

/// ROTTERDAM

Diadal a törvény felett

/// NAGY V. GERGŐ

MI MINDEN LEHET A MODERN FILMMŰVÉSZET? ERRE SZOLGÁLT VÁLASZOKKAL ROTTERDAM, A KARAKÁN FORMALISTÁK ÉS AZ ÚTKERESŐ VAGÁNYOK KIKÖTŐJE.

Sohasem jártam még Rotterdam-ban, de talán a rotterdami fesztivál helyszíne a maga régi formájában már nem is létezik: lehet, hogy inkább valamiféle imaginárius teret jelent. A progresszív szelleméről nevezetes holland mozimustra ugyanis idén (ezúttal az omikron variáns miatt) már másodjára költözött a virtuális világba – s ekként szinte már rutinból igyekezett azt demonstrálni, hogy egy filmfesztivál esszenciája a konkrét helyszínétől függetlenül és a kollektív élményeket privatizálva is megőrizhető. Ami persze felettébb nehéz vállalkozásnak tűnik, elvégre van valami elementárisan természetellenes egy efféle online filmszemlében, amely minden egyes Zoomon megszervezett sajtótájékoztatójával kopár dolgozósobákat állít ki és udvariasan feszengő ábrázatokat prezentál. Az otthonukból bejelentkező figurák együttes láthatása minden ellenkező törekvés dacára leginkább a leválasztottságukat mutatja meg, s arról mesél, ami elmaradt: egy igazán eleven társasági élményről, estélyiben, diadalmas képpel átvett díjakról, a moziból együttesen távozók kollektív sóhajáról, meg a csípős januári szélről a kikötővárosban.

Ugyanakkor a közösségi eksztázisok tagadása vagy a vörös szőnyeges glamúr hiánya aligha idegen a holland sereg-szemle karakterétől – ahogy a fesztiváltapasztalat digitalizálása vagy az online felületek kiaknázása is könnyedén összehétközhető a mustra újító törekvéseivel. Az idei rotterdami felhozatal egyik jellegadó mozzanata éppen az új digitális képfajták fokozhatatlan burjánzása volt a bemutatott filmekben – legyen szó drónfelvételekről (David Eastel: *The Plains*), 3D animációról (mint Hsu Cheyu *The Making of Crime Scenes* című kis-

filmjében), számítógépes játékok kulisszáiról (Jon Rafman: *Punctured Sky*) vagy éppen a YouTube-on és a közösségi médiában áramló képek kollázsáról (Sara Cwynar: *Glass Life*, Michael Robinson: *Polycephaly in D*). Még a nagyjátékfilmes versenyprogram leginkább konvencionális filmjében, a chilei Roberto Doveris langymeleg vígjátékában (*Proyecto Fantasma*) is előfordultak digitális animációk – egészen pontosan szellemek pulzáva formálódó rajzai, amelyek folyton feldúlják és átalakítják a jókedvűen semmittevő szereplők banális életvilágát. Az idei rotterdami fesztivál ehhez hasonlóan kísérteties élményben részesítette a hálózatosodásban üldögélő résztvevőit: valaminek a látszatát, virtuális szurrogátumát, élmények, képek és hagyományok digitális transzformációját tapasztaltatta meg.

LÁNGOLÓ SZÍNEK

Ilyesféle transzformációkban dúskál a külön szekcióban ünnepelt Amanda Kramer munkássága – hiszen látványosan mesterséges és ironikus művészete nagyobbára látszatok és előképek kifordításából nyeri az erejét. Ez a rakoncátlanul bozontos hajú nő a kortárs amerikai független film egyik legjobban őrzött titka és legqueeerebb szerzője: egy nyeglé, könnyed és turbófeminista Bertrand Mandico a keleti parton, aki énekesekről és tinédzser lányokról, de leginkább csak pózoló vagányokról készít filmeket, valahol a fassbinderi camp, a Lynch-i szürreália meg a komplett idetlenség vonzáskörzetében. Kramer kajlán formátlan történeteiben jószerevével semmiféle mélység nem tárul föl, merthogy a lényeg pont a felületben, a villódzva pompázó stílusban áll: a baljós morajlásokkal kísért zoo-

mok, a lángoló színek, meg a harsányan modoros színészi gesztusok művészete ez, ami néhol egészen meghökkentően szórakoztató (lásd a *Bark* című kisfilm Solondz-i, Waters-i abszurdját), máskor pedig nagyjából elviselhetetlen (mint a *Ladyworld* zárt szituációs drámája esetében). A fesztivál nyitófilmjét jelentő *Please Baby Please* felszabadultan teátrális pszeudo-musicalbe gyúrja ezeket a különféle hatásokat: Kenneth Anger *Kustom Kar Kommandos*-ának fetisizmusa és Friedkin *Portyánjának* bőszerűkés fesztítése találkozik ebben a játékos pastiche-ban, amely a *West Side Story* cselekményét kifordítva a szexuális identitás ironikus drámáját skicceli föl. De a történet helyett inkább a bohózáti manierizmus és extravagáns részszépségek vonzzák a tekintetet – legyenek azok dekoratív táncbetétek, tökéletesen idióta díszletek, bódítóan agresszív neonfények, vagy idézendőnek szánt egysorosok („Híres vagy?” „Híresnek kéne lennem. De ehelyett házas vagyok.” – mondja Demi Moore a cameója alkalmával).

A TÖRTÉNET HELYETT

Kramer harsánysága ugyan jócskán kitűnt a fesztivál mezőnyében, ám stílus-központú megközelítése korántsem volt szokatlan a kollégák között. Ha például a Tigris-díjért vetélkedő rotterdami versenyfilm ideáltípusát próbáljuk elképzelni, úgy feltétlenül egy formatudatos mű áll elénk: olyan film, melyben mindig erősebb a stílusérzékenység, mint a drámaiság, amely többnyire fontos társadalmi témáról szól, de folyvást kerülőúton közelít hozzá, és amely – ahogy Dave Hickey mondta Joan Mitchellről – „túl egyedi ahhoz, hogy eredeti lehessen” (szóval újszerűségének titka korántsem evidensen hozzáférhető). S ha olykor mégis ismerősebb filmformákat használnak az adott művészek, akkor is sorra-rendre megmutatkozik valami ferdeség a szerzői megközelítésben – és így azonnal világossá lesz, hogy mi sodorta ezeket a filmeket a (fiktív) holland partvidékre Cannes és Velence kikötői helyett. Az orosz Marina Ignatyenko például igazán fesztiválbarát produkciót készített, hiszen a litván Rūta Vanagaitė hírhedt Holocaust-regényét (*Népünk*) dolgozta föl, méghozzá roppant stábbal, kifinomult ízléssel és vaskos költségvetésből. De a balti államok kollaboránsairól mesélő alapszö-

veget nem átélhető drámává formálta, hanem inkább kába és kopár filmverssé transzponálta. Az *Achrome (Prizracsno belij)* cselekménye a Wehrmachthoz csatlakozó litván testvérpárról mesél, akik megannyi honfitársukhoz hasonlóan felszabadítóként üdvözlik a szovjet megszállás után bevonuló nácikat – hogy aztán dermedt nézőként és néma cinkosként vegyenek részt a helyi zsidók kiirtásában. A Szokurov és Paul Celan által ihletett Ignatyenko tehát éppúgy a háborús rémtettek és a naiv tanúk viszonyát fürkészi, mint Nagy Dénes a *Természetes fényben* – viszont a dramatikus konvenciók felszámolásában a magyar kollégánál is messzebbre merészkedik: hőse nemhogy célvesztett alak, de lényegében csak egy lassan mozgó test a háborús térben, akinek az a legfőbb funkciója, hogy sápatag tévelygésével és ólmos csoszogásával feltárja a díszlet ismeretlen részeit. Az *Achrome* tökéletesen megközelíthetetlen a pszichológiai realizmus elvárásrendje felől, ám a történet romjain elképesztő piktorális hatásokat hoz létre: mintha elkent festmények mozdulnának meg előttünk, s láthatatlan fátylak remegnének merev alakok és füstölgő borzalmak előtt. Ignatyenko és az operatőr Anton Gromov lényegében a háborúk feletti

ködöt, az erkölcsi és fogalmi kategóriák elmosódásának opálos káprázatát filmesítette meg.

A fesztivál fődíjas filmje, a paraguayi Paz Encina *EAMI* című műve szintén a képek és a hangok diadalmas függetlenségét hirdeti a történet törvényétől. A dél-amerikai Chaco-medence környékén – tehát a természet elpusztításától szenvedő bennszülöttek vidékén – játszódó doku-fikciónak talán nincs is igazán története, csak gazdag, mozaikos narratív világa, amelyet Encina az erdőirtások miatt elűdözött törzs (nevük: Ayoreo Totobiegosode) hányattatásai- ból, meséiből és mítoszaikból épített föl. A megtépzott őslakók vallomásai az áttelepítés traumájának dramatizált szcénáival keverednek, ám ezt az etnográfiai érdeklődésű filmanyagot Encina tudatos formakezelése emeli meg – s legkivált a képen kívüli tér inventív használata. Merthogy a tárgyak, tájak és csukott szemű őslakosok rezzenetlen portréi mögött sűrűn rétegzett, eleven hangsáv zeng: kutyaugatás, kiabálások, valós és képzeletbeli hangok, múltból és messziről származó zajok hallatszanak – s leggyakrabban a szél örök morajlása, amely minduntalan a felsőbb erők, a természeti nagyhatalmak jelenlétét sejteti. Encina az etnográf-

fiai dokumentarizmus, a spirituális realizmus és az lírai avantgárd formáinak összeoldásával egy elfelejtett, láthatatlan közösség kollektív tudatát és sajátos világerzékelését teszi érzékelhetővé – ami már a szolidaritás politikai tetteként is tiszteletet érdemel, de művészi aktusként igazán kivételes. A címben szereplő *EAMI* szó az őslakók nyelvén egyszerre jelent erdőt, illetve világot – és Encina ezt a dús, világszerű rengeteget idézi meg: az elűdözöttekben visszhangzó, múltjukban élő univerzumot gyászolja el.

HARCOS KISTIGRISEK

Encina jelentős erőforrásokat és tucatszámú produkciós céget mozgatott meg azért, hogy formába öntse nagyszabású vízióját, miközben néhány rotterdami versenytársa fillérekből és egy családnál is legalább ennyire innovatív művet hozott létre. Az ausztrál elsőfilmes David Eastal például azzal spórolt a költségvetésen, hogy a kameráját egy Hyundai Elantra hátsó ülésére rögzítette – s innen, a két szék között előrebámuló utas (vagy a szülők között a világra csodálkozó gyermek) perspektívájából mutatja meg az ausztrál középosztály banális hétköznapijait és az autópályán kanyargó kocsik sokaságát. A címében Gerald Murnane regényére utaló

Amanda Kramer:
Please Baby Please
(Andrea Riseborough)





The Plains (A puszták) egy közép-
korú jogászember mindennapos
hazautazásait mutatja meg egy
éves időszakasz alatt, amelyek

során a főhős szokásszerűen fölhívja
az öregotthonban avasodó anyját, min-
dig tájékoztatja feleségét a hollétéről, s
néha alkalmi útitársával és fiatal kollégá-
jával, Daviddal (akit a polgári életében
jogászként dolgozó rendező játszik) az
életről, a párkapcsolatokról, a forgalom-
ról meg a munka nyűgjéről csacsog. A
180 perces *The Plains* végeleáthatatlan
snittjei szinte teljesen fölszámolják a
konstruáltság érzetét és a dokumentum-
filmes közvetlenség érzetét keltik, ám
ezt a hiperrealizmust radikális formaliz-
mus ellenpontozza: az ismétlődésre és
a hasonlóan hosszú képsorokra építő
struktúra emlékeztet arra, hogy nagyon
is komponált világot látunk. S Easteal
műve ezzel a formával nem csupán az
átmeneti idő valóságát tudja megmu-
tatni, de ezt a liminális élményt, a so-
sem végződő hazautat, ezt a beszorított
átmenetiséget a modern élet definitív
tapasztalataként (sőt: metaforájaként)
mutatja föl. „Végül is mi végre?” – kérdezi
az öregedő férfi anyja közelgő halála ár-
nyékában és a csúcsgalamban közepén, s
Easteal a kérdésben tükröződő mély ta-
nácstalanságot, az úton kanyargók tom-

Paz Encina:
EAMI
(Anel Picanerai)

pa elvágyódását fogalmazza
meg, méghozzá Kiarostami
(*Tíz*), Bruce Baillie (*Commute*)
és James Benning (*The United
States of America*) nyomvonalán, mégis
friss és meghökkenítő erővel.

Amennyire koncentrált film a *The Pla-
ins*, annyira burjánzó és széttartó mozi
a *Le rêve et la radio* (Az álom és a rá-
dió) – de ez a zsebpénzből összetákolt
moziesszé szintűgy a „csináld magad”-
filmkészítés impresszív diadala. A po-
étikusan fiatal kanadai rendezőpáros,
Renaud Després-Larose és Ana Tapia
Rousiouk talált filmrészletekből, sűrű,
költői narrációból és saját lakásukban
felvett jelentekből komponált szofisz-
tikált kollázsfilmet, amelynek ezerszín-
ű képanyaga egy kedvesen álmatag
szerelmi sokszög története köré szer-
veződik. A politikai „hangművészként”
tevékeny, huszonéves Constance (akik
a rendezőpáros női tagja játszik) és a
regényét megírni készülő pasija (tehát a
másik rendező) legkivált a világ megvál-
toztatásán morfondíroznak az albérle-
tükben, amikor alkalmi lakótársuk révén
feltűnik a horizonton egy szívödöglesztő
aktivista, a szituacionista férfiszépség,
Raoul – a Férfi, aki Guy Debord kiált-
ványát lehengerlő erővel és meggyőző
szakállal kántálja az egyik jelenetben.

Gyertyafényes dialógusok és meren-
gő vallomások mesélnek a látnok által
felkavart érzésekről – na meg a miatta
beizzó kutatásról az adekvát politika és
a hozzáillő életforma után, amely jelen
esetben egyet jelent a megfelelő film-
forma keresésével is. Després-Larose és
Rousiouk hiperreflexív mozija Godard-i
komolysággal veselkedik neki a képal-
kotás politikáját érintő kérdéseknek,
de közben melankolikus hangulat jár-
ja át, és sajátos, különmemű szépséget
teremt. A világitással spóroló albérllők
éjsötét étletterét markáns kontrasz-
tok és dekoratív fényjátékok díszítik, a
lányszereplők ábrándos arcára olykor
absztrakt, szélfúttá hópelyhek költöz-
nek, máskor egyenesen Brakhage vagy
Hollis Frampton avantgárdját idézik a
képet. Hiába az ólomnehéz idézetek
sora, ennek a túlfinomult bölcsészro-
mánynak megkapó bája és elegáns,
könnyű szövete van – miközben lefegy-
verző kurázsival utasítja el a filmké-
szítés uralkodó normáit. A *Le rêve et la
radio* arra a semmiből születő, de min-
dent opponáló „ellenmozira” ad első-
rangú példát, amelyért igazán érdemes
Rotterdamba menni – jelentsen az akár
egy valóságos várost, vagy csak egy
honlapot, meg néhány boldogan magá-
nyos órát a monitor fényében. •