÁST JÓRÉSzt ELVESZTETTÉK.**

Nyugodtan kijelenthetjük, hogy meglepő módon az idei cannes-i szemle a műfajok fesztiválja volt. Meglepő, mert a műfajok újrajátszásának posztmodern divatja sok évtizeddel ezelőtt kezdődött, és azóta annak sokadik hulláma is lezajlott, a neo-westernnek és neo-noirok már ezerféleképpen újraértelmezték a zsánereket, így azt gondolom, elég nehéz újat, újszerűt mondani ebben a keretben. Ez azonban csak a kisebb baj, nagyobb a gond akkor, mikor a műfajok újrajátszói pusztán formai megoldások összességékként értik ezeket, ahelyett, hogy a zsánereket mozgató mítoszok felől közelítenének a kérdéshez, és az ezekben fellelhető elmentmondásokból kiindulva írják újra a történeteket és a stílári megoldásokat.

Quentin Tarantino sztárokkal teletűzdelt filmje a Croisette legnagyobb szenzációja volt idén, a körülötte zajló felhajtást pedig tovább fokozta, hogy a 70 mm-es film követelménye miatt nem lehetett minden teremben vetíteni, így sokkal nagyobb tülekedés volt érte, mint bármelyik más versenyfilmért. Ha lenne a filmes műfajok megújításának és keverésének papája, akkor nála esélyesebb jelöltet elképzelni sem lehetne, mégis – úgy gondolom – a *Volt egyszer egy... Hollywood*dal (*Once Upon a Time... in Hollywood*) eljutott a védjegyének számító megközelítés végső határáig, sőt talán kiüresedéséig is. A mű elsődleges célja a hatvanas évek mozi- és tévéfilmjei világának felelevenítése, amelyhez narratív szálként és befogadói fogódzóként a kultikus Tate-gyilkosságokat használja, amelyek során Charles Manson bandája brutális kegyetlenséggel kivégezte egy hollywoodi villa lakóit, köztük Polanski ki-

lenc hónapos terhes feleségével. Ez a hierarchikus sorrend a két elem között jól jelzi, hogy a horrorfilmben illő ikonikus bűntényről Tarantinónak igazán nincs mondanivalója, sokkal jobban érdekli annak a kornak a populáris kultúrája, amelyben a mézszálás történt. És ebben Tarantino valóban páratlan teljesítményt nyújt, valószínűleg senki nem tudja nála jobban a legapróbb részletekig megidézni a korabeli filmes és tévés produkciók, sztárok mellett a szórakoztatás akkori technikai vívmányait, az utcaképet meghatározó reklámokat és cégereket, és még ki tudja mi mindent, amit e sorok írója nem vett észre vagy nem ismert fel. Azonban akár csak a gyilkosságokról, úgy a két kikopott fikatív tévésztár – Rick Dalton westernhős (Leonardo DiCaprio) és állandó kaszkadőre, sofőrje és mindenes (Brad Pitt) – néhány napjának történetéről sem jut semmi érdemleges az eszébe. Szerepeltetésük így a celebvonzerőn túl pusztán arra alkalmas, hogy Tarantino végre valódi B-kategóriás, exploitation westernt forgasson – egy forgatás hosszú és unalmas megjelenítésével. *A Volt egyszer egy... Hollywood* egyetlen, néhány jól sikerült, de pusztán helyi értékkel rendelkező, de az egész történetet nem érintő poénnal fűszerezett, mérsékelt szórakoztató film, Tarantino egy korábbi filmjében már elsütött narratív csavarral zárul. A kortárs filmművészet talán legismertebb ikonjának a kilencedik filmje volt ez, és ha betartja ígéretét, miszerint tízet fog forgatni, akkor sokkal több szellemi munkára lesz szüksége ahhoz, hogy méltóképpen zárja le életművét.

A versenyprogram egyik legjobban sikerült – ám nem díjazott – alkotása Kínából érkezett neo-noir volt, és

Tarantinóéval ellentétben a műfajosság újragondolásának parádés, magával ragadó példája. Diao Yinan előző filmje a Berlinálén Arany Medvét ért, és a mostani *Vadlibák tava* (*Nan Fang Che Zhan De Ju Hui*) ugyanazt a receptet követi: a noir rendkívül magas szinten megvalósított, kortárs vizuális ízlésnek megfelelően frissített stílári és mitikus jegyeit ötvözi a szociális realizmussal. Az alvilág által uralt túlzásfolt, koszos, minden pórusból ideigleneséget és kiszolgáltatottságot sugárzó környezet nem csupán háttér nála, hanem a történet középponti eleme, hiszen mindez egyszerűen nem eshetne meg másutt. Pitiáner motortolvaj banda „közgyűlésén” vagyunk egy hotel alagsorában, ahol a legújabb lopási technikák és technológiák ismertetése után balhé tör ki a területek újracsztásakor, főleg mivel a börtönből éppen szabadult főhős kapná a legzsírosabb falatot. A kínai thrillerek és noirok hagyományához hűen, a nyugati szemnek szinte követhetetlenül eszkalálódó, időbeli előre- és visszaugrásokkal operáló, álcázásokkal és árulásokkal tarkított, feszültséggel teli történet a börtönbéli múlt illetve az azelőtti élet szereplőit, az ügy után nyomozó – nyilván korrupt – rendőröket és a családtagokat is felvonultatja. Diao Yinan műfajkezelését azonban az teszi izgalmassá, hogy a kavargó, sodró események középpontjába a noir mitikus esszenciáját, az erős nő után futó, magát erősnek láttatni akaró, de gyenge férfit helyezi – az amúgy szemképrázató vizuális-stílári megoldások ehhez képest másodlagosak. Diao ráadásul a műfajfilmet szerzői hatásokkal teszi gazdaggá, a sodró sztorit szemléldő jellegű momentumok lassítják: az egyik jelenetben hosszan figyelhetjük a sötét domboldalt, amelyen időnként motorok fényei tűnnek fel (a szereplők a gépek márkáját és típusát találgatják fogadásból), a másikban egy dús növényzetű állatkertben bolyonganak hőseink, megint másszor pedig hosszú és érzéki, hajnalig tartó éjszakai csónakázást követhetünk figyelemmel. A *Vadlibák tava* méltatlanul maradt az időnként érthetetlen szeszélyességgel működő cannes-i figyelem búvkörén kívül, mert bár az előző, *Fekete szín, vékony jégnél* kevésbé poetikus, még így is az egész fesztivál egyik legfigyelemreméltóbb alkotása volt.



Mindentől távoli zsákfalú lakói egy törvényenkívüli felfegyverzett banda segítségével védekeznek az öt megtámadók ellen – még a felszínes szemlélő számára is egyértelmű *A hét szamuráj* vagy annak amerikai remake-je, *A hét mesterlövész* parafrázisa. A brazil Juliano Dornelles és Kleber Mendonça Filho a két ikonikus film westernszerű alaphelyzetét az újkori háborús filmek esztétikájával vegyíti, ugyanis a támadók korszerű fegyverekkel és drónokkal felszerelt amerikai kalandturisták, akik a groteszk figurát alakító Udo Kier vezetésével videójátékhoz hasonlóan pontokért lövöldözik a helyieket. A köz-eljövőben, immár a krónikus vízhiány korában a központi és regionális kormányzattól magára hagyatva, sőt időnként ellenségesen kezelve, Bacurau falu önellátásra és bizonyos mértékű önvédelemre berendezkedett egyszerű és kedves lakói a szegénységen túl a helyi kiskirály megalázó játékaitól is szenvednek, ráadásul a környékbeli gáttat és ezzel a vízforrást is elfoglalta egy körözött bűnöző által vezetett banda. A forgatókönyv érdekessége, hogy bár kirajzolódnak fontosabb szereplők, nem egyetlen karakter köré épül a történet,

hanem az összkép különböző figurák ideig-óráig tartó követése révén áll össze, és a szerzők így érik el azt is, hogy nem egyetlen emberrel, hanem a maga diffúz mivoltában az egész közösséggel azonosulunk. *A Bacurau* – mert ez a film címe is – attól igazán különleges, hogy a műfaji kereteket konkrét politikai jelentéssel tölti fel, egyértelműek az utalások a nemrég megválasztott Bolsanaro elnök ámokfutására, mondjuk a környezetpusztítás vagy a fegyverbirtoklás legalizálása terén. A rendezők a zsánerek sémáinak fura fantasztikummal keverésével bizarr, meseszerű politikai disztópiát hoztak létre – a film megosztva a zsűri díját nyerte.

Corneliu Porumboiu számomra a román újhullám legkomplexebb, legnagyobb formátumú rendezője, aki szinte bármihez nyúl – kivéve a futballbíró apja kapcsán készített focis dokumentumfilmeket – a történet középpontjába a kommunikációs formákat és jelrendszereket helyezi. *A Rendészet, nyelvészet* a maga szótárzásával, a kézírás és a nyomtatott szöveg státuszának ellentétbe állításával, *a Metabolizmus*

Bong Joon-ho:
Élősködők
(Jo Yeo-jeong
és Chi Woo-sik)

és *A kincs* a tudományos/orvosi képrögzítés valóság-reprezentáló képességeinek megkérdőjelezésével valójában mind erről szól. Látszólag a *La Gomerában*

is hasonló probléma szerepel, ugyanis a rendőrség által már figyelt alvilági figurák a Kanári-szigeteken létező archaikus füttynyelv adaptálásával kommunikálnak – azonban ez inkább csak mellékszál, nem képezi a történekek velejét. A film ugyanis nem más, mint banális idézetek (banálisak, mert a filmtörténet legismertebbjére utalnak: a fütty miatt részletet láthatunk John Ford *Az üldözőlőkjéből*, máskor a *Psycho* zuhanyzós jelenete ismétlődik meg kínosan) és önidézetek sora. A szó szoros értelmében ugyanis a történet a *Rendészet, nyelvészet* mellékszálának a folytatása, az egykori vidéki rendőrkapitány (most is a remek Vlad Ivanov alakításában) immár Bukarestben dolgozik, ám mindennapi korrupciója miatt egyszer valakik zsarolni kezdik. Innen az út pedig az alvilági figurák főhadiszállására, a Kanári-szigetekre valamint egy szupermodell szépségű nőhöz vezet. Porumboiu-nak most először adódott lehetősége nagyobb nemzetközi

koprodukciónban, nem csak hazai helyszíneken forgatni, és ez alapvetően változtatott meg mindent, de elsősorban a – talán a spanyol tengerparti helyszínek által ihletett – harsánnyá, élénkké váló színkezelés a mellbevágó. A *La Gomera* enyhén szórakoztató, de – különösen Porumbou mércéjével – buta, érdektelen fércmű, azonban a zsánerekkel és filmes idézetekkel való posztmodern játéka miatt belefért a fesztivál idei fura koncepciójába.

A fél világot sokkolta 1996-ban Matthieu Kassowitz brutális külvárosi mozija, *A gyűlölet*, amelyben nem csak a történet alakulása volt felkavaró, hanem azok a valóban létező társadalmi feszültségek, amelyekből a konfliktusok szervesen kinőttek, és amely problémák már akkor megoldhatatlanoknak látszottak. Azóta per sze bebizonyosodott, hogy nem csak módszer, de szándék sem nagyon van a megoldásukra, viszont a külvárosi thriller vagy a szociális hangvételű akciófilm műfajjá terebélyesedett Franciaországban, amelynek még lökést is adtak a bevándorlókkal szinte gettó-szerűen feltöltött külvárosokban időnként fellángoló erőszakos lázongások. „Ne feledjük, a filmbéli lakosoknak és rendőröknek egyetlen ellenségük van: a nyomor.” – mondta díja átvételekor Ladj Ly rendező, megpróbálván elkerülni azt, hogy a különböző közösségek közti feloldhatatlan ellenszenv vagy gyűlölet meséjeként olvassák művét. A militáris környezetben (rendőrség, katonaság, tűzoltóság) játszódó filmek sémájának megfelelően újonc kerül a két régi motoros mellé a csapatba, és a műfajnak megfelelően az utóbbiak hozzák a tapasztalatot és a beágyazottságot, az előbbi pedig a friss szemet és az ehhez tartozó morális tisztánlátást. *A nyomorultakban* (*Les misérables*) – nem újabb adaptációról van szó, a cím csak arra utal, hogy a rendező saját szülőhelyén, abban a külvárosban forgatott, ahol a Victor Hugo regény is játszódik – leginkább az a megdöbbentő, hogy a komoly sérüléseket okozó, a környék törékeny erőegyensúlyát és a különböző származású közösségek közötti viszonyok stabilitását percek alatt felborító konfliktus milyen banális, pitáner esetből indul. Az elsőfilmhez képest meglepő profizmussal forgatott, feszültséggel teli mozi ereje abban rajlik, hogy a járőrökcsiban körbe-kör-

be autózó rendőrök útvonalán, szemén keresztül kirajzolódó tér- és városstervezés szinte magától értetődővé számunkra, hogy miként vannak ezek a konfliktusok ezekben a terekbe kódolva. *A nyomorultak* végkifejlete elsősorban Franciaországban ütött nagyot, mert az általában szőnyeg alá söpört külvárosi életkörülmények olyan mértékű krízisét jelzi/vetíti előre, ami rövid távon kezelhetetlen következményekkel járhat. Ladj Ly így tehát elérte, hogy a dramaturgiát és történetet strukturáló műfaji keretek révén a művészfilmhez képest nagyobb közönséget érjen el, ugyanakkor a film messze túlmutat a szórakoztatáson, és súlyos, ellentmondásos politikai üzenetet tartalmaz. Ha a szerző kicsit még merészebb lett volna, akkor a kissé nyitott befejezés helyett bevállal egy olyan döntést, ami valóban kiszakíthatta volna a vásznat és át a nézői ingerküszöböt.

Moby Dick, a shakespeare-i *A vihar*, Kubrick *Ragyogása* és Tarr Béla jelenik újra meg újra a Rendezők Két Hete szelekción szenzációjának kritikáiban: idén ez volt az a film, amire első, kora reggeli vetítése után (e sorok írójának ekkor volt szerencséje megnézni) a következő alkalmakra egyszerűen nem lehetett bejutni. *A The Lighthouse* egyértelmű érdemein túl a sikert nem kis mértékben segítette, hogy Robert Eggers: **Világítótorony** (Willem Dafoe és Robert Pattinson)

teljesítményeket igénylő szerepekben feltűnő Robert Pattinson, és a rengeteg ikonikus szerepet maga mögött tudó Willem Dafoe páros jutalomjátékát láthatjuk. Valamikor a tizenkilencedik század végén mindentől távoli világítótoronyhoz érkezik négyhetes szolgálatra a fentebb már emlegetett tipikus leosztásban a tapasztalt vén róka és a zöldfülű újonc. Robert Eggers, aki a *The Witch* című horrorfilmjével futott be 2015-ben, ezt az alapszituációt is úgy tudja forgatni, hogy az a bemutatott borzalmakon (a kegyetlen időjárás- és életkörülmények, a helyzetből fakadó szélsőséges bezártság- és magányérzés) túlmenően elsősorban mentális folyamatokról szóljon. Mindkét filmje azt állítja, hogy az általános vélekedés ellenére nem a valóságból nő ki a képzelet, hanem valójában a képzelet, a hitvilág és a mitológiák a szó szoros értelmében képesek a maguk képére formálni a valóságot. Ehhez minimális történetet használ, hiszen *A világítótoronyban* végeredményben mást sem látunk, mint ahogy a szél, a hideg és az eső szétmállasztja a mindennapi rutinokat, felőrli az identitásokat, és a két főhős elviselhetetlen karakteréből fakadóan kézzelfogható valósággá teszi a mentális tartalmakat.

Mindehhez szédületes operatőri munka és egy nagyon egyedi vizuális koncepció társul, amelyet – innen a Tarr Béla párhuzam – a tompa kontrasztú fekete-fehér színvilág



és az 1,19:1-es, szinte négyzet alakú akadémiái képfarmátum határoz meg.

Jessica Hausnernek régóta érett már egy versenybe valógotás, az Un certain regard szekcióban megforduló filmjeivel (a *Hotellel* fedezték fel, és a 2014-es *Őrült szerelem* volt a csúcspont) egyértelművé tette, hogy egy olyan osztrák filmesről van szó, aki Haneke árnyékából kilépve pont a műfajok szikárrá csupasztása, a szinte dokumentarista módon realiztikus sallangmentesség révén tud kísérteties történeteket mesélni. A *Little Joe*-val meg is kapta az esélyt, ám úgy tűnik, nem igazán tudott élni vele. Bár nem minden pontban értek egyet a The Hollywood Reporter általában visszafogott, veterán szerzőjének, Todd McCarthy-nak a filmet porrá zúzó kritikájával, ez az artisztikusan minimalista dizájnnal tálalt bio-sci-fi-horror ha nem is rossz, de jelentéktelen mű. Virágtenyésztő genetikusok kis csoportja egy szupermodern laboratóriumban olyan növényt fejleszt, ami az illata révén boldoggá teszi az embereket, legalábbis jelentősen enyhíti depressziójukat. E hatás elérése érdekében azonban terméketlenné kellett tenni a főhős kisfiáról Little Joe-nak keresztelt virágot, ami ezt nem jól túrvén, virágorának segítségével agresszív módon próbálja elérni, hogy minél több ember minden egyéb szempontot másodrendűnek ítélve az ő védelme, túlélése érdekében tevékenykedjen. A laborok fémes-hideg fényeiben úszó egyenletes kameramozgások, felülről fényképezett felvételek először magával ragadóak, de végül nem igazán tudnak jelentéssel telítődni, így pusztán cool stílusvadászatnak tűnnek, és mindezen még Emily Beecham átlagos alakítása sem segít – nehezen érthető, miért ő kapta a legjobb színésznőnek járó díjat. Jessica Hausner filmje jó példája annak, mikor a műfaji sémákon alapuló perspektíva kiüresedve elér saját határait.

Két évvel ezelőtt ezeken a hasábkokon lelkendeztünk az Oroszország távoli csücskéből, Kabardföldről származó Kantemir Balagov elsőfilmjéért, illetve nem csak az érzékeny és érett *Tesznotáért* (*Közelben*), hanem azért az első snittől kezdve érzékelhető, elképesztő kifejezőerővel, plaszticitással és vizuális jelenléttel bíró filmnyelvért, amely az adott mozgóképen túlmutat-

va egy nagy filmet sejtetett. Idén pedig megérkezett a folytatás, ami – tegyük hozzá rögtön – a kiérleltséget és elmélyültséget tekintve talán túl korán jött, ám még így is a fesztivál legfigyelemreméltóbb munkái közé tartozott. A *Dilda* (talán *Nyakiqlábnak* lehetne fordítani) látszólag háborús film, tele egyenruhásokkal, hadirokkantakkal, lebombázott házakkal, háborús körülmények által indokolt döntésekkel és élethelyzetekkel – csak háború nincs benne. Leningrádban járunk egy évvel a második világháború vége után, ahol egy háborús sebesülteket gondozó kórházban dolgozik ápolóként a fiával együtt élő, szokatlanul magas lány, Yia, aki – feltételezhetően valamely háborús trauma miatt – időnként néhány percre teljesen váratlanul megmerevedik, szinte lebénul. A filmet a Nobel-díjas Szvetlana Alekszijejics könyve, a *Nők a tűzvonalban* inspirálta, ami a háborúban aktívan részt vevő szovjet nők hősiességéről, és el nem ismert önfeláldozásuk miatti szenvedésükről szól. A történetről nehéz bármit elmesélni spoiler nélkül, mert a huszadik perc környékén olyan drámai, a körülményekből, a szereplők állapotából és a köztük lévő viszonyokból következő fordulat áll be, amit muszáj friss szemmel megélni. A lényeg, hogy Yia legjobb barátnője, Mása is hazatér a frontról, és együtt próbálnak a háború és az egymás által okozott sérüléseken túllépni. Balagov jeleneteket egy snittben felvevő kamerája szinte észrevétlenül rögzíti a történéseket, elképesztő színészi alakításokat és a test materiális és gyötrő jelenlétén alapuló világot teremtve. Mindehhez az a történelmi valóságon alapuló körülmény társul, hogy a legsúlyosabb szegénység, az elviselhetetlenül zsúfolt társbérletek díszletét az egykori pétervári főúri paloták málladozó, pusztultságukban is grandiózus, nagyvonalú falai, tapétái és bútorai adják. A *Nyakiqlábnal* Balagov újra bizonyította, hogy rendkívül fiatal kora ellenére (még csak 28 éves és már két játékfilmje szerepelt Cannes-ban) mozgókép iránti érzékenysége csak a filmművészet legnagyobbjaihoz mérhető. A film az Un certain regard szekcióban a nemzetközi filmkritikusok (Fipresci) díját nyerte.

A végére hagytuk Arany Pálma-díjas *Parazitákat*. Bong Joon-ho már korábbi filmjeiben is a műfajok újraértelme-

zésének sokszorosan kicsavarásával szerzett világhírnevet magának. Nála ugyanis az amerikai zsánerek távol-keleti harcművészeti filmek erőszak-esztétikájával való felturbóztatása (amit Park Chan-Wook fejlesztett tökélyre) pusztán az első lépés, mindezt ugyanis olyan gyermeki naivitással és egyben távolságtartó iróniával valószínűsíti meg, hogy a legrémisztőbb borzalom is enyhén nevetségessé, játékossá válik, vagy odáig merészkedik, hogy – mint a *Gazdatestben* – a szörny perspektíváját is megmutatja, érthetővé, szinte elfogadhatóvá teszi. Az *Élősködők* pont ettől különleges: bár az alaphelyzet alapján a gazdag családot kihasználó, mindenéből kiforgató szegény család ellen kellene fordulnunk, ám Bong Joon-ho olyan ellenszenvesnek mutatja be az előbbieket, hogy minden szenvedésük dacára nehéz együttéreznünk velük. A film azért nyerte a fesztivál legrangosabb díját, mert miközben horrorjegyekkel itatta át a történetet, a felszín alatt egyértelművé tette azokat a brutális jövedelmi és vagyoni különbségeket, amelyek révén ez a szélsőséges „kihasználás” az adott helyzetben szinte az egyetlen kitörési lehetőségnek tűnik. A parodisztikus humor, a feszültséggel teli jelenetek és a horrorisztikus pillanatok olyan keverékét hozza létre, amely révén saját nézői attitűdünk is percről-percre változik, saját bizonytalanságunk, a befogadói attitűd többszörös kibillentése kimozdít bennünket a komfortzónából, és a film minden percében intenzív moziélményt biztosít. Bong Joon-ho ebben a műfajokkal bibelődő versenyprogramban megmutatta, hogy még mindig lehetséges úgy felrázni és keverni a műfaji sémákat, hogy azok egymás ellenében egyszerre kioltják és megtermékenyítsék egymást.

Mégis talán pont ennek a műfajiságra kihegyezett válogatásnak köszönhetően igazán korszakos remekművet nem találtunk idén Cannes-ban. További izgalmas filmek (Malick: *A Hidden Life*, Elia Suleiman: *It Must Be Heaven*, Hlynur Pálmason: *A White, White Day*) a műfajiság diskurzusán kívül mozogtak, de ezúttal köztük sem akadt igazán felejthetetlen, évek múlva is megkerülhetetlennek látszó, a világ állapótáról való elmélyült gondolkodáson és ahhoz illeszkedő formai univerzumon alapuló műalkotás. •