

■ NICOLAS PROVOST FILMJEI

# Zsánerfilmek árnyékai

■ LICHTER PÉTER

**A REMIX MŰVÉSZE A HOLLYWOODI TALÁLT SNITTEKBŐL, DIALÓGUSOKBÓL IS KÉPES ELŐVARÁZSOLNI A FESZÜLT THRILLERT.**

**O**rdító közhely, de attól még igaz: a kortárs film legizgalmasabb alkotóit még mindig az avantgárd láthatatlan légiói eresztik a világra. A belga Nicolas Provost az egyik leglátványosabb tehetség ebből a vad bandából: a még mindig csak negyvenhat éves művész életműve a több csatornás videómunkáktól a klasszikus kísérleti rövidfilmekben át egészen a narratív nagyjátékfilmekig terjed.

Provost az ezredforduló környékén kezdte a pályáját. Néhány év alatt vált a kortárs kísérleti film legnépszerűbb irányzata, a *found footage* film a vezető egyéniségévé. A talált nyersanyagokat recikláló avantgárd műfaj egészen régi gyökerekhez nyúlik vissza, ám hosszú évtizedeken keresztül még az experimentális film szűk játszótérén is egy félreeső, alig-alig használt homokozó volt. Az ezredfordulót elsöprő audiovizuális cunami révén az irányzat új erőre kapott, a YouTube-on tulajdonképpen népművészetté, menő kreatív hobbivá vált különböző filme-

ket újravágni, remixelni – előfordul, hogy ezeket a tehetséges amatőr válogásokat Hollywood is felkarolja.

A vágás vált a jelenkor bélyeggyűjtésévé, gyorsasága és olcsósága miatt pedig az avantgárd is megint rákapott a formára. Provost zsenialitása abban rejlik, hogy munkái messze túlmutatnak az ironikus montázsokon, sőt még az avantgárdra jellemző túlteoretizált koncepciókat is elkerülik. Provost filmjei egyszerre veszettül egyszerűek és bizsergetően komplexek: úgy tudunk szédülve beleveszni rövidfilmes munkáiba, hogy közben fél szemmel azt is látjuk, hogy a képeket mozgató mesterterv valójában pofátlanul egyszerű. Ebben rejlik Provost zsenialitása: mint egy ravasz szélhámos, úgy bővíti előttünk a kártyákat.

A *found footage* film művelőihez hasonlóan Provost számára a hollywoodi film az elsődleges téma: a klasszikus műfaji filmek működési mechanizmusait vizsgálja – ám ezt úgy teszi, hogy egy pillanatra sem idegeníti el a nézőit. Erre a jellegzetesen két-

**„A gyökerekig nyúlik vissza”**

Nicolas Provost: Moving Stories

fedelő alkotói stratégiára jó példa az életműből a *Plot Point*, ami formájában kissé kilóg a talált nyersanyagokból építkező munkáinak sorából. Provost itt a képeket maga fényképezte, a hangsáv viszont teljes egészében kölcsönzött – tehát itt egy féllábú *found footage* filmről van szó. A *Plot Point* képeit a művész New York legforgalmasabb terén, a Time Square-en vette fel: egyszerű statikus képekkel az utcán álldogáló, sétáló, rohanó embereket fényképezett. Az éjszakai nyüzsgésben várakozó rendőröket, taxisokat, zeb-ránál álló járókelőket, limuzinsofórt látunk: egyszerű, már-már banális dokumentumfelvételeket, amelyek az éjszakai városi életet mutatják szinte csúnya videóképeken. Provost színeje akkor lép akcióba, amikor ezeknek a provokatívan neutrális, szintelen-szagtalan városképeknek a megvágására kerül a sor: Provost egy feszült thriller várakozásokkal teli jelenetét teremti meg, pusztán a montázzsal. Mintha egy bankrablás heist-film, vagy egy politikai thriller fordulópontját látnánk: a feszült zene, a ravaszul egymásra felelő képek és visszatérő alakok azt a hatást keltik, hogy itt valami nagyon jelentős dolog készülődik. Provost még azt a pofátlan lépést is megteszi, hogy különböző gengszterfilmekből (például: *Szemtől szembe*) kivesz rövid párbeszédet és úgy vágja a saját képeihez őket, mintha az utcán telefonáló járókelők száját hagyták volna el. Provost tehát nem csinál semmi mást, mint egy egyszerű ötlettel kiterjeszti a Kulesov-effektust: a banális, mindennapi és alapvetően érzelmentes képekhez a hollywoodi film zsánermechanizmusait társítja. A vágások ritmusával, az egymástól térben és időben valószínűleg messze álló emberek összeollózásával jön létre a suspense izgalma: Provost persze csak játszik velünk, mint macska az egérrel. A feszültség sehová sem tart, a fordulat végig, a majdnem húsz perces film alatt csak ígéret marad. A film címe ezért válik pofátlan viccé: a „plot point”, vagyis a cselekményt új mederbe terelő fordulat nemhogy elmarad, de a narratíva hiánya miatt még a lehetősége sem állt fenn.

Provost filmje egyszerre morfondírozik a dokumentumfilm és fikció viszonyáról, a néző narratíva-értelmezéséről illetve egy sor más kognitív



folyamatról – de mindezt úgy teszi, hogy képes a semmiből megteremteni a hollywoodi filmek hatásmechanizmusát: olyan, mint az az ártalmatlan lepke, ami darázsnaak álcazza magát. Provost később a *Plot Point* koncepcióját még két további filmben változtatta: a szintén zseniális *Star Dust*-ban Las Vegas neonfényes ürességét tölti fel egy gengszterfilm álnarratívájával – ráadásul több, a kaszinókban titokban lencsevégre kapott celebet is belecsempészett a filmbé – a *Tokyo Giants* című 2011-es filmjében pedig egy japán jakuzafilm áruháját húzza a banális életképekre.

Provost korábbi found footage filmjeiben hasonlóan egyszerű alapötletre épített, mindvégig megmaradva a távolságtartó, analitikus ironia és az erős beszívóhatással működő, kézműves esztétika között. A *Papillon D'Amour*-ban egy egészen egyszerű ötlettel teremtett szemet gyönyörködtető, sőt néha egészen félelmetes víziót: Akira Kurosawa klasszikusa, *A vihar kapujában* egyik jelenetét tükrözte meg a kép centrális tengelye mentén. Provost az eredeti, szimmetrikusan komponált beállítás középpontjában mozgó női alakból varázsolt egy szinte absztrakt, lebegő tömeget ezzel az egyszerű képi trükkel. Az így kreált kép legérdekesebb tulajdonsága az, hogy a háttér

homogén felületei alig változnak, az előtérben táncoló kísérteties alak mint ha Kurosawa eredetijében is szerepelt volna: Provost tűéles szemmel ismerte fel a japán mester képében megbúvó szürreális képet.

A belga művész legnehezebben megfogható, éppen ezért a legérdekesebb (rövid)filmje a *Moving Stories*. Provost ebben az alkotásában is a nézőben dolgozó narratívakeresésre és a hollywoodi filmek hatásmechanizmusára épít, a *Plot Point*-hoz hasonló dramaturgiai cselszövésseel skiccel fel egy meg nem valósuló történetet. A filmben kizárólag gyönyörűen fényképezett, naplementében repülő utasszállító repülőgépeket látunk: a játékfilmekben megjelenő rövid, átvezető passzázsoakat nyújtja egy közel tíz perces, hosszú beállításokkal operáló filmmé. Provost itt is a képi neutralitással játszik; ehhez úgynevezett *stock footage*-okat, vagyis előre felvett konzerv képeket használt, amiket a hollywoodi filmekben csak egy-egy rövid, illusztratív snitt erejéig szoktak használni, például hogy a hős utazását, vagyis a történet helyszínének megváltozását megmutassák. Provost azzal játszik el szellemesen, hogy ezekben az amúgy teljesen szokványos vágóképekből sző egy misztikus-romanti-

kus történetet. A *Moving Stories* során egyszer sem látjuk a repülő utasterét, mindig viszonylag távol maradunk tőle. A film első és utolsó negyedében egy nő és egy férfi szenvedélyes párbeszédét halljuk – egyébként Lynch *Kék bársony*ából kölcsönzött a hangsáv – a játékidő maradékában feszült és érzelmes zenei foszlányok és közeledő vihar zajai keverednek. Provost filmjéből nem rajzolódik ki teljesen a képek mögött rejtőzö történet, inkább csak annak árnyéka vetül a nézőre: minden megtekintéssel más-más műfaj és narratíva sejlik fel a neutrális, szinte egyhangúan giccses képek mögött. Talán menekülő szerelmesek történetének epilógusát vagy egy széthulló házasság drámai epizódját látjuk: Provost azzal provokálja a konvenciókhoz szokott filmnézést, hogy távol tart minket a leskelődéstől és nem fedi fel az utasok kilétét, csak az utazás lassú képeit mutatja. A *Moving Stories* azért válik nagyszerűvé, mert ez az elidegenítőnek tűnő gesztus nem a film ellen dolgozik: a ravaszul felépített montázs mégis izgalmat és a záróképen valamiféle kísérteties megkönnyebülést vált ki a nézőkből. Végül mégis megadjuk magunkat és szinte görcsösen izgulunk a láthatatlan szereplők sorsán. Mintha egy klasszikus hollywoodi filmet néznénk. •

**„A képi neutralitással játszik”**

Nicholas Provost:  
*Plot Point*

