

VERZIÓ 2020

# Látható periféria

GERENCSÉR PÉTER

**A KORONAVÍRUS-JÁRVÁNY MIATT AZ IDEI VERZIÓ EMBERI JOGI DOKUMENTUMFILM-FESZTIVÁL AZ ONLINE TÉRBEN ADTA TOVÁBB AZ EMBERHEZ MÉLTÓ ÉLET IDEÁJÁT.**

Csaknem negyven ország félszáz filmjének részvételével a pandémia miatt 2020-ban rendhagyó módon online rendezték meg a 17. Verzió Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivált. Erre reflektálva a fesztivál nyitófilmjének a nagyon is aktuális *76 napot* választották, mely a koronavírussal fertőzött, ezért 2020. január 23-án a világtól hermetikusan elzárt Vuhan városába vezeti nézőjét. A film szinte kizárólag a kórházi állapotok zárt tereire koncentrált, szűk plánjaival idézve meg a bezártságtól való szorongást. Wu Hao és Chen Weixi munkája azonban kissé kilóg a programból, mivel az emberi jogok lábballal tiprásának kínai példái kapcsán előbb jutnak eszünkbe az uigur átnevelő táborok, Tibet vagy az orwelli „társadalmi kreditrendszer” (SCS), mint a koronavírus, és a filmből inkább a profi és segítőkész egészségügy képe rajzolódik ki. Még ha ebbe a kamera jelenléte belejátszhat is, tény, hogy a szigorú karantén és az orvosok áldozatvállalása segítségével megfékeztek a vuhani járványt.

A program tekintélyes része viszont kifejezetten a marginalizált csoportokat ért jogsértésekre koncentrált, kiemelt figyelem esik a gyermekekre (mint a Legjobb diák- és elsőfilm kategóriájában győztes *Fiam*, az *Öröklét*, a *Vivos*), a betegségre (*76 nap*, *Kosztja Proletárszkij*, a közönségszavazás *Végstádium*), a nemi identitásra és a szexuális visszaélésekre (*Üdvözljük Csecsenföldön*, *Visszatérés Epipóba*, *Lindy: Kicsifény visszatér*), valamint a nőkre (*Védelem alatt*, *Szabad a pálya*, *A szélhez szólok*, *A nevem Silvia*). Az utóbbi évek egyre erősödő tendenciájának látszik a részvételi filmnek, a közösségi és alulról szerveződő filmesnek a digitális eszközök által technikai és financiálisan is megkönnyített

gyakorlata, mely adott esetben önreflexióval kereszteződik.

Ebbe a csoportba tartozik Irina Ciliktől a kelet-ukrajnai háború traumájára fókuszáló, a fesztivál emberi jogi különdíját elnyerő *A föld oly kék, mint egy narancs*, mely többszörösen is *mise-en-abîme*, vagyis film a filmben. A saját családját filmező Miroslavát amatőr filmesként ismerjük meg, aki aztán felvételt nyer a kijevi filmművészeti akadémiára, de mozgóképeit nem a dokumentálás, hanem az eszképzizmus vágya motiválja. Számára a mindennapok rögzítése a háború szörnyűségeit igyekszik feledtetni (a rendező még a főcím előtt rá is játszik a *shot/shoot* kettősére). Az idill és a háború összepárosítása kiterjedt hagyományt képez Kelet-Európában, Radnóti Miklóstól Menzelig, az *Eroica*-tól az *Életvonatig*. A család közös filmje megidézi Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című klasszikusát, újraélesztve a vertovi „filmszem” gondolatát. A várost átlagembereken keresztül reprezentálja, és a filmbeli film bemutatásakor itt is a közönséget látjuk, mint a szovjet rendezőnél, példát szolgáltatva a hétköznapi művészetté konvertálására.

A másik metafilm Davy Rothbart *17 háztömbje*, amely Cilik munkájának nyugati párja és ellenpontja, amennyiben Washingtonban egy fekete család perpatvarait, utcai verekedéseit, szenvedélybetegségeit és a meggyilkolt srác, Emmanuel halálának következményeit belső nézőpontból követi. Rothbart filmje húsz évig, 1999-től 2019-ig készült, mintegy ezer órnyi anyagot sűrítve 96 percre. Amíg a munka első része inkább a családtagok amatőr házi videója, addig Emmanuel elvesztése után a film a Jean Rouch névével fémjelzett részvételi antropológia

és a cinéma vérité örököse. Ez a kettőség – ami a film egységességét megtöri – nemcsak a rángatózó kameramozgások és a nyugodtabb kompozíciók feszültségében, hanem a mágnesszalagos videó (VHS) és a digitális technológia különbségében is tetten érhető. Mindazonáltal a *17 háztömb* második fele, mely a perifériáról és a traumából való kitörés üzenetét hordozza, elveszti a fókuszokat és érzélgőssébe fullad.

Szintén reflektál a filmkészítésre az *Üdvözljük Csecsenföldön*, David France munkája, melyet a zsűri végül a fesztivál legjobb filmjének ítélte. A dolgot a dél-országi Csecsen Köztársaságban államilag gerjesztett homofóbiát, nemes cselekednek beállított „buzivadászatot”, illetve az életveszélybe került helybeli LGBTQ-fiatalok külföldre menekítését helyezi tengelyébe. Ezek az emberek, akiket a szökésben saját életüket is veszélyeztető, önkéntes moszkvai aktivisták segítenek, többszörösen kisebbségek. Etnikai, nyelvi, szexuális, vallási szempontból is perifériára szorulnak, a leszbikusoknak még a nemi diszkriminációval is meg kell küzdeniük. Ánya és Makszim kimentése thrillerbe és akciófilmbe illő, csak hogy ez itt, Hollywooddal szemben, nem kitaláció. Már a film elkészítése is bátor vállalkozás volt az állami erőszakot soha meg nem vető Oroszországban, így döntően rejtett kamerás felvételeket, kézi és testkamerával, vagy mobillal rögzített képeket látunk, melyeket betétként szakítanak meg az erőszaktevételeket megörökítő brutális videók. Igazán eredeti, hogy az alkotók az identitásvédelem érdekében a filmbeli interjúalanyok arcát *deep fake* technológiával változtatták meg, és amikor Makszim úgy dönt, hogy orosz földön életét kockáztatva elsőként a nyilvánosság elé lép az őt ért sérelmek miatt, szó szerint eltűnik az arcáról a digitális maszk. Ezzel a forradalmi ötlettel David France teljesen új értelmet kölcsönözött a „fikciós dokumentarizmus” fogalmának.

Hasonló témát boncolgat, de eltérő formát választ a fikcióhoz Takács István Gábor munkája, a részint közösségi finanszírozásból született *Kosztja Proletárszkij*. A film szintén az orosz államot állítja pellengérré, minthogy a kisebb vétségekért elítélt drogfüggőket, TBC-seket és HIV-fertőzötteket a börtönben gyakran megkínózzák, és megtagadják tőlük a gyógykezelést. A film animációs dokumentumfilmként



készült, melynek alapjait nálunk Kovásznai György „anima verité” programja vetette meg, ahol az animációs formák nem-fikciós, szociológiai érdekeltségű dokumentarista elemekkel léptek házasságra. Miközben a *Koszttyuban* Rontó Lili minimalizált mozgású rajzaiban megelevenedik a félelmetes, kilátástalanul depresszív börtönvilág, a hangsávbán az áldozattal és édesanyjával készült eredeti interjú hallható, utóbbi a film végén élő szereplőknek is megjelenik. Ennek a két, egymástól látszólag távol álló formának a kombinálására nyilván azért is volt szükség, mert a címszereplő a film születésének idején már nem élt, így csak fikciósan lehetett megjeleníteni. Az orosz drogpolitika áldozataira és a jogsértésekre felhívó film nézése során minduntalan az az érzése az embernek, hogy Mengele és a Lubjanka szelleme kísért itt.

Ugyancsak az állami erőszakkal foglalkozik az emigráns kínai képzőművész és jogi aktivista, Ai Weiwei *Vivos* című munkája, amely a Mexikóban a drogháború során eltűnt fiatalok keresését állítja középpontjába, nagyrészt a családtagok visszaemlékezéseinek keresztül. Végső soron a filmkészítő végzi el azt a detektívmunkát, amit az állami hatóságok éppúgy elsumákolnak, mint Putyin cárságában, mégis a filmnek nem sikerült megtalálnia a megfelelő arányokat a politikai bűnügy és a családok személyes tragédiái között. Glauber Rocha

Wu Hao és Chen Weixi: **76 nap**

módján „harmadik film” a különdíjas *Döbbenet figyelek* is, amely archív filmek alapján teremt analógiát az 1964-es brazil katonai puccs és Bolsonaro elnök kortárs fasizmusa között.

David France filmjéhez hasonlóan Schwechtje Mihály *Védelem alatt* című alkotásának is a menedéknyújtás a témája, ebben az esetben szexuálisan kizsákmányolt, prostitúciókra kényszerített nők próbálnak új életet kezdeni. Az idei Verzió a legjobb magyar filmnek ítélte doku legalább annyira követi Renáta, a lányokat segítő szociális munkás türelmes, de igencsak küzdelmes és olykor kilátástalannak érzett munkáját, mint a három áldozat útját, akik korántsem idealizált alanyok, a felelősségdeficit bőven az osztályrészük. Renáta missziójának allegóriája a diófa átültetésének kísérlete, amely éppúgy felemás reménnyel kecsegtet, mint a három bántalmazott beilleszkedésének és jobb életének esélye.

A menekültek sorsát megidéző nemzetközi filmek közül a svájci-albán Dea Gjinovci az *Ébredj a Marson*-ban egy, az etnikai zaklatások elől Svédországba emigrált koszovói roma családot mutat be, főként a gyermek Furkan nézőpontján keresztül. A film Csipkerózsika-mese: Furkan nővérei, mivel a család nem kapta meg a letelepedési engedélyt, rejtélyes kómába esnek, és a fiú úrhajó építésével igyekszik felébreszteni őket. Bár az

elkészült jármű ábrázolása szervesen a játékfilmes elem, az eszképpista vágy ugyanarra a rugóra jár, mint *A föld oly kék, mint egy narancsban*. Belső, személyes emigrációt visz színre a lengyel Paweł Chorzepa a diák-filmek szekciójában díjnyertes opusza. A *Fiam* egy apa és egy fiú közötti fordított kapcsolatot mesél el, amennyiben anyagilag a tinédzser Marcin támogatja alkoholista apját. A lassan bontakozó, a párbeszédeket takaréklángra csavaró, hűvös képekkel dolgozó munka poétikus megközelítést alkalmaz, melyben a kalitkába zárt madarak visszatérő motívuma a fiú lelkiállapotának metaforája. A film Marcin felnőtté válásának drámája, aki végül elhagyja apját, hogy új életet kezdjen.

Az esélyegyenlőségre, a domináns biopolitika „benettonizálására” szolgált példát a *Maddy, a modell* (rendező: Jane Magnusson), amelynek címszereplője az első Down-szindrómás manőken, akinek elfogadása előtt a „plus-size” és az idős modellek törték a tabukat. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy Maddy fölött inkább az anyja uralkodik. A saját vágyait akarja megvalósítani általa, anyagi okokból is, míg ehhez a filmkészítő készségesen asszisztál. Így az esélyegyenlőség nemes ideáját a film maga ássa alá, amely rossz példájával arra a veszélyre hívja fel a figyelmet, hogy az emberi jogok ábrázolása, a periféria, a „Másik” láthatósága olykor kizsákmányoló is lehet. •