

CANNES

Adaptációktól a robbanó fejig

GYENGE ZSOLT

CANNES A JÁRVÁNNYAL DACOLVA, A SZOKÁSOSNÁL KEVESEBB RÉSZTVEVŐVEL, DE KIVÁLÓ FILMEKKEL ÜNNEPELTE A NAGYVÁSZON VARÁZSÁT.

Franciaországból nézve a mozi diadalmas visszatérésének heteit éljük, mikor a hetedik művészet megtisztulva és a nehézségek után megerősödve, a korábbiánál is ragyogóbban térhet vissza. A mozik júniusi újrainításakor a franciák előzönlötték a mozitermeket, hiszen arrafele a „cinéma”-nak önmagán túlmutató, szimbolikus és kulturális jelentősége, valamint hatalmas népszerűsége van: számukra moziba menni egyet jelentett a járvány legyőzésével. Rádásul július elején – két hónapos késéssel – zsúfolt nézőterekkel elkezdődhetett a filmművészet legnagyobb ünnepe, a cannes-i fesztivál. Az azonban, hogy mennyire rázta meg a mozgókép univerzumának mélystruktúráit ez a járvány, hogy van-e még visszatérés a korábbiakhoz, még egyáltalán nem világos, rádásul itthonról (és a világ nagyon sok országából) figyelve a folyamatokat, nem annyira rózsás a kép.

Thierry Frémaux igazgató a 74. Cannes-i Filmfesztivál előtt három héttel tartott sajtótájékoztatón, a válogatás kihirdetésekor elmondta, hogy a kihagyott múlt évi kiadásnak köszönhetően a szokásosnál másfélszer több filmből válogathattak. Talán ennek volt köszönhető, hogy át is strukturálták a szekciókat: létrehozták a *Cannes Première* válogatást azoknak a már bejáratott, jelentős, Cannes-ban is korábban már szerepelt szerzőknek, akik kisebb fókuszú és léptékű, versenyprogramba kevésbé illő alkotással jelentkeztek, és ezzel párhuzamosan, az ilyen műveket korábban befogadó, nagy múltú „Un certain regard” („Egy bizonyos tekintet”) elnevezésű válogatást a felfedezéseknek, az új, friss, váratlan megközelítéseknek tartották fenn. Ez persze azt jelentette, hogy a bemutatott fil-

mek száma tovább emelkedett, vagyis ugyanannyi figyelem még többfelé osztódik: egy új szerző kisebb filmje talán kicsit nagyobb eséllyel kerülhet be, de a cannes-i szereplés előnyei is kisebbek. Ezzel egyébként Cannes rálépett a Berlinale által kitaposott útra – ott 2019-ben hoztak létre új, egyébként rendkívül progresszív versenysekciónak. Ezzel a lépéssel a fesztiválok reagálnak a filmgyártás és -művészet változásaira, a filmkészítés demokratizálódásából fakadó sokkal több filmre, azonban közben megfojtják a kisebb fesztiválokat azzal, hogy még több filmet halásznak el.

De a gigafesztiválok nem csak a kisebbeket, hanem egymást is „kannibalizálják”, idén a cannes-i versenyprogramban sok olyan szerző jelent meg, akik egyértelműen Berlin felfedezettjei, és az ottani siker után a még mindig nagyobb presztízsű francia riviera könnyedén begyűjtötte őket. A sort természetesen Enyedi Ildikóval kezdetjük, aki ugyan 30 évvel ezelőtt még Cannes-ban debütált, de hosszú szünet után végül Berlinben tért vissza és nyert fődíjat. Az iráni Asghar Farhadi is a Berlinale rendszeres látogatója volt egészen a *Nader és Simin – Egy elválás története* sikeréig, azóta – ahogy idén is – minden filmje Cannes-ban indul. Az izraeli Nadav Lapid 2019-ben még Berlinben nyert Arany Medvét, új filmje már a Croisette-n indul, a japán Ryusuke Hamaguchi pedig éppen idén februárban, az online Berlinale-n nyert Ezüst medvét, új Murakami adaptációja viszont már a cannes-i versenyprogramban szerepelt. És akkor ne felejtsük, hogy a kortárs brit film egyik kevésbé közismert, de elképesztő tehetsége, Joanna Hogg *The Souvenir* című film-

jével 2019-ben Berlinben kezdett, a második részt viszont már a cannes-i „Rendezők hétete” szekció vetíthette. Ugyanakkor Cannes melegségére hozható fel, hogy a végül Arany Pálma díjat nyert rendezőnőt épp a legkisebb mellékszékció, a „Kritikusok hete” fedezte fel évekkal ezelőtt.

Egyértelműen az adaptációk fesztiválja volt az idej – nem csak nagy számuk, hanem legtöbbször minőségük is figyelemfelkeltő volt, szinte az összes említésre érdemes munka valamilyen mértékben ehhez köthető. A belső emigrációba kényszerült Kirill Szerebrenyikov (nem hagyhatja el Oroszországot) az egész fesztivál leginkább kiforrott és legkomplexebb moziélményt kínáló alkotását készítette. A *Petrov náthája* Alekszej Szalnyikov posztmodern regényének kimagaslóan sikerült mozgóképes adaptációja. A legalább két idősíkban és három különböző perspektívában szétszóródó bonyolult történet gerincét egyetlen utcán és egy trolin eltöltött Szilveszter-éjszaka adja, amelyre felfűződnek a múltból előbukkanó alakok és helyzetek, valamint a váratlanul meglóduló fantáziaképek. Az átjárás viszont olyan könnyű és magától értetődő ezen különböző világok, emlékek és rétegek között, hogy nem érzünk mást, csak elképesztő lüktetést, sodródást, amelyek apró részleteiben annak ellenére ott-hon érezzük magunkat, hogy az egészet illően a film utolsó negyedéig teljesen elveszettek vagyunk.

Szerebrenyikov munkájának különlegessége abban áll, hogy bár nagy léptékű struktúrát hoz létre, minden egyes részletnek, akár csak röpké percekig tartó szituációnak a kidolgozottsága oly aprólékos, vizuálisan és színészi játék szintjén intenzív, olyan minőségű kinematografikus jelenléttel bír, hogy minden alkalommal másodpercek alatt teljes értékű nézői bevonódást hoz létre. És éppen ez az egyik helyzetből a másikba zuhanás hozza létre a nézőben is a lázálomban létezésnek azt a zaklatottságát, ami a náthás szereplőket magukat is jellemzi. Ez a lázban úszás összezavarja a racionális rendet, de megteremti a lehetőséget egy – a konkrétságában soha ki nem fejtett, mégis a néző által valahogy átértzett – mélyebb, irracionális, asszociatív rend felé kinyíló út letapogatását. A különböző rétegek-



ben feltárul a poszt-szovjet „jelen” és a szovjet „múlt” egymásba játsása mindenki által ismert tárgyak, helyszínek és eszközök, valamint végtelenül személyes

viszonyok, pillantások és érintések révén. A film ráadásul nem csak a képen látható elemekkel, hanem a kép formátumával is játszik, szélesebb vagy négyzetes képarányú, részletgazdag és szemcsés, színes és fekete-fehér képek váltakoznak aszerint, hogy mely történet-rétegben vagy perspektívában tartózkodunk éppen.

A kreativitást megtermékenyítő érzékiség és a minimalista realizmust épp csak megbillentő misztikum jellemző a világhírű Haruki Murakami prózájára, akinek *Vezess helyettem*, magyarul is megjelent novellájából készült az azonos című film, ami a Cannes-ba akkreditált kritikusközsége szerint (a Fipresci díját is elnyerte) a versenyprogram legjobb alkotása volt. Ryusuke Hamaguchi nagy formátumú, háromórás opusszá bővítette a novellát, amit én annak ellenére irodalmiasnak érzek, hogy sokszor hagyja magukban élni a képeket és főleg az arcképeket, hogy nem mindig teng benne túl a dialógus. Mindkét mű magvát az a különleges módszer adja, amit a főszereplő színházrendező alkalmaz: minden előadásában nemzetközi színészgárdát használ, akiket

Ryusuke Hamaguchi: **Vezess helyettem** (Hidetoshi Nishijima és Toko Miura)

saját anyanyelvükön beszélget, így hozva létre az egymással és egymás mellett beszélés keverékéből létrejövő szituációkat. A kommunikáció ilyen zavarából eredő feszültség Murakami munkáira jól jellemző, és ebből bomlik ki a másik, magánéleti szál: a rendező tévés forgatókönyvíróként dolgozó felesége szex közben találja ki történeteit, ám az eksztázis pillanataiban nem emlékszik rá, így másnap férje mondja vissza neki saját története fordulatait. A testi odaadás tehát szellemi bizalommal változik, miközben a történet végül a hűség, halál és magány kérdései által válik nehézé.

A cím abból adódik, hogy a főhős egyetlen szenvedélye régi Saab sportkocsija, amit kivételes becsben tart, de amihez hiroszimai vendégrendezése során a szervezők kötelező jelleggel sofőrt rendelnek ki, egy korábbi balesettel és biztosítással összefüggő bonyodalom miatt. Hamaguchi e történet-szállban hoz létre leginkább intenzív filmélményt: a hosszú autótutak, a motor zúgásával kevert szövegtanulás, a sofőrrel való hallgatagságukban is sokatmondó együttléteketben a hideg képek visszafogott intenzitására alapoz. Összességében azonban a film értékeinek nagy része az irodalmi alanyból,

illetve annak alázatos és gondos átültetéséből fakad, így a legjobb forgatókönyvnek járó Arany Pálmát megfelelő elismerésnek érzem, mely elég jól mutat az előző filmjéért alig néhány hónapja kapott Ezüst Medve mellett.

Nem adaptáció, mégis az irodalomhoz kötődik ifj. Alekszej German *Háziőrizet* című filmje, amiben a remek *Dovlatov* után újra egy üldözött orosz irodalmár hétköznapjait látjuk. Míg az előző film egy valós, viszonylag híres író életéből ragad ki néhány éves időszakot, ezúttal egy vidéki egyetem japán irodalom tanára, David kerül a középpontba, aki a közösségi médiában fakad ki városa polgármesterének zűrös ügyei miatt, melynek következményeként őt vádolják meg sikasztással és kerül a tárgya-

lásig háziőrizetbe. A valósággal a kapcsolat nem csak azért szoros, mert napjaink Oroszországában ilyesmit könnyedén el tudunk képzelni, hanem azért is, mert a fent szóba került Kirill Szerebrennyikovot pont ugyanilyen vádakkal tartották házi őrizetben 18 hónapra keresztül.

Míg a *Dovlatov* kiállításán látszott a bőséges anyagi háttér (ne felejtjük, az „üldözött” ott még a szovjet rendszer volt), a napjainkban játszódó *Háziőrizet* teljes cselekményére egyetlen lakásban és annak kertjében kerül sor – és ennek ellenére, ebben a minimális környezetben is képes a rendező meglepően intenzív atmoszférát teremteni. A film elsődleges főszereplője ugyanis maga a lakás, amit nem a lángelmék otthonára jellemző kreatív rendetlenség határoz meg, hanem inkább valamilyen szedett-vedett, fojtogató káosz jellemző. Az egyre hosszabb tartózkodás alatt a lakás egyre élethetlenebbé válik objektív (elzárják az áramot majd a vizet, a felügyelő minden aprósággal zaklatja az irodalmárt) és szubjektív (a félelemben élő szomszédok gonoszkodása, a kapitulálásig gyógyszerrel oda nem adó orvosnő zsarolása, az ablakot kövel bedobó „tüntetők”) okok miatt, melyek mögött persze mindig a sértett hatalom nyomásgyakorlása áll. Végül „hő-sünnének” sem a nagyszerű győzelem,



sem a nagyszerű halál nem adatik meg, az egyértelműen rendszerkritikus film árnyaltsága abból fakad, hogy fájdalommas mutatja be a (fél)autokratikus rendszerek által fojtogatott egyén küzdelmének nevetséges kisszerűségét.

A fesztivál egyik leginkább várt adaptációja Füst Milán regényének, *A feleségem történetének* filmváltozata Enyedi Ildikó rendezésében – egy projekt, ami már csak azért is rendkívül ígéretesnek tűnt, mert a rendező nagyon régóta foglalkozott a gondolattal, így joggal számíthatunk egy különleges remekműre. A cannes-i vetítőteremből és a versenyprogram kontextusából nézve azonban hiába volt együtt minden (tehetség, pénz, szakértelem) a kiemelkedő teljesítményhez, mégis hiányérzetünk maradt utána.

Sokat fogják még e filmet itthon elemezni, az azonban egyértelműnek látszik, hogy a rosszul értelmezett klasszikusság, az avított megszólalás az egyik legproblémásabb elem – tekinthetnénk ezt az eredetihez való hűség lenyomatának, de ez azért nem állja meg a helyét, mert Füst Milán prózája a maga korában kifejezetten újító volt, és sok tekintetben ma is frissnek hat. Ezzel szemben az Enyedi-film megformálása és hangneme – a nagyszerű látványtervezői és operatőri munka ellenére – nem tud túllépni egy száz évvel ezelőtt játszódó, nagyon sok pénzből készült korszakos filmén, és így nem képes napjaink problémáiról a mai kor nézőihez szólani. A rendező a hvg.hu-nak adott cannes-i interjúban az angolszász kritika rosszindulatán értetlenkedett: úgy érzem az erős, szinte indulatos kritikák leginkább abból fakadtak, hogy azok, akik nem ismerik Enyedi végtelenül szerény személyiségét, egy nagyra-vágyó, magát sokra tartó filmes jól megfinanszírozott tucatfilmjét látták benne, a düh így a véletlenes intenció és az eredmény elletmondásának szólhatott leginkább.

Adaptáció Mundruczó Cannes-ban bemutatott filmje is – csak nem irodalom, hanem saját, Németországban bemutatott színházi előadása az alapanyag. Az *Evolúció* az Auschwitzban születettek által nemzedékeken át hordozott és átadott trauma elviselhetetlen terhéről szól, és – kissé meglepően optimista végkifejlettel – azt állítja, hogy a harmadik generáció képes sikerrel meghaladni ezt. A film három

epizódra, és egyben három különlegesen hosszú és látványos snittre bomlik, amelyek mindegyike egy-egy generáció küszködésébe enged bepillantást. Az első két epizódnak hasonló íve van, a realiztikus indítástól fokozatosan egyre jobban elrajzolódik és abszurdabbá válik a jelenet, mely mindkét esetben sokkoló színházi gesztusban ér véget; a harmadik epizód nem követi ezt a felépítést.

Amennyire jó ez az önmagát ismétlő struktúra, annyira élesen veti fel film és színház mediális különbségét: vajon az olyan színházi gesztusok, mint a *Jupiter holdjában* is átvett körbeforgó lakás képek-e hasonló erejű hatást elérni mozivásznon? Mindenesetre Mundruczó semmit nem bízott e tekintetben a véletlenre, mert egész filmes arsenált vetett be a színháziasság ellensúlyozására azért, hogy rendkívül dinamikus, külső és belső terekben, valamint azok között mozgó kamerával, egyetlen snittben (illetve annak néhány rejtett vágással előidézett illúziójában) vette fel a jeleneteket. Mivel így olyan hatás jön létre, ami színházban elképzelhetetlen, nehéz a teatralitás vádjával illetni az *Evolúciót*, mégis, az az érzésem, a két jelrendszer nem tud harmonikusan együttműködni. Leginkább önálló rövidfilmként tudnám a középső jelenetet elképzelni, Monori Lili és Láng Annamária szövegszerű tartalmában és emberi mivoltában egyaránt erős párbeszéde ugyanis olyan színészi teljesítmény, amit mindenképp érdemes volt megőrizni az utókornak.

17. századi egyházi periratokból származó információk meglehetősen hű megfilmesítése a versenyprogram intellektuális komplexitásában talán legkiemelkedőbb alkotása, Paul Verhoeven *Benedetta* című filmje. A theatinus zárdában megesett történet középpontjában egy még kislányként bekerült apáca áll, aki húszas évei közepén misztikus látomásokban majd stigmákban kezd részesülni, mely események a zárdafőnökségig repítik. Az egyház saját renoméjének megőrzése érdekében gondos vizsgálatokat folytat az egyre bizarrabb csodák (a periratok szerint egy alkalommal magával Jézussal cserélt szívet) valódiságának kiderítésére, a film azonban jól rámutat arra, hogy e vizsgálatok eredményességét nagyban befolyásolja az, hogy az illetékes előljárónak mely verdikt szolgálja jobban a hatalmi érdekeit. Verhoeven

számára azonban nem e kicsinyes praktikák sokszor látott leleplezése az érdekes, hanem azon gondolkodtat el, hogy mily kiterjedt a világról való tudásunknak az a része, amelyet a közlő hitelességére alapozunk. És pontosan világít rá arra, hogy az előttünk létrejövő spektakulum mindenhatósága nem csupán az elmúlt évtizedek problémája, hanem az egész modernitást, és a racionális világkép által oly nagyra becsült felvilágosodást is alapvetően meghatározta.

Mindez persze Verhoevenhoz nem méltó száraz teoretizálás lenne, ha nem itatná át *Benedetta* túlfűtöten erotikus viszonya a szolgáltatásra kirendelt apácával – mely részlet ugyancsak a periratokból ismert tény. A blaszfémikus gyönyörben vonagló gyönyörű női testek ábrázolása egy idős férfi rendező filmjében visszatevészt kelthet, azonban nem szabad elfelejteni az egész filmre jellemző elrajzolságot és túlzásokat. A *Benedetta* úgy alapul megtörtént események pontos követésén, hogy egy pillanatra sem állítja magáról, hogy realiztikus ábrázolás lenne: a spektakulum felfalja önmaga leleplezését is.

Ouistreham egy kikötő Észak-Franciaországban, ahonnan nagy kompok indulnak Angliába, a La Manche-csatorna túloldalára, a filmben pedig úgy kerül képbe, hogy a komp rengeteg szobájának a mindennapos tisztítása a környék legkeményebb és leginkább alulfizetett takarítómelója – de éppen ezért mindig van felvétel. A hely természetesen a kiszolgáltatottság szimbóluma, főleg azért, mert még e kemény munkáért sem jár rendes, határozatlan idejű állás, hanem takarítócégeknek órabérbe szervezik ki a műszakokat. Több kanyar után ide keveredik el az a Juliette Binoche által játszott ötvenes nő is, Marianne is, akiről számunkra viszonylag hamar kiderül, hogy nem szükségéből, hanem következő könyve megírásához szükséges tapasztalatszerzésből ténfereg az állasközetítőknél és a munkanélküli irodákban.

Bár Emmanuel Carrère sokoldalú alkotó, elsősorban íróként ismert, nálunk két könyve jelent meg (*Isten országa*, *A bajusz*), ugyanakkor rendszeresen ír forgatókönyveket és rendez filmeket is – a *Rendezők két hete* szekciót megnyitó filmje írói kérdéseket feszeget. A francia értelmiség jómódú környezetéből érkező Marianne mindent megtesz azért,



hogy elvegyüljön a legszegényebbek között, mert így remél olyan hiteles információkhoz jutni, amelyek alapján nyilvánosságra tudja hozni nehéz életkörülményeiket és kilátástalan sorsukat. Az empátia és a jószándék vezérli mikor becsapja azokat az embereket, akik sorstársaiknak hívén őt barátai lesznek, azonban nyilván kihasználja őket arra, hogy saját karrierjét építse. Az *Ouistreham* súlyos, feloldhatatlan dilemmát vet fel: hogyan lehet képes bárki az egész társadalom számára láthatóvá tenni a leginkább kiszolgáltatottakat, ha maga nem tagja annak a közegnek, ha számára ez egy bármikor megszakítható választás? Az érintettek pedig saját magukért azért nem tudnak felszólalni, mert sem képzettségük, sem – éppen kiszolgáltatott helyzetük miatt – idejük nincs erre. Carrère úgy tudott egy kőkeményen rendszerkritikus, szociális mozit készíteni, hogy közben a történet középpontjává tette az ilyen történetek elmondásának morális dilemmáját.

Nem lehet véletlen, hogy az ideai fesztivál legemlékezetesebb filmjei között így sok az irodalmi alapanyag vagy háttér, talán ez összefüggésben van a forgatókönyv-alapú filmkészítés minden téren egyeduralmukodóvá válásával, amiben nem kis része van a járvány alatt a korábbiaknál is nagyobb hatalomra szert tett streaming-szolgáltatóknak és a sorozatoknak. Attól kezdve, hogy egy

filmes projekt minőségét és megvalósulási lehetőségeit a könyv döntő mértékben határozza meg, a jó minőségű és korábban presztízssre szert tevő (irodalmi) kiindulópont nélkülözhetetlenné válik. Éppen ezért kell radikális ellentétként megemlékezni Apichatpong Weerasethakul thai rendező versenyfilmjéről: nála oly mértékben hiányzik a hagyományos történetben való gondolkodás, olyannyira a kép és a hang egyszerre kinematografikus és szoborszerű jelenlétére épülnek filmjei, hogy szinte lehetetlen rólok írni.

A *Memoria* számomra Weerasethakul legjobb filmje, mert eltávolodott az otthonát és identitását jelentő thaiföldi mítoszvilágtól, amelyet velejéig ismert, és ami ezáltal a kívülálló számára megközelíthetetlennek tűnt: a feldolgozott anyaghoz való saját távolsága okán nézőként is hozzáférhetőbbé vált, amiről beszél. Ezúttal a brit Tilda Swinton és a francia Jeanne Balibar főszereplésével Kolumbiában forgatott egy olyan, külföldiként ott élő botanikusról, aki egy reggel arra ébred, hogy belülről nagy erejű, tompa puffanásra emlékeztető hangot hall (magyarul robbanó fej szindrómaként írják le). A lenyűgöző perceptuális hatásokat generáló film több mint két órájában ennek a hangnak a rekonstruálási kísérleteit látjuk: azt, ahogyan az érintett megpróbálja szavakba önteni, ahogy egy hangmérnök a rendelkezésére álló zörejadatbázisból igyekszik azt kikeverni,

ahogy orvosokkal és egyszerű emberekkel megpróbálja megosztani. Mind ezt statikus, rögzített kamerával felvett, hosszú jelenetekben követhetjük figyelemmel, amelyek a hang és képi eszközök egyszerűségükben is magával ragadó használata révén anyagszerű jelenlétre tesznek szert a moziban – ezért használtam korábban a szoborszerű jelzőt. Ahogy a Tilda Swinton által játszott karakter elkezdi saját bensőjében, majd geológiai rétegekben, majd mások emlékezetében és fantáziájában egyre valóságosabbá válni, az az érzésünk, hogy a film által épített világ anyagszerű valójában, körbejárhatóan van előttünk, mint egy múzeumi installációban. Csak remélni tudjuk, hogy akad olyan bátor forgalmazó, aki ezt a mozgóképi csodát moziban itthon is elérhetővé teszi.

Vegyes érzéseim vannak az ideai fesztivállal kapcsolatban, mert – talán a *Memoriát* leszámítva – hiányoztak az igazi, évek múltán is emlékezetes remekművek, azonban alig emlékszem rossz filmre, nehéz olyat találni, amit nyugodtan ki lehetett volna hagyni valami más kedvéért. Ugyanakkor az is tény, hogy a kissé sőtlan, kockázatkerülő hivatalos versenyprogramot a Spike Lee által vezetett zsűri mentette meg az utolsó napon: a Julia Ducournau által rendezett ironikus bio-horror Arany Pálmája (és az általa keltett néhol gusztustalan botrány) sokkal progresszívabbnak tűnt fel a fesztivált, mint amilyen az valójában volt. Bár vannak hangsúlybeli különbségek, sokat elmond korunkról, hogy kereken negyedszázaddal Cronenberg *Karambolja* után egy olyan film, mint a *Titán* még botrányt tud keltetni. Mindenesetre e díj nélkül még nyilvánvalóbb lett volna, hogy presztízsbéli hátránya ellenére a néhány éve új vezetést kapó „Rendezők két hete” mellékszékció minden értelemben lekörozi a hivatalos versenyprogramot. A választott filmek eredetisége, a szerzők kiválogatásának következetessége, a témafelvetések aktualitása és érzékenysége, a filmes kifejezés frissessége mind arra mutat, hogy mára ez a szekció lett Cannes zászlóshajója.

A szerző a fesztiválon a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Elméleti Intézetének támogatásával vett részt.

Julia Ducournau:
Titane
(Agathe Rousselle)

