

## NANTES

Kiküldött munkatársunk  
beszámolója



## MIT HOZ A SZÉL?

**M**ennyi esélye van egy ázsiai, afrikai, vagy latin-amerikai országban készült filmnek arra, hogy betörjön a nemzetközi filmpiacra? Meglehetősen csekély. Ho Quang Minh svájci illetőségű filmrendező Nantes-ban elmondta: az Európai Közösség országaiban forgalmazott filmeknek mindössze 3%-a készült valamelyik fejlődő országban. Különösen riasztó ez az adat akkor, ha megdölgünk, hogy a jelentős filmművészeti hagyományokkal rendelkező Japán is ezen országok közé tartozik, s ha hozzávesszük, hogy az egyik legnagyobb felvevőpiacon, az Egyesült Államokban a mozihálózatban vetített filmeknek csak 5%-a származik egyáltalán külföldről.

Nantes nem tipikus helye a világnak. Ez a város ad ugyanis kilenc éve alkalmat a harmadik világ filmeseinek arra, hogy új filmjeiket egy kimondottan e célt szolgáló európai fesztiválon bemutassák. Ez a tény akkor is figyelemre méltó, ha tekintetbe vesszük, hogy a rendezőség sem az elnevezésben (*Három földrész fesztiválja*), sem pedig a meghívott filmek kiválasztásában nem kívánt politikai szempontokat érvényre juttatni. Nantes-ban a részvételnek hangsúlyozottan földrajzi kritériumai vannak. Ennek ellenére a résztvevők közé került Törökország (melynek egy része tudvalevőleg Európában fekszik): ez alkalommal a jelentős értékeket felmutató török filmművészetnek kiemelt hely jutott. *Török filmpanoráma* címmel huszontkét (részint régebbi, részint újabb) török filmalkotás volt látható a fesztiválon, s a hivatalos versenyfilmek kategóriájának is török film (Ömer Kavur *Hotel anyaföld* című, tavaly Isztambulban a legjobb török filmnek járó díjjal jutalmazott alkotása) kapta a nagydíjat. Rendszeresen szerepelnek továbbá a nantes-i fesztiválon a Szovjetunió ázsiai köztársaságaiban készült filmek is. Ezek közé tartozott a mostani fesztivál egyik legszebb filmje, a kirgiz Tolomus Okejev *A szerelem káprázata* című alkotása, melyet versenyen kívül vetítettek, s így nem kaphatott díjat —, de erről majd később.

Érdekes kettősség jellemzi a harmadik világ filmművészetének túlnyomó többségét. Az a tény, hogy a fejlődő országok helyi problematikája (amely a sikerütlembb művekben helyi érdekű is marad) ritkán kerül bemutatásra a helyi filmesek által kimunkált eredeti stílusban, Nantes-ban is szembeötlő volt. Ez azért is kár, mert a harmadik világ filmművészete csak abban az esetben tarthat számot nemzetközi elismerésre, ha — mint ez éppen a török film Yilmaz Güney, Serif Gören, Zeki Ökten, illetve újabban Ali Özgentürk által fémjelzett, erősen baloldali

elkötelezettségű, keményen társadalombíráló, markánsan populista-realista fel-fogású irányzata esetében történt — sikerül kimunkálnia egy (de inkább több) specifikus formanyelvet, melynek egyes vonásai az egyetemes filmművészetet gazdagíthatják. Nem elég lemásolni, honi színekre pingálni mindazt, amit mások másutt már egyszer kitaláltak. Ez — részben — iskoláztatás kérdése is, hiszen a harmadik világ filmeseinek túlnyomó többsége szerezte meg szakmai ismereteinek javát: Ömer Kavur Párizsban, Ho Quang Minh Svájcban tanult, mások New Yorkban, vagy éppen Kubában szereztek rendezői diplomát. A formanyelv megléte vagy meg nem léte azonban mégsem csupán földrajzi kérdés, hiszen például a kínai Chen Kaige, a mai kínai filmművészet egyik legígéretesebb fiatal tehetsége (akinek Nantes-ban is vetített, *Katonai díszszemle* című erőteljes filmjétől nemrégiben Zsugán István számolt be lapunk egyik előző számában), Pekingben tanult ugyan, szemléletében azonban mégis inkább a hsziანი filmesek csoportjához tartozik. E csoportosulás, melynek tagjai hozzávetőleg fele annyi filmet készítenek, mint az egész magyar filmgyártás egy évben, körülbelül olyan szerepet játszik a kínai filmművészetben, mint amilyent a hatvanas években indult magyar filmrendező-generáció legkiválóbbjai, akik az akkori Balázs Béla Stúdióban alakították ki a maguk sajátos formanyelvét. Jórészt nekik — és persze Jancsónak — köszönhető, hogy a magyar filmművészetet egyáltalán ismerik a világban. A hsziანი filmstúdióhoz tartozó filmesekre jellemző, hogy a nagy társadalmi-történelmi mozgások hatását nem a hivatalos irányzatra olykor jellemző bombasztikus külsődlegességgel, hanem hitelesen, lélektani árnyaltsággal ábrázolt egyéni sorokon keresztül mutatják be. A „hsziანი iskola” formanyelvének sajátosságait itt és most nem áll módunkban elemezni. Ánnyi bizonyos, hogy a nemzetközi elismeréséhez vezető út egyik állomása Nantes volt: ha Chen Kaigét nem számítjuk, hat hsziანი fiatal rendező filmjeit láthatta itt legutóbb a szakma és a közönség.

Igen, a közönség, mert Nantes-ban a fesztivál programja — nyílt vetítéseken — a város legnagyobb moziiban zajlik, s az egzotikus országokból jött filmek általában telt házat vonzanak. „Nantes rajong az egzotikumért” — állapította meg úti-jegyzeteiben már a múlt század negyvenes éveit táján Gustave Flaubert, miután kíváncsi tekintetét maga is körülhordozta a pár évvel korábban megnyitott fedett kereskedőudvar gyarmatáru-és régiségboltjaiban. — „A Passage Pommeraye üzletei roskadásig tömve vannak indiai



Im Kwon Taek:  
A szerződéses anya

fűszerekkel, kínai porcelánokkal, afrikai csecsebecsékekkel, s a nantési polgárok tudnak, hogy megcsodálják ( . . . ) a távoli tájak hírhozóit.” Ma már persze nem elég a sikerhez, ha valaki egzotikus. Im Kwon-Taek dél-koreai rendező *Szerződéses anya* című filmje nemcsak Velencében kapott díjat, hanem itt is (a velencei sikerről annak idején Székely Gabriella számolt be), s ez aligha csak a *couleur locale*-nak köszönhető, az ősi koreai szokás ugyanis, mely szerint főrangú családokban, ha a feleség természetlen, a férj egy szegény sorsú lányt bérel, hogy így biztosítsa az utódlást, ma szinte divattá vált egyes nyugati országok „jobb köreibben”: a film által felvetett lelki (sőt, jogi) problémák ilyenformán az európai néző számára sem teljesen idegenek. Az már a film alkotóinak tehetségén is múlik, hogy mennyire tudják e problematikát átélhetővé tenni. Úgy érzem, ezúttal ez elég jól sikerült, bár a film képei kicsit túlságosan is „szépre vannak világitva”.

Az egyéni sorstragédiák szuggesztív bemutatása teszi emlékeztetéssé Ho Quang Minh Vietnamban forgatott (és hivatalosan is a vietnami filmművészetet képviselő), *Karma* című filmjét, mely egy

fiatal nő, Nga és katonaférje, Binh zaklattott házasságának tragédiáját ábrázolja fekete-fehér képsorokban. Némi buddhista fatalizmus keveredik a film szemléletében sokkolóan kemény, „híradós” módon tárgyilagos megjelenítési móddal. A film tanulsága, hogy egy ország megnyerhet ugyan egy háborút, de az emberek, az ország lakosai akkor is a vesztesek közé fognak tartozni, s ez a felfogás üdvösen távol áll bármiféle politikai propaganda szólászerűségétől. Örvedetes meglepetés volt ez a film Nantes-ban szakmának és közönségnek egyaránt. Meggyőződésem, hogy rendezőjéről (akinek ez az első nagyjátékfilmje) sokat fogunk még hallani.

Sajátos lélektani probléma, a transzszexualitás áll a brazil Sergio Toledo erőteljes, a lelki jelenségeket érzékeny módon bemutató filmjének középpontjában. *Vera* árvalány, aki állami gondozottként nő fel. A szülői modellek hiánya, az érzelmi ridegség, amely körülveszi, és még sok más ok oda vezet, hogy karaktere — női mivolta és nőies megjelenése ellenére — mind férfiasabbá alakul, sőt, szerelmi kapcsolatai kimondottan nők felé irányulnak. A hősnő (aki „felvett” személyiségének kudarcát a film végén egy vérfagyasztóan hitelesnek ható öncsonkítási jelenetben ismeri be) egyszerűen férfinak képzei — vagy akarja hinni — magát, ennyiben tehát egyáltalán nem

leszbikus, hanem transzszexuális, aki ráadásul férfiruhában is jár, és jellegzetesen kemény kézzel tartással, s a bemutatkozásnál keresztnevének hangsúlyozott elhagyásával adja mások tudtára, hogy ő — „nem nő”. (A címszerepet játszó Ana Beatriz Nogueira váratlanul ugyan, de nem véletlenül kapta meg érte a legjobb női alakítás díját.)

Újra sikerült a varázslat a már említett Tolomus Okejevnek (aki két évvel ezelőtt nagy feltűnést keltett Nantes-ban *A hóleopárd ivadéka* című költőien szép filmjével. Okejev szívesen fordul a régmúlt idők, a kirgiz középkor világához, hogy mai életünk bonyolult problémaszövedékét könnyebben felfejthessük általa. Ezúttal Mani, a nagy miniátor-festő életét, illetve főként gyermek- és kamaszkorát mutatja be sajátosan egyéni képi nyelvezettel. Stílusa érdekes ötvözetét alkotja a kirgiz népi mítoszvilág etnografikus pontosságú ábrázolásának („Nem nő bírsalma a diófán”, „Vigyázz, mert elijeszted a szellemeket” — ilyen és ehhez hasonló mondások váltakoznak a filmben indulatos-kemény kiszólásokkal), illetve a képsorok által közvetített látomásos (csaknem szürrealisztikus, félig álomszerű) költőiségnek. A film egyik szuggesztív képsorában Altinbüü, a főszereplő anyja egy fán, pontosabban a fára épített deszkaemelőnyen kikötve raboskodik — ez a múltbeli emlékkép többször is visszatér a filmben. Mani úgy lesz országvilágra szólóan híres művész, hogy még gyerekkorban irigyei (akik egyben apjának haragosai) cigányokat bérelnek fel, akik a csodagyerek jobb kezét egész életére megnyomorítják, ő azonban ebbe nem nyugszik bele, elindul szerencsét próbálni, s a messzi Arábiában egy híres (félkezű) mestertől megtanul bal kézzel ugyanúgy (vagy tán még szebben) festeni, mint tudott a jobbal. Talán felesleges is mondanunk, hogy a történet legalább két szinten értelmezhető: a mese és a példázat szintjén.

„Az égre írj, ha minden összetört” — írta annak idején Radnóti. A dobozokból és ki tudja, miféle süllyeszötkből előkerült filmek (és alkotóik) azt bizonyítják, hogy az emberekben mégsem tört — nem törhetett — össze minden: „bal kézzel” is tették a dolgukat, amennyire lehetett, amennyire szabad volt, miközben „csak a vak Megszokás, a süket Hivatal” hozta koszorúit a hivatalos kiválóságoknak abban a nagy országban, ahonnan az új szelek egyet-mást ide is elfújdogálnak időnként. Okejev új filmjét is idefújhatnák: hátha okulhatnánk valamit belőle.

FÁBER ANDRÁS