

VERZIÓ

Képekbe fojtva

KOVÁCS PATRIK

A 14. VERZIÓ LEGERŐSEBB DOKUMENTUMFILMJEI A TÁVOL-KELET NEMZEDÉKI KONFLIKTUSAIRÓL ÉS SZÍRIA POKLÁNAK CIVIL HŐSEIRŐL TUDÓSÍTANAK.

Huan Hui-cheng *Szimpla beszéd* című alkotását messze megelőzte jó híre: imponzáns berlini fesztiválszereplést követően érkezett a Verzióra (odaát a legjobb dokumentumfilmnek járó Teddy-díjjal jutalmazták), s nem is cáfolt rá a magas várakozásokra. A tajvani rendező első egész estés dokuja egyszerre merész és lenyűgöző antré: középpontjában saját édesanyja, a leszbikus Anu áll, akivel – jóllehet egész életüket egy fedél alatt töltötték – hűvös, szeretet nélküli kapcsolatban élnek. Hui-cheng nyitányban megfogalmazott verdiktje, miszerint a középkorú asszony empátiahiányban szenved és képtelen a meleg anyai szeretetre, egyrészt drámai premissza, másfelől rendhagyó hozzáállás is, hiszen a kínai kultúrkörben tabunak számít a hagyományos szülői erények megkérdőjelezése. A két nő közös felfedezőútra indul, méghozzá Anu szűkebb pátriájába, hiszen a rendezőt komoly ambíciók fűtik: a múlt rekonstruálása révén óhajtja megérteni anyja ellentmondásos személyiségét. A rokonsággal és a hajdani barátnőkkel, szerelmekkel készített interjúk, valamint közvetlen beszélgetések rajzolják ki a viharos sorsú édesanya profilját, ám Hui-cheng közelítésmódjának nagyszerűsége nem abban áll, hogy a mássággal szemben táplált helyi előítéletek ismertetésére szorítkozna. Ellenkezőleg: a rövidre szabott, ám sokkolóan őszinte riportokból az derül ki, hogy Anu – miután két kislányával együtt megszökött züllött életű, erőszakos férjétől – női partnerekkel kötött szerelmi kapcsolatait is eltékozolta.

A rendező ugyan egyszerre aktív részese az eseményeknek, narrátorhangja folyamatosan kommentálja is a helyzetet, mégsem a személyes érintettség teszi élményszerűvé,

sőt néhol egyenesen líraivá a *Szimpla beszédet*, hanem a hétköznapok trivialisát kidomborító képek (melyek spontán szituációkban, nagyrészt családja körében ábrázolják a főhősnőt), továbbá a bravúros anyagkezelés. Hui-cheng roppant tudatosan, szinte játékfilmes eszközökkel formálja a dramaturgiát: miután elővezeti édesanyja talányos karakterét, fokozatosan egyre több részismerettel árnyalja Anu motivációit és múltbéli tetteit, hogy aztán anya és lánya lélektani hadviselése az asztali beszélgetés sallangmentes, mégis könnyfacsaró jelenetében hágion tőpontjára. Ekkor kerülnek terítékre a Hui-cheng által visszatartott információk: kitudódik, hogy néhai apja mellestálta a rendezőt, s alkalmasint e szörnyű tapasztalat is hozzájárult Anu elhidegüléséhez. A statikus képkompozíciónak és a pókerarcú édesanya szuggesztivitásának köszönhetően a jelenetet egy percig sem érezzük meszterkéltnak, ellenben szinte már bergmani mélységű – a *Suttogások és sikolyokra* és az *Őszi szonátára* emlékeztető – dráma bontakozik a szemünk előtt.

Hasonló tematikát érvényesít Wang Jiu-liang *Plasztik Kínája* is: a többszörös díjnyertes mozi egy műanyag hulladékokat újrahasznosító üzemben forgott, és az ott robotoló két család életét követi nyomon. A műhely tulajdonosa, Kun végtelenül anyagias és érzéketlen férfi: még saját szerettei problémái sem foglalkoztatják különöseb-

ben, ugyanis egyetlen álma, hogy öszszesparólt pénzéből új autót vásároljon magának. Beosztottja, Pen csekély fizetését rendszerint alkoholra költi, miközben kisgyermekai a család hegyvidéki szülővárosába vágnak vissza, s arról ábrándoznak, hogy végre beülnek az iskolapadba. A *Plasztik Kína* főhőse Pen 11 éves kislánya, Yi-jie, aki egyszerre próbál szeretetre lelni és legalább a betűvetést megtanulni a sivár hulladéktelepen. Míg a *Szimpla beszéd* esetében a generációs ellentét családon belüli traumákból fakadt, addig Jiu-liang opusában a pénzcentrikus és perspektíva nélküli felnőttek eltérítik gyermekeiket a társadalmi felemelkedéshez vezető útról. Balgaságukért pedig még csak nem is hibáztathatja őket a néző, hiszen szemmel láthatóan nem rendelkeznek a felelős szülői döntésekhez szükséges szellemi tőkével. A direktor legnagyobb érdeme azonban, hogy nem elégszik meg a lélekölő rabszolgamunka bemutatásával, a gyermekek látószögéből filmez: Yi-jie és társai számára a fölējük tornyosuló hulladékhegyek a játszótér és az iskola szerepét töltik be. Játékbabák, magazinok és kiszuperált kacatok segítségével fedezik fel az üzem kapuin túli világot, s az azzal együtt járó, számukra ismeretlen életnívót.

A kiberbiztonság, az internet kormányzati manipulációja és a korszerű digitális eszközhasználat ellentmondásai állnak Nicholas De Pencier *Fekete kód* című dolgozatának középpontjában. Elsőre úgy tetszhet, a rendező túlságosan széles mozdulattal merít a virtuális kommunikációval összefüggő részproblémák közül, ám rögtön önkorlátozással is él: a nyugati nagyhatalmakra

Firas Fayyad:
Aleppo a végsőkig





nem terjeszti ki vizsgálódását. (Az Edward Snowden-botrányról például csak futólag, a WikiLeaksről viszont egyáltalán nem esik szó.) A fejlődő országok tekintetében viszont rendkívül tágra állítja a fókusz: Kínától Pakisztánon és Etiópián keresztül egészen Brazíliáig terjed a körkép, a film pedig egymáshoz lazán kapcsolódó, hol meghökkentő, hol csak szimplán szórakoztató esettanulmányokból építkezik. Kiváltképp figyelmet érdemel Sabeen Mahmud pakisztáni emberi jogi aktivista ügye, aki 2015-ben azért lett merénylet áldozata, mert az internetes véleménynyilvánítás szabadsága mellett kardoskodott. Szintén említésre méltó a Mídia Ninja elnevezésű politikai aktivista-hálózatról szóló epizód, mely a Brazília szívében zajló utcai demonstrációkba és tüntetéssorozatokba kalauzol. A *Fekete kód* talán egyetlen hibája, hogy a digitális információközlés túl sok, egymástól távol eső aspektusát veszi górcső alá. Nyelvezete azonban közérthető és mellőzi a szakzsargont, s képileg is pazar a film (nem véletlen, hiszen De Pencier maga is operatorként kezdte), mivel furfangosan ötvözi a színes, stilizált montázsokat a lassú archív felvételekkel, továbbá remek ötlet, hogy néhol Youtube-és Twitter-felületek, valamint online stream-ek gördítik előre a narratívát.

Milyen következményekkel jár, ha egy futballklubot a saját rajongói bázisa hagy cserben? E kérdésre ad választ Maya Zinshtein *Szintiszta csapat* című

Nicholas De Pencier:
Fekete kód

darabja. A film nagyítólencsével követi végig a Beitar Jerusalem izraeli focicsapat egyetlen idényét. A tulajdonos 2013-ban két csecsen muszlim játékost importált az együttesbe, ennek hatására pedig felhorgadt a rasszizmus a Beitar szélsőjobboldali szurkolótáborában, a La Familiában, és rengeteg hívő elpártolt a csapattól. A rendező lefojtott szenvedélyességgel viszonyul a tárgyhöz: úgy képes mesélni a fanatikus tömeg mérgező indulatairól, hogy közben megőrzi pártatlanságát, nem is szólva arról, hogy filmje szétfeszíti a hagyományos rasszizmus-téma kereteit, és általánosabb érvényű, de izgalmasabb állításokat fogalmaz meg a futballal mint civil („rajongói”) közösséggel kapcsolatban. Láthatjuk, miként fonódik össze a xenofóbiáját nyíltan vállaló La Familia bizonyos politikai érdekekkel, hogyan válnak kegyvesztetté az addig nagy becsben tartott sztárjátékosok, míg végül a szurkolók ádáz ellenállása az egész csapatot megmételjezi.

Természetesen a mustra nem nélkülözötte a szíriai polgárháborút testközelbe hozó produkciókat sem. Firas Fayyad *Aleppo a végsőkig* című mesterművében – mely a 2017-es Sundance Filmfesztiválon elhódította a zsűri nagydíját – az ostrom alatt álló Aleppo „fehérsisakosok” néven elhíresült mentőalakulatának ténykedését örökíti meg. Az osztag civil polgárokból rekrutálódott, akik szívükből ádáz ellenállásuk sorsát még akkor is, amikor már nem-

csak az Asszad-rezsim erői, de orosz légi bombázások is fenyegették szerezett városukat. A rendező és stábja nem cizellálják ábrázolásmódjukat: hosszasan követik a bátor önkénteseket a terepre, és nemcsak a halálveszélyben tartanak ki mellettük (az egyik jelenetben egy kigyulladt autó robban fel a kameraman közvetlen közelében), de a szavakkal elmondhatatlant is képekbe fojtják – a felvevőgép például több ízben is rögzíti, ahogy az alakulat halott gyermekeket emel elő a törmelékekből. Fayyad mindeközben arra is gondot fordít, hogy hiteles portrét fessen a szervezet tagjairól: különösen a főszereplő, Khaled Omar Harrah nő hozzá a néző szívéhez. Dilemmája, hogy családostól továbbra is vállalja-e az állandó életveszélyt vagy legalább gyermekeit menekítse Törökországba, mindvégig szívszorító, a befejezés és a záróinert pedig tragikus hőssé emeli nemcsak őt, de rendíthetetlen bajtársait is.

Vizuális stílusát tekintve is elsőrangú az *Aleppo a végsőkig*: a romokban álló várost pásztázó totálképek mellbevágóak, csakúgy, mint némely szűkebb plán. A kamera az egyik ihletett jelenetben például lassú daruzással mutatja meg egy romhalmazzá amortizálódott lakóház két szintjét, majd azt is, ahogy a hajdani tulajdonosok – bizonyára az újrakezdés reményétől áthatva – békésen sétálgatnak otthonuk maradványai között. A stáb azonban következetesen tartózkodik attól, hogy közel merészkedjen a háború tűzfészkeihez: inkább csupán a hangkulissza vagy néhány Aleppo légtérét átszelő orosz repülőgép képe sugallja, hogy a forgatástól nem messze véres harcok dúlnak, néhol azért láthatunk – biztonságos távolságon belüli – felvételeket a város bombázásáról is. Ezen alkalmakkor az operatőr többnyire esztétikus képekben mutatja meg – és fokozza elviselhetetlenné – a rettentet: jó példa erre az emlékezetes képsor közvetlenül a zárlat előtt, melyben a gyilkos lövedékek, majd a nyomukban keletkező detonációk szinte delejező tűzijátékként hasítják ketté az éjjeli eget. Az *Aleppo a végsőkig* a 14. Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál koronagyémántja: nemcsak megdöbbentő látélet a szíriai polgárháború kulisszá mögött, de ragyogó mozgóképes dokumentációja is mindannak, amit ember szolidaritásnak hívunk. •