



Isten báránya



Kertrendezés



Meghallgatás



Napfogyatkozás



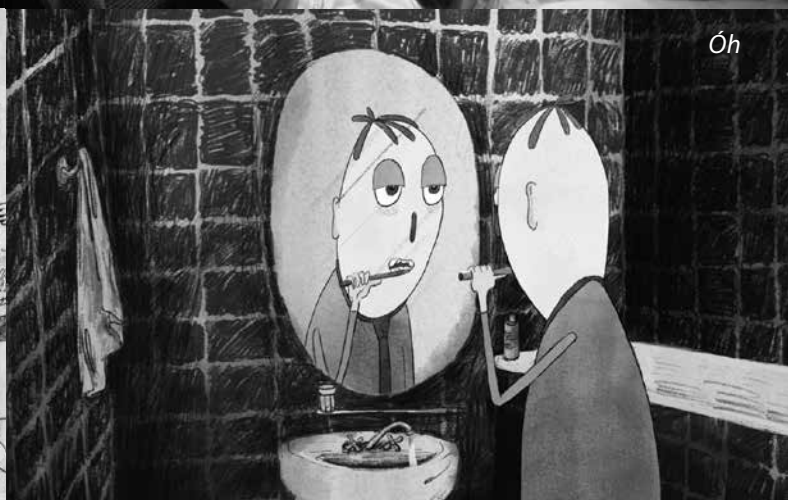
Alkalmi képek



Mondd el a víznek...



Nyugdíjasok



Óh

BAZSÁNYI Simon

CineFest 2021, Miskolc

(CineDocs,
Rövidfilmes
versenyprogram
5–6. blokk)

Akkor igazán érett és jó egy — legyen szó zenei, képzőművészeti, filmes vagy összművészeti — fesztivál, ha a látogatónak nehézkesen, hosszú időbe telik kiválasztani a programdömpingből a számára legerdekesebbeket, majd később rájön, miről is maradt le saját szelekciójának köszönhetően, ám mégsem bánja döntését, mert így is éppen annyira jól járt, ahogy másképpen is jól járt volna. Pontosan ezt éreztem a CineFesten, mert a több vetítőhelyen és egyéb helyszíneken is zajló programban gyakorlatilag reggeltől kezdve nem volt üres sáv. Jelen írásomban a CineDocs¹ három egész estés, illetve a rövidfilmes versenyprogram 5–6. blokkjába tartozó tizenhárom kisjáték- és animációs rövidfilm elemzésére van lehetőségem.

CineDocs

A magát filmrendező helyett újságíróként megnevező Oana Giurgiu már az első Románián kívüli vetítés előtt elmondta a — premierhez képest sajnos nagyon kis létszámú — közönségnek, hogy kutatómunkája során rá kellett jönnie, mennyivel több rétegre, összetettebbre kell alakítania az *Alkalmi képek* (*Spioni de Ocazie*) eredeti, a kutatás kezdetekor kijelölt vállalását. A román világháborús történelmet nem lehet a régió másik két országa, Szlovákia és Magyarország vonatkozásai nélkül sem nézni, sem

kutatni, így a filmben sem lehet a Romániában történeteket a szomszédos két országban történetekhez képest kiemeltebben kezelni. Ahogy ő fogalmazott; „*Our history cannot be separated.*”²

Giurgiu történelmi dokumentumfilmje a második világháború — kevésbé ismert — kémprogramját mutatja be: a korábban Kelet-Közép-Európából Palesztinába kimenekült zsidóság fiatal tagjaiból a brit hírszerzés Kairóban kiválasztott 32 nőt és férfit, hogy azok hosszas és alapos kiképzés után, hely- és nyelvismeretüket felelevenítve, illetve felfrissítve, ejtőernyővel visszatérjenek a náci Németország által okkupált hazájukba, ott összeköttetések révén információkkal segítsék a Szövetségeseket, a helyi partizánokat és a cionista zsidómentést. Az öt éven át tartó, több ország levéltáraiban felhalmozott információkat, eddig különálló képi és szöveges forrásokat rendszerező, olykor történeteszek által sem észrevett összefüggéseket feltáró kutatómunka és anyaggyűjtés már önmagában is bőven elegendő alapot adott volna egy sematikus, magyarázó-ismertető, beszélőfejes, eredeti híradó- és amatőrfelvételekből összevágott dokumentumfilm elkészítéséhez. Giurgiu azonban nem ragadt le a tucat-dokumentumfilmek esztétikájánál. Az elképesztően sűrű, bonyolult kontextusban rengeteg nevet, évszámot és adatot közlő narrátor, a térképen az eseményeket elhelyező animációk és a kisebb arányban beillesztett found footage felvételek³ mellett a film legszembetűnőbb formai megoldása, hogy a hiányzó, eredeti képi forrásokat túlnyomó többségében nem a megtörtént események mozgóképre vett újranyerésével pótolta, hanem egyszerű állóképekkel, azaz fényképekkel.

A rendező erősen leválasztotta a múltat a jelenről: az egyetlen, a film elején és végén is megszólaló élő leszármazottat és a téma szakértőit mutató stúdiófelvételeken kívül a film egésze fekete-fehér; a csekély mennyiségű eredeti filmfelvétel mellett a hiányzó helyszíni képi forrásokat kipótló, díszletek között, jelmezbe öltöztetett színészekkel — valószínűleg digitális kamerával — készített állóképek is. Utóbbiak egészen különleges filmélményt adnak, köszönhetően a gondos kompozícióknak, fényeknek, színészek és statiszták arcát, olykor amatőr, ügyetlen, olykor túlságosan mesterkéltné, túlságosan színészi — azaz oda nem illő, valótlanné — mozdulatait is a megfelelő pillanatokban elkapó fotográfus-operatőröknek, Alex Galmeanunak és Mihai Tanasének. A legfontosabb értéke Giurgiu megoldásának azonban talán a történelem-újranyerés elkerülése; azzal ugyanis, hogy a rendező a mozgókép kezdetektől való ontológiai alapvetését, a szemünknek optimális 32 képkocka/másodperces vetítési sebességet másodpercekig mutatott állóképekre lassítja, eltávolodik a történelmi dokumentumfilmekről általában megszokott, kényszeredett objektivizálástól, a történelem-újranyerés leghitelesebben hamisított formájától. Az alkotás eredetivé válik, azonban

¹ A fesztivál dokumentumfilmes versenyprogramja.

² Magyarul: „A történelmünket nem lehet szétválasztani.”

³ Magyarul: „talált tekercek” — korábban mások által felvett tekercek felhasználása és beillesztése a filmbe. Eleinte dokumentum-, majd később áldokumentum- és fikciós filmek számára is kedvelt megoldás.

annak ellenére, hogy biztosan tudjuk, a látottak egyrészt „hamisak”, a forgatáson rögzítettek — teljesen valószerűek, hiszen eredeti feljegyzések alapján, gondosan berendezett díszletek között készültek. A technikának számomra volt még egy sokkal egyszerűbb, a néző kényelmét szolgáló velejárója is: a folyamatosan — külső elbeszélő mellett a kémek feljegyzéseiből, a szereplők által — narrált, egyes pillanatokban túlzottan hatásvadász zenével aláfestett jeleneteket, montázsszekvenciákat megszakitó állókép-szekvenciák oldottak a figyelmem feszültségén. A mindig több érzékre ható audiovizuális alkotás ilyenkor engedte az elhangzottakat és látottakat rendszerezni, feldolgozni, ülepedni. Nem könnyű ugyanis a világháborút, a holokauszot, az egyéni és családi tragédiákat is kibontó témán túl a fent felsorolt filmes megoldások teljes figyelmet igénylő, két órán át tartó szimultán befogadása; ám így a tárgyalt alkotás a második világháborús (dokumentum)filmek között is az izgalmasabbak, maradandóbbak közé tartozik.

Az *Alkalmi kéme*től stílusában annyira messze áll Salomé Jashi Grúziában született újságíró-filmrendező (a dokumentum-filmes versenyprogram fődját elnyerő) *Kertrendezése* (*Taming the Garden*), hogy nehéz elképzelni, a zsűri milyen szempontok alapján vetette össze az egy szekcióba tartozó két filmet; én még a két film közötti hasonlóságok alapján történő összevetést sem erőltetném. A *Kertrendezés* ugyanis mindenféle felesleges, hatásvadász, a nézőt didaktikusan állásfoglalásra sarkalló filmnyelvi eszközt elhagy. Lassúsága, statikussága ellenére végig mozgásban, haladásban lévő, képileg és témájában is végig lenyűgöző (ha nagyon bombasztikus akarnék lenni, azt is túlzás nélkül írhatnám, hogy csúcspontjain sokkoló) lírai dokumentumfilm. A Jashi által választott téma egyszerű, egy mondatban összefoglalható: a volt grúz elnök — akire az alkotók az egész film alatt egyetlen ítélező megjegyzést sem tesznek —, Bidzina Ivanisvili dollármilliárdos magánhobbija, nevezetesen az országon belül gyökerező famatuzsálemek elszállíttatása saját magánbirtokára. Ezt tudva első hangzásra egy oknyomozó-tényfeltáró dokumentumfilmet képzelhetnénk el, amivel és amiben az alkotók provokálják a grúz politikai elitet, nyilván a nemzetközi természetvédő szervezetek szakértőinek, jogászáinak bevonásával. Jashi filmjének főszereplői azonban a fák, mellékszereplői az Ivanisvilinek dolgozó kétkezi munkások, mérnökök, a fák közvetlen környezetében lakó, többnyire idős emberek és maga a természet, ahol a fákat kiássák a földből, és amin keresztül először teherautókkal, majd hajón a megalomán volt miniszterelnökhöz szállítják a munkások.

A nyitóbeállítás megalapozza a film egészének esztétikáját: a kezdeti sötétben hallatszódó szolid hullámveréshangok mellé éles vágással, mozdulatlan, szemmagasságban elhelyezett kamera nagytotálban mutatott felvételen a grúz tengerpart tűnik fel a helyi halászokkal. Az ezt követő, leíró szekvenciában lágy instrumentális zenével együtt először jelenik meg az egyik, uszályon szállított fa, majd a folytatódó, hangulatépítő zenére különböző természeti képek sorjáznak, a már megszokott módon: egy stati-

kus kameraállásból, hosszúbeállítós totálokban. Az arborétumi szépségű, természetvédelem alatt látszólag nem álló, grúz tengerpartközeli erdőben megjelenő köd egészen tündérmeseivé teszi a látványt, egészen addig, amíg ki nem derül, hogy az valójában egy, a fakitelepítést előkészítő építkezésről ott maradt, vaskos fémcsőből kiömlő gáz. Ahogy a következő beállításokban a filmképen egyre több teret hódítanak maguknak a civilizáció jelenlétét és az infrastruktúrát jelző tárgyak, berendezések, az idilli zenét is felváltja (elnyomja) a teherautóknak és egyéb, a fakiadás célját szolgáló, sok és sokféle gépeknek a zaja. A bevezető percek utáni első verbális támpontokat két, a fakiadásban dolgozó munkás közötti beszélgetés adja meg; egyikőjük történetet mesél egy néniről, akinek a kertjéből végül — az Ivanisvili számára aprópénznek számító pár ezer lariért⁴ — szállították el az egyik több száz tonnás, hatalmas, öreg fát.

Erénye a filmnek, hogy az emberek közötti beszélgetéseket, vitákat is végig konzekvensen, a lehető legtárgyilagosabban, a *Kertrendezés* formanyelvében ugyan már megszokott, de a kortárs filmművészetben ritkán látott, kizárólag statikus hosszú beállításokat mutatva a nézőre bízva az állásfoglalást. Annyira egyértelműen magáért (és persze a fákért) beszél minden egyes snitt és jelenet, a zajok, a képsíkok, a gépállások, egyszóval minden használt filmnyelvi kifejezőeszköz, hogy felesleges, sőt, hibás döntés volna sematizáló interjúkat vagy új, többféle szereplőt, esetleg a politikusokat, grúz oligarchákat bemutató szálakat beépíteni a történetbe. A *Kertrendezés* ugyanis nagyon egységesen és konzekvensen, mindvégig elsősorban a fákról, és csak másodsorban a vidéken élő grúz emberek kiszolgáltatottságáról szól, ettől pedig egyetlen ponton sem szakad el. Azzal, hogy egy percet sem forgat stúdiókban, nem készít utólagos felvételeket, Salomé Jashi és kiváló operatőre, Goga Devdariani a befogadói fókusz végig a fákon és a fák közvetlen környezetében élő, azokkal ambivalens, de mindenképpen szoros viszonyt ápoló, a vagyoni helyzetével visszaélő exelnöknek kiszolgáltatott szegényeken tartja. És ennél nem is kell több, mert nincs szükség többre.

Bryan Fogel a négy évvel ezelőtti, többek között a legjobb dokumentumfilmnek járó Oscar-díjat is — méltán — elnyerő, formailag is érdekes, sodró, *Icarus* című tényfeltáró munkájában — Morgan Spurlock 2004-es *Super Size Me*-jéhez hasonlóan — saját testén keresztül, szubjektív nézőpontjából (is) mutatta meg az orosz sportolók államilag presszionált, rendszerszintű dopingoltatását. Hasonló volumenű, nemzetközi botrányosorozatot fejtett fel a tavaly bemutatott *A Szakadár* (*The Dissident*) című filmjében is: a sajtó- és a véleményszabadságért való, látszólag kilátástalan küzdelmet az antidemokratikus Szaúd-Arábiában, ezzel párhuzamosan a királyi család és a felsővezetés egyre emberellenesebb hatalmi visszaéléseit.

Bizonyára sokan emlékeznek Jamal Khashoggi 2017. október 2-i meggyilkolására és az azt követő, egyre sötétebb részleteket felvonultató, nemzeteken és kontinenseken átívelő, szavakkal nehezen leírható nyomozásra, amely a nemzetközi feszült-

ségeket máig fenntartja. Fogel kétórás filmjében a gyilkosságot középpontba állítva Hollywood egész technikai és esztétikai apparátusát felhasználja a tényfeltáráson túl a megtörténtekek didaktikus, érzelmfelkorbácsoló — egyes pillanatokban már-már nézhetetlenül hatásvadász — megjelenítésére. Minden kétséget kizáróan nagyon fontos film *A szakadár*, emberi jogi, emberieségi, szabadságjog-védelemi (és persze politikai) állásfoglalásnak a lehető legalaposabb; azonban formanyelvileg érdekes — vagy legalábbis az ordító giccset elkerülő — film készítésére tett kísérletnek halvány nyomát sem tudtam felfedezni benne. Nem hiszem, hogy kizárólag eddig egyáltalán nem vagy csak nagyon kevészer látott módszerekkel lehet érdekes filmeket készíteni, azonban az erős érzelmi hergelés érdekében ilyen mértékben alkalmazott képi, zenei, vágástechnikai, dramaturgiai, egymást erősítő, sokszor szimultán, a bombasztikus giccsséget erősítő filmes klisék egy láthatóan hatalmas költségvetésű mozifilmnél még a hollywoodi filmgyártáshoz képest is aránytalanul magas, sőt, súlyos ízléstelenség. Egyszerűen nem gondolom etikusnak egy vőlegényét elvesztett, azóta is láthatóan mélyen traumatizált nő gyászának a képileg és zeneileg is már-már giccsebe hajlóan szenvedélyes és dagályos megjelenítését. Ha nem szólna a néző feszültségét fokozni hivatott — egy másik film hasonló hangulatú pillanatában ugyanúgy alkalmazható — tucatzene, akkor az alkotók szerint vajon ledobná a nézőket a film, és inkább kimenének a teremből? Azt gondolom, hogy nem. Nem, mivel a történetek és az oknyomozói folyamatok már önmagukban annyira drámaiak és nem mellesleg érdekesek, hogy szinte törvényszerű az érzelmi bevonódás. Ha másért nem, legalább a szaúd-arábiai helyzetben érintett több millió ember iránti tiszteletből érdemes lett volna visszafogottabb, izléseesebb eszközökkel megmutatniuk az alkotóknak a történeteket. Azok ugyanis magukért beszélnek.

Rövidfilmes versenyprogram

Minden rövidfilmes blokk előtt és után azon gondolkodom, a szervezők vajon mi alapján válogathattak össze egy vetítés idejére öt, hat, adott esetben hét kisjáték- és animációs filmet, ezek mennyire hatnak egymásra, mennyiben érzékelnénk, fogadnánk be máshogy, akár megváltoztatott sorrendben, akár különböző blokkokba osztva ezeket az alkotásokat. Valójában jelentéktelen a kérdés, hiszen akárhogy is variálnánk össze a több tucát, változatos tematikájú, stílusú, műfajú, különböző hosszúságú filmet, az előzők mindenféleképpen kihatnak az utóbbiakra, befolyásolják az amúgy is sok tényezőtől (hangulat, energiaállapot, időjárás, jóllakottság stb.) függő nézői recepciót. Mégis azt éreztem, hogy a szervezők vagy nagyon átgondoltan és jó érzékkel válogatták és állították sorrendbe a programba bekerült 38 alkotásból az ötödik blokkban szereplő hetet, vagy szerencsésen alakult ki a filmek között a blokkon belüli, egyfajta belső utalásrendszer. Az 5. blokk egy könnyedebb hangvételű, olykor parodisztikussá váló, többnyire vicces, semmint szomorú hangvételű filmmel kezdődött; Lewis Rose a kóser hentesről szóló 2016-os

The Chop című munkája után idén ismét egy zsidó környezetben játszódó filmet készített. A *Pops* egy testvérpár egymásnak feszülését mutatja be az apa halála után. A fiatalosabb, családjától távol élő, ezoterikus reflexológus, Suzie (Debbie Chazen) és a hagyományokat mindennél fontosabbnak tartó Elli (Nigel Lindsey) egészen a film legvégéig nem tudnak dűlőre jutni, fel-lőjék-e apjuk hamvait az ürbe, ahogy a halott azt a végrendelet-hez csatolt kis firkákkal, majd később a zakózsében Suzie által talált végakaratóban szavakkal is világosan jelzi, vagy maradjanak a vallásos szertartásnál, amiben még korábban megegyeztek. Látszólag erős konfliktusnak tűnhet ez, azonban a rendező végig hol jobban, hol kevésbé sikerült poénokkal bagatellizálja és teszi szórakoztatóvá, és egyúttal felejthetőbbé is az ezotériába elrugaszkodott Suzie és az ugyancsak saját fejébe zárt, konzervatív, zsidó tradíciókat szigorúan tartó Elli családi drámáját.

Szokás azt mondani, hogy akkor jó egy novella, ha a lehető legkevesebb konkrét információval, a mondatok gondos redukciójával a lehető legtöbb minden — fokozatos és olykor elliptikus információadagolással — ki tud bomlani a történetből. Ugyanezt az alkotói vezérelvet éreztem Delphine Maigne szélesvászonra vett *Késő* (*À contre temps*) című filmjének nézése közben; rövidebb, tömörebb, érdekesebb, már az elejétől kezdve nagyobb tétje van, mint az előzőnek. Az intézményigazgató (Gérard Dessalles) szerint *Félix* (Nadir Benlala) ezúttal elvetette a sulykot, behívatta a fiú anyját (Laurence Côte), és közli vele a gyerek épületből való kitiltását. Az anya ugyanúgy nem érti ennek az okát, ahogyan mi sem. A félhomályos folyosókon nagyrészt közeli képsíkokban követi az ügyes kezű operatőr, Nils Ruinet kamerája a két szereplőt, akik elvezetnek Félixhez. A fiatal srác egy idős, fülén zajsűrűt viselő, mozdulatlanságában is elegáns, erős jelenetű idős nő (Marie Bray) előtt hevesen gesztikulál, próbálja magára vonni a néni figyelmét, és ezen túl válaszreakciót is kicsalni belőle. Először azt gondolnánk, hogy az igazgatónak van igaza: a fiatal srác túl heves, felkavarja az időstthon nyugalmát (közben, ahogy totálokat is látunk a helyszínről, lassacsán rájövünk, hol vagyunk). Aztán Félix kortárstáncolni kezd, és hirtelen minden addigi benyomásunk megváltozik. Az érzelmekkel telt, nondiegetikus zenével megtámasztott jelenet alatt kibomlik az unoka és a nagymama kapcsolatának lényege; ahogy a tetőpontra Félixnek végre sikerül megmozgatnia Alzheimeres nagymamájának emlékeit, úgy hozza mozgásba az öreg hölgy testét is. A felismerés pillanata után a fiú szolótáncából az utolsó snittekre Félix és a — mozdulatainak szépségéből és eleganciájából következtetve táncos múltú — nagymama között szépen filmezett, megható kontakttánc alakul ki.

Alejandro Renedo *Meghallgatás* (*De perfil*) című munkája megint éles váltás az előbbiekhöz képest. Az egyetlen beállításban felvett nyitójelenetben egy majomjelmezbe bújt személyt (a főszereplő lányt alakító Anaí González Prietót) látunk egy reklámstúdióban, amint próbálja követni a casting director értelmetlen instrukcióit. Ebben az egy beállításban az alkotást későbbiekben meghatározó formanyelvi jegyek mind felvonulnak,

⁴ Hivatalos pénznem Grúziában, értéke 100 Ft körüli.

és ahogy castingról castingra kerül át szerencsétlen színésznővel együtt a néző is, ezek az ismétlődő filmnyelvi megoldások egyre csak erősítik az amúgy lazán kauzális jelenetek közötti kohéziót. Minden egyes szereplőválogató egyetlen statikus kamerával felvett hosszú beállításból áll, többnyire totálokban, a kis és/vagy a nagy mélységélességet a különböző terek adottságaihoz átgonoltan és ügyesen igazítva. Több esetben az előteret és háttérrel a jeleneten belül a szereplőválogatók által használt videokamera kijelzőjével kreatívan elválasztva hoz létre izgalmas kompozíciókat Sheila Rodriguez, a film operatőre. Az abszurditásig elvitt castingokon így a néző nemcsak egyszerűen az epizodikus struktúrában egymást követő történeteken, hanem a gondosan komponált képeken ugyanúgy edzheti a figyelmét.

A blokk első animációs rövidfilmje ezután egy kis ellazulást engedett mindenkinek a teremben; a *Nyugdíjasok* (*Ecorse*; rendezői: Silvain Monney és Samuel Patthey) lassan, repetitív animációs technikával megjelenített idősothona valóban többeket rövid időre elaltatott este tíz óra környékén a moziteremben. Patthey korábbi, szintén doku-animációjához, a *Travelogue Tel Aviv*hoz hasonlóan a *Nyugdíjasok*ban is rövid, humoros és komoly hangvételű montázssekvenenciák követik egymást az erektől lassan pulzáló, ráncos, öreg bőrt az egész vásznon szuperközeliben mutató nyitó- és záróképnek a keretezésében. A *Nyugdíjasok* által megteremtett kontemplatív, pozitív nézői állapotot a könyves- és lemezboltos furcsa találkozásait bemutató *Prelűd* (*Preludio*; rendező: Claudio Figari) tartotta fent a következő 24 percben. Figari korábbi munkáiban is rendszerint a komolyzenét választotta egyik legmeghatározóbb motívumának, és ez — a címből is sejtethetően — a *Prelűd*ben sincs másképp. A könyvesboltos zárórakor egy, a boltban tartózkodó fiatal, sötét szemű, szemüveges, és — mint a későbbiekben kiderül — *Walt Whitman* verseskötetet olvasó lányt többszöri felszólításra nemhogy nem tud kitessékelni az üzletből, de még a figyelmét sem tudja magára vonni, egészen, míg a bakelitlemezről le nem veszi a tűt. A találkozás a bakeliten szóló dallam megtanulásával zárul a férfi számára, a lány pedig, amint végigolvasta az utolsó, előre betervezett verset is, hirtelen kisétál az üzletből. Azon túl, hogy nagyon különös az egész helyzet, valahogy mégsem hat sem furcsának, sem szokatlannak a helyzet eszkalálódása, köszönhetően a film stílári és hangulati koherenciájának. Valahogy úgy tűnik, hogy az esti órákban sárga tónusú, intim hangulatot teremtő fényekkel bevilágított könyvesbolt intellektuális terében elképzelhetőek lehetnek a legszokatlanabb módon felkavaró találkozások is.

A moldovai származású Vlad Bolgarin *Óh* (*Of*) című negyedórás animációja Monney és Patthey *Nyugdíjasok*jához hasonlóan a motivikus ismétlésre épül fel. A szürke világban élő szürke emberkéek között élő szürke főhős a modern világ elhidegülését bemutató disztópiák mára már sematikusává váló ábrázolásában (szürke színek dominanciája, uniformizáltság, felhőkarcoló, gyártósorszerű reggeli közlekedés) öröm nélkül, mechanikusan végzi kötelezettségeit nap mint nap. Ha egy napot látunk, láttuk nagyjából az összeset. A helyzetről helyzetre ismétlődő, lemondó

sóhajok mellett a mindig félig leeresztett szempillák jelzik szürke emberkénk permanens rezignáltságát és fásultságát. Ahogy az ereje és boldogsága, úgy egy napon a teste is drasztikusan elkezd fogyni, teljesen elvékonyodik, és a folyamat mélypontjáról nem meglepő módon csak a — már korábban is mutatott — színes lufikkal, a szürke felnőttek között kiszínezett testű, lufis rollerrel közlekedő kisgyerek tudja a szó szoros értelemben az egekbe repíteni. A váratlan eset következményeként szürke emberkénk a napot meglátva kiszínesedik, és ahogy visszatér a szürke, modern világba, azt is színessé, napsütéssé varázsolja.

A hatodik blokkot még az előzőnél is izgalmasabb összeállításnak tartom, mert bár eggyel kevesebb alkotás szerepel benne (ami ugye semmit nem jelent, sőt, talán még kellemesebb is volt kevesebbet szinte percre pontosan ugyanannyi idő alatt befogadni), de a fesztiválon utolsóként levetített válogatás egytől egyig eredetien, kreatívan megformált, erősen egyénített, okos információadagolással kibontott történeteket, még különbözőbb hangulatú és tónusú filmeket tartalmaz, mint a fentebb röviden összefoglalt ötödik. Sikerorientáltan megközelítve, ebben a blokkban vonultatott fel a már korábban, a legnevesebb fesztiválokban is versenyprogramban szereplő, díjakat is nyerő filmeknek a nagy része. Rögtön a blokk nyitófilmje, Elvira Lind *Börtönlevelek* (*The Letter Room*) című, 33 perces hosszával a többi közül kilógó alkotása Oscar-jelölést kapott idén. Ám ez nem jelent semmi különöset, ugyanis formailag a blokk legkevesbé újzerű — vagy egyszerűen csak érdekes — filmjének tartom; lineáris történetvezetéssel, egyszerű képalkotással és többnyire már sokszor látott filmes eszközökkel mondja el az Oscar Isaac által megformált latin származású, levélszobában dolgozó férfinak, Richardnak különös esetét a halálsoron várakozó vagy életfogytiglanukat magánzárkákban töltő foglyokkal. A film legfőbb erénye talán a minimalista módon, lassan, apró részleteket több alkalommal hosszan megmutató kameramunka, amely szépen építi és rétegeli Richard és a két mellékszereplő rab karakterét, egészen a film végén kulminálódó, már-már létszerűtlenül drámai tetőpontig. A csúcspont Richard találkozása Rositával (Alia Shawket), a börtönben is rendkívül agresszív, rendőrgyilkosság miatt már évek óta halálsoron várakozó Chrishez (Bryan Petsos) szóló, erotikus, szuicid gondolatokkal és költői képekkel egyaránt telített levelek írójával.

David Pinheiro Vicente Cannes-ban Arany Pálmára jelölt *Isten báránnya* (*O Cordeiro de Deus*) című alkotása már sokkal erőteljesebben aknázza ki a filmes formanyelv, a képi fogalmazás lehetőségeit — az önmagában is szép, de Joana Silva Fernandes által egészen szakrális méltóságra emelt portugál vidéki tájon játszódó, végig erősen stilizált, lassú ritmusú, kevés párbeszédet és sok csendet tartalmazó filmet láthatunk. A nyitó, leíró montázsszekvenenciában idillinek mutatott környezettel és a családi viszonyrendszerrel analógiában válik a film a nap előrehaladtával egyre sötétebbé, homályosabbá, erotikától, titkoktól feszültté, egyenesen baljóssá. Nem old a feszült helyzeten a lassú ritmus, de a bibliai jeleneteket ábrázoló, barokk festményekre emlékeztető,

vagyis festői szépségű képkompozíciók sem. És azt hiszem, hogy ezt egy pillanatig sem bánhatja a néző. Az albán *A bír* (*The News*), Lorin Terezi rendező és Anila Balla forgatókönyvíró története kezdetben bűnügyi filmként exponálódik, aztán fokozatosan szatirikussá válik; pár perc után oldódik, majd a fanyar, groteszk humor térnyerésével teljesen eltűnik az *Isten báránnya*-nak nyár éjszakai, füledt feszültsége. A húszperces film szintén egy vidéki kisközösség állapotváltozását követi végig. A nyitó képsorban a teljes sötétben messziről világító kocsilámpák látványához éles hanghatás adódik: egy puska lövése. Reggel a holttest megtalálása után a kis faluba egyből kiszálló, szenzációhajhász médiamunkatársaknak és általuk az egész országban sugárzott tévéadásoknak köszönhetően az ország figyelmétől megrészegező, korábban eseménytelen életet élő falulakók — legfőképpen a holttestet valójában megtaláló fiatalasszony apósa és anyósa — groteszk módon licitálnak egymásra a lehető legnagyobb, leghosszabban tartó médiafigyelemért és a kezdetben megmosolyogtató, aztán egyenesen röhögtető, felértékelt hírnevéért.

Ezután következett a fesztivál számomra legmeggyőzőbb animációs filmje, Nicolas Keppens *Húsvéti tojás* (*Easter Eggs*) című abszurd és teljesen szürreális, morbid meséje. A ma már ritkán alkalmazott — szemmértékkel nézve — 1:1 arányú filmképen a nyitójelenetben Jason és Kevin, a furcsa frizurájú testvérek a kínai teraszán hiába várják Ping urat, hiszen ő valószínűleg halott. Toxikus kapcsolatukat mindenáron, mindvégig fenntartva egyeznek meg a közelben lévő hatalmas, megüresedett birtokról elszőkött papagájok összegyűjtéséről és eladásáról. A szürreális helyzetekben ábrázolt belga kisvárosban a kallódó kis- és nagykamasszal együtt a néző érzetileg és atmoszferikusan nagyon pontos képet kap a környezet, a környék furcsa kevertségéről: a flamand, régi stílusú házakba költözött kínai éttermek, a hatalmas birtokokon különböző helyekről és kultúrákból származó egzotikus kertdíszítő elemek, a kevésbé tehető emberek házaik közvetlen közelében futó autópálya férnek meg egymás mellett, sétatávolságra. A kallódó kamaszok ebben a nagyon erősen atmoszferikus térben az abszurdig stilizált helyzetekbe kerülnek, míg a film vége felé a keresett papagájok a vászon sötétjéről repülnek be a film terébe. Nagyon szórakoztató.

Erős váltás volt ezután Breier Ádám rendező és a grúz származású forgatókönyvíró-operatőr Ina Nersesian munkája, a szekció egyetlen magyar gyártású filmje, a Cinemascope-ban forgatott⁵ *Mondd el a víznek...* (*Whisper*). A háborút átvészelné próbáló nagymamának (Lázár Kati) és unokájának (Pantali Emma) túléléstörténetében a gyászkendőt viselő öregasszony különböző játékokkal, de főleg biztonságot adó, archetipikus, gondoskodó anyai jelenléttel és a közvetlen környezetükben található természeti elemnek, a folyónak ősidőktől kezdve megnyugtató jelenlétével tanítja a kislányt félelmeinek és rémálmainak leküzdésére, a háború — megbénító traumák nélküli — átvészelésére. A sallangmentes, szépen fényképezett, és főleg szépen fényelt *Mondd el a víznek...* háborús alaphelyzetének és nyitott zárlatának ellenére sem ér szorongató véget: az egyedül

maradt kislány elsajátítja nagymamája rituális szokásait, ezeknek segítségével pedig megtanul uralkodni a félelmein.

Az egyik legerősebben atmoszferikus shortnak Marie Larrivé *Napfogyatkozás* (*Noir-Soleil*) című, régi traumákat és gyászfeldolgozást mindenféle dagályosság és szépelgés nélkül bemutató alkotását tartom. A történet a filmtörténetben Rossellini neorealista *Strombolijából* jól láttatott dél-olaszországi vulkanikus partvidéken játszódik, jelen esetben a Nápolyi-öbölben és környékén. Ez a környezetábrázolás Antonioni minimalista modernista stílusára emlékeztetően lecsupaszított, totálokban mutatott, két embernek a diszkomfort és a megnyugvás között ingadozó érzelmi állapotát hivatott kifejezni a néző számára fokozatosan kibomló családi drámában. A nyitójelenetben madártávlatból látható, kitörő vulkán a víz felszínére hoz egy már régebben a tufába kövült holttestet. A Franciaországban élő Dinót (hangja Marc Barbé) és lányát, Victoriát (hangja Olivia Corsini) DNS-vizsgálatra hívják ennek okán, mert felmerül a gyanú: a test nem Dino több évtizeddel ezelőtt a környéken eltűnt apjának a hullája-e? Magának a vizsgálatnak az eredménye nem annyira fontos és érdekes (így inkább el sem árulom), sokkal inkább izgalmas a múltbeli tragédiának, az apa-lánya viszonyt mindenképpen elmélyítő és nehezen feldolgozható trauma újraelésének ábrázolása. Nem sok minden történik, nem is mozgalmasan: a két főszereplő a mozdulatlan, egyben megnyugtató és kiszolgáltatottságérzetet is teremtő tájban sétálgat, a nápolyi hotelszobában pihen, hajófedélzeten várja az eredményt. Azáltal, hogy ilyen intenzitással és érzelmi telítettséggel jeleníti meg Marie Larrivé és a filmen dolgozó animátorok csapata ezt az egyszerű tétlen, feszült, melankolikus és megkönnyebült állapotot, egészen erős filmélménnyé válik a — szerintem nem teljesen véletlenül, hanem valószínűleg az *Antonioni*-allúzió kedvéért szándékosan *Napfogyatkozásnak* fordított — *Noir-Soleil*.⁶ Így zárul — az 1960-as *Plein Soleil*-hez⁷ hasonlóan olasz partokon játszódó — film, és vele együtt egyúttal az egész blokk is a néző számára: egy erős érzelmi állapot megteremtésével.

Remélem, hogy azok, akiknek volt türelmük akár csak beleolvasni a rövidfilmes szekcióról szóló elemzésekbe, kedvet kaptak az egyes alkotások megnézésére. Én arra biztatok minden kedves olvasót — a rövidfilmek igen nehézkes magyarországi forgalmazása és csak hajszállal kevésbé ritka alkalmi és fesztiválvetítései ellenére —, hogy próbáljanak minél többet megnézni, mert jó shortokat látni ugyanolyan öröm, mint jó egész estéseket.

⁵ Anamorfikus torzítóléncsével felvett, vetítéskor szuperszélésre visszatorzított, 2.39:1-es képarány.

⁶ Michelangelo ANTONIONI-NAK (1912–2007) 1962-es *Leclise* c. Olaszországban, Alain DELON és Monica VITTI főszereplésével forgatott filmje címének magyar fordítása *A napfogyatkozás*. A „noir soleil” tükörfordítása „fekete nap” lenne.

⁷ Patricia HIGHSMITH 1955-ben megjelent *A tehetséges Mr. Ripley* c. pszichológiai thrillere alapján, René CLÉMENT által rendezett francia–olasz, az olasz partvidéki városokban játszódó film, főszerepeiben a francia származású Alain DELON, Marie LAFORET és Maurice RONET. Magyar címe: *Ragogyó napfény*.