

2016 | 03

METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



Filmfesztiválok

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

**A szerkesztőbizottság
tagjai:**

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztői:

Fábics Natália
Varga Balázs

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Filmfesztiválok

- 6 *Fábics Natália: Bevezető a Filmfesztiválok összeállításához*
- 8 *Thomas Elsaesser: A filmfesztiválok hálózata
A filmművészet új európai topográfiája
Fábics Natália fordítása*
- 28 *Dorota Ostrowska: A cannes-i filmfesztivál filmtörténeti szerepe
Fábics Natália fordítása*
- 40 *Varga Balázs: Presztízspiaccok
Filmek, szerzők és nemzeti filmkultúrák a nemzetközi
fesztiválok kortárs hálózatában*
- 52 *Fábics Natália: Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen
Takashi Miike, az ázsiai mozi rosszfiújának átmeneti
domesztikálódása*
- 60 *Orosz Anna Ida: Az animációsfilm-művészet védőbástyái*
- 67 *Filmfesztiválok – Válogatott bibliográfia*

Kritika

- 72 *Árva Márton: Paul A. Schroeder Rodríguez: Latin American
Cinema – A Comparative History*
- 75 *Szerzőink*

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Zrinyifalvi Gábor

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Tóth Balázs

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@c3.hu e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.), az Írók Boltjában vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.



KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:

FÉRFI ÉS NŐI SZEREPEK A MAGYAR FILMBEN

A címlapon Enyedi Ildikó a 2017-es berlini filmfesztivál fődíjával, az Arany Medvével, a hátsó borítón a cannes-i filmfesztivál Grand Théâtre Lumière terme látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK, KIVÉVE:

ELSAESSER, THOMAS: © AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS, 2005.

OSTROWSKA, DOROTA: © TAYLOR & FRANCIS BOOKS, 2016.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI ÉS JOGTULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: © ALI GHANDTSCHI, BERLINALE 2017.

HÁTSÓ BORÍTÓ: © LOUIS FAUQUEMBERGUE / FDC.

53., 58. o.: © MAGNET RELEASING

54., 56. o.: © REZO FILMS, 2008.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2005 no. 4.	Wong Kar-wai
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 1.	A horrorfilm
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 2.	Lars von Trier
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 1.	Bollywood
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2007 no. 3.	A thriller
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 1.	Film és tér
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 2.	Film és építészet
2000 no. 2.	Orson Welles	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 1.	Az animációs film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 2.	Robert Altman
2001 no. 2.	Új képfajták	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiakutató közös száma)	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 3.	Szabó István	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2011 no. 4.	Michael Haneke
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 4.	Jeles András	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2005 no. 3.	Gaál István	2013 no. 3.	Film/test/film
		2013 no. 4.	Király Jenő 70
		2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
		2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
		2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft.

Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu/?pid=50>

[F i l m f e s z t i v á l o k]

Fábics Natália

Bevezető a Filmfesztiválok összeállításához

Az utóbbi egy-két évtizedben a filmtörténet és -elmélet egyik legdinamikusabban fejlődő területe a filmfesztiválokkal kapcsolatos kutatások, vizsgálódások köre volt. Míg a filmkritikusoknak a kezdetektől fogva természetes közeget jelentettek a fesztiválok, addig a kutatói szféra – legalábbis a publikációk tekintetében – távol, de legalábbis távolabb tartotta magát a filmművészeti parádéktól. Ennek meg kellett változnia. Ahogyan a filmfesztiválok száma, sokfélesége, mérete és mindezek következményeként jelentősége organikusan növekedett, az akadémiai közeg figyelme is nőtt. Nyilvánvalóan számos más összetevője is van ennek a változásnak, többek között az, ahogyan a fesztiválok világának formálódásával párhuzamosan alakult az egyetemekre, kutatóhelyekre bekerülő oktatók, történészek, teoretikusok köre is. Egész más területeket egész más módszerekkel is vizsgálunk, mint akár a kilencvenes években tették kollégáink.

A *Metropolis* jelen lapszáma ennek a dinamikusan fejlődő területnek a diskurzusába csatlakozik be, miközben igyekszik legalább felvillantani a hazai érdeklődő közönség számára a filmfesztivál-kutatások ('film festival studies') mibenlétét, legfontosabb törekvéseit. Ennek megfelelően két olyan tanulmány magyarra fordítása mellett döntöttünk, melyek bár különböző okok miatt, de alapvető jelentőséggel bírnak. Thomas Elsaesser 2005-ben kiadott tanulmánya, *A filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfiája* a fesztiválkutatás egyik legtöbbször idézett munkája. Mindannyiunk számára, akiket magával ragadott a filmfesztiválok kutatása, ez a megkerülhetetlen alapmű. Egyetemi kurzusukon tanítjuk, tanulmányainkban folyamatosan hivatkozunk rá, felvetéseit újra meg újra elővesszük, átgondoljuk, alkalmazzuk, akár kritizáljuk is. Dorota Ostrowska áttekintésére a cannes-i fesztivál történetéről egészen más okokból esett a választás. A 2016-ban megjelent tanulmány a nemzetközi filmfesztiválok körének ('film festival circuit') vitathatatlanul a mai napig is

legjelentősebb tagja, a cannes-i filmfesztivál történetét dolgozza fel új, izgalmas szempontból. Ezzel a tanulmánnyal emellett, hogy Cannes alaposabb megismerését szerettük volna elősegíteni, rá kívántuk világítani arra, hogy módszertani szempontból is több újító irány van jelen a filmfesztivál-kutatások világában. Mindezek mellett a szövegben felvázolt történeti folyamatok a többi nemzetközi filmfesztivál fejlődése, valamint a fesztiválfilmek kialakulása tekintetében is izgalmas, fontos adalékul szolgálnak. Ostrowska tanulmánya még abból a szempontból is jelentőséggel bír, hogy egy olyan kötetben jelent meg, melyet Marijke de Valck szerkesztett. Az ő személye több okból is jelentős. Már 2006-ban a filmfesztiválokról írta PhD-dolgozatát a University of Amsterdam doktori programján, majd 2008-ban megalapította a mára hatszáznál is több kutatót összekötő Film Festival Research Networköt, és azóta is a terület egyik legaktívabb kutatójaként Hollandiát a filmfesztivál-kutatások egyik központjává tette.

A hazai kutatók által jegyzett tanulmányok is jól mutatják a téma sokszínűségét. Orosz Anna Idának az animációs filmfesztiválok történetét áttekintő írása valójában nem csak magyar nyelven számít hiánypótló írásnak. A napjainkban, elsősorban a legfiatalabb generáció, sokszor még az egyetemi éveit töltő tagjainak köszönhetően, újabb virágkorát élő magyar animáció számára a nemzetközi filmfesztiválokon való szereplés és sikerek jelentették, jelentik a további lehetőségek feltárulását, a közvélemény figyelmét. Számukra és a most még középiskolákban tanuló jövő animációsok számára is különösen hasznos olvasmány ez a tanulmány. Egy másik magyar szerző írása, Varga Balázs tanulmánya a kis filmgyártó nemzetek fesztiválokon való jelenlétét és ennek következményeit vizsgálja, mégpedig kiemelt figyelmet szentelve a fesztiválok globális intézményi kontextusainak, valamint a legkülönbözőbb hatalmi egyenlőtlenségek kérdéseinek. Fábics Natália elemzése újabb fontos metszetet, a szerzőiség és a fesztiválkultúra kapcsolatát vizsgálja. Esettanulmánya egy 'auteur'

művészi stratégiájának, a japán Takashi Miike alkotói pályájának alakulását elemzi a nemzetközi filmfesztiválok szempontjából.

A lapszámot – szokás szerint – válogatott bibliográfia zárja, melynek már az összeállítása is ékesen bizonyította számunkra a filmfesztivál-kutatások dinamikáját: ha egy hónap múlva lenne a lapzárta, újabb, frissen megjelenő címekkel bővülne a gyűjtemény, ha pedig egy év múlva, sok minden másként lenne ebben a bibliográfiában.

Bízunk benne, hogy a *Metropolis* jelen lapjait forgatva az olvasó nem csupán keresztmetszetet kap a filmfesztivál-kutatások törekvéseiről, de megérez valamit abból a szenvedélyből is, amit ez a terület jelent a lapszám szerkesztői számára.

Thomas Elsaesser

A filmfesztiválok hálózata

A filmművészet új európai topográfiája*

Az eredet jelölői, a hozzáférés stratégiái

Az előző fejezetben amellet érveltem, hogy az európai moziban a „nemzeti” fogalma másodrendűvé vált („poszt-nemzeti”), abban az értelemben, hogy a nemzeti ma már leginkább az Európai Uniónak az audiovizuális iparágakat, valamint ezeknek a kontinens örökségének és hagyományainak megőrzésében betöltött szerepét ösztönző jogi és gazdasági intézkedéseinek keresztül jelenik meg. Magukban a filmekben a nemzetre, a régióra és a lokálisra való utalások ugyancsak másodrendű valósággá váltak, legalábbis azon esetekben, amikor a múlt (felelevenítésre érdemes szakaszai), az életmód vagy a (turisztikai) látványosságok önreklámjaiként működnek. Az Európában (akárcsak más kisebb filmgyártó nemzetekben) készített filmek hajlamosak meglehetősen öntudatosan megjeleníteni származási helyük jelölőit. A régió, a környék, a lokális jellegzetességek hangsúlyozása az utóbbi idők olyan sikereiben, mint az *Alul semmi* (*The Full Monty*, Peter Cattaneo, 1997), a *Billy Elliot* (*Billy Elliot*, Stephen Daldry, 2000), az *Asszonyok a teljes idegösszeomlás szélén* (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pedro Almodóvar, 1988), a *Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988), a *Good bye, Lenin!* (*Good Bye Lenin!*, Wolfgang Becker, 2003), vagy az *Amélie csodálatos élete* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, Jean-Pierre Jeunet, 2001) hozzáférési pontként szolgál a nemzetközi és globális filmpiac számára, aminek része az a nemzeti közönség is, mely a multiplexek és a videotékák által kínált filmeknek

köszönhetően teljesen nemzetközivé vált. A filmeknek a felismerhető földrajzi helyek és a sztereotip történelmi korszakok iránti figyelme tehát visszhangozni kezdte Hollywood azon képességét, mellyel különböző közönségeket megszólítani tudó „nyitott” szövegeket termel, miközben jobbra ragaszkodik a klasszikus narratív formához.¹

Két további műfajt nevezhetünk poszt-nemzetinek, de épp ellentétes okokból kifolyólag. Az egyik körbe azon filmek tartoznak, melyek tágabb közönségnek szólnak, de nem helyhez vagy régióhoz kötődnek, sem a nemzeti múlthoz. Az 1960-as évek kommersz filmjeiből és az 1970-es évek televíziójából ismert műfaji receptek újrahasznosításával megteremtett hermetikus mediális térben helyezik el magukat, a belföldi közönségük körében közkedve, ám a nemzeti és nyelvi határokon túlra nehezen exportálható tévés személyiségekkel harkizva és komédiázva: erre lehetnek példák a francia *Taxi* (*Taxi*, Gérard Pirès, 1998) vagy a *Jöttünk, láttunk, visszamennénk* (*Jöttünk, láttunk, visszamennénk* [*Les visiteurs*], Jean-Marie Poiré, 1993), *Jöttünk, láttunk, visszamennénk 2 – Az időalagút* [*Les couloirs du temps: Les visiteurs II*], Jean-Marie Poiré, 1998), illetve a hasonló szellemben fogant német és osztrák „Bully” Herbig-filmek, a *Manitu bocskora* (*Der Schuh des Manitu*, Michael Herbig, 2001) és *A zűrhajó* (*[T]Raumschiff Surprise – Periode 1***), Michael Herbig, 2004). A másik poszt-nemzeti irányzat pedig a *cinéma du look* lenne, mely a design és a divat világának stílusztenderdjeit veszi át. Különbözik a klasszikus művészfilmtől abban, hogy szakít a realizmus konvencióival, nem érzi kínosnak

* A fordítás alapja: Elsaesser, Thomas: Film Festival Networks. The New Topographies of Cinema in Europe. In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. pp. 82–107.

1 A klasszikus narratíva definíciójához lásd: Bordwell, David: *Narration and the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. pp. 156–204. [Magyarul uő.: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. pp. 169–216.]

** Az eredeti szövegben hibásan szerepel a film eredeti címe (*Unser Traumschiff*). [– a ford.]

rokonságát a *high concept* reklámokkal (Jean-Jacques Beineix *Díva* [*Diva*, 1981] vagy Tom Tykwer *A lé meg a Lola* [*Lola rennt*, 1998] című alkotása), és nem fél a pornográfia vádjától sem (olyan filmek mint Patrice Chereau-tól az *Intimitás* [*Intimacy*, 2001], Catherine Breillat munkái vagy Michael Winterbottomtól a *9 dal* [*9 Songs*, 2004]). A stílus és a tematika biztosítja, hogy a filmek könnyebben jutnak át a nemzeti határokon, és köszönhetően annak, hogy vonzóak az erotikus kifinomultság, a felnőtt érzelmek és a szexuális szenvedély univerzalizált *Eurochic* értékei szempontjából, még arra is lehetőségük van, hogy bejussanak az amerikai piacra.

Van még egy módja annak, hogy az európai filmek túllépjenek nemzeti mivoltukon, miközben másodrendű kategóriaként visszahozva azt, poszt nemzetivé váljanak: a nemzetközi filmfesztivál. Állításom szerint Európában a fesztiválok rendszere a filmes üzletág kulcsfontosságú hajtóerejévé és hatalmi hálózatává vált, amely széles körű jelentőséggel bír a mozihoz és a filmkultúrához kapcsolódó további aspektusok működése (szerzőiség, gyártás, bemutatás, kulturális presztízs és elismertség) tekintetében. Amennyiben – amint ezt a következő fejezet megvitatja – a televízió az 1960-as évektől kezdve nagyban átvette a mozitól a nemzet „összegyűjtésének”, megszólításának és reprezentációjának feladatát, az ezen fejezetben felvetett kérdés az, hogy a fesztiválok rendszere miként tartja egyben a poszt nemzeteti mozi ezen manifesztaációinak egy részét és helyezi őket európai dimenzióba, miközben párhuzamosan egy globális, szimbolikus gazdasági rendszerbe juttatja be őket, potenciálisan átírva az identitás szokásos jelölőinek egy részét. A fesztiválok rendszere e tekintetben egyszerre jelent elméleti kihívást és egy hiányzó történeti láncszemet az európai mozi megértésében, nemcsak 1945-től, hanem már az 1930-as évek történelmi avantgárdjainak lefutásától kezdve. Elméleti szinten a válasz könnyen lehet, hogy nem a filmelmélet hagyományos koncepcióiban rejlik, hanem a modern rendszerelmélet valamelyik verziójában. Felmerülhetnek Niklas Luhmann autopoietikus*

visszacsatoláshurkai, Manuel Castells „áramlások terével” kapcsolatos elmélete, Bruno Latour „cselekvőhálózat-elmélete”, vagy a komplex adaptív rendszerekkel kapcsolatos teóriák, melyek az olyan fogalmakat helyezik figyelmük homlokterébe, mint az „emergencia”, az „attraktorok” és az „önszerveződés”.² Akárhogy is, itt és most a jelenség történeti áttekintésére fogok koncentrálni, miközben rendszerszempontból csupán érintőlegesen vizsgálom a jellegzetességeit.

A fesztiválokat mindig is az európai filmművészet szerves részének tekintették, azonban ritkán elemezték őket abból a szempontból, hogy mennyire meghatározóak az itt engem foglalkoztató kategóriák tekintetében: a szerző, a nemzeti filmművészet, a szembeállítás (vagy „szemtől szemben” állás) Hollywooddal.

Ha meg akarjuk ragadni a földrajzi-térbeli dimenziók (a filmfesztiváloknak otthont adó helyszínek és városok) és bizonyos időbeli dimenziók (a világ jelentősebb fesztiváljainak egymást követő időzítése lefedi a naptári évet, annak teljes tizenkét hónapból álló, éves ciklusát) mentén jellemezhető nemzetközi filmfesztiválok fontosságát, hálózatként (csomópontokkal, folyamatokkal és cserefolyamatokkal) kell tekintenünk rájuk. Lehetséges, hogy ez a hálózat és annak tér- és időbeli körforgása az a motor, mely egyszerre adja meg az európai mozi állandóságát és dinamizmusát, és teszi lehetővé folyamatos kríziseknek kitett is a túlélését, ami oly nehezen érthető a történész számára, miközben olyan magától értetődő a mozirajongóknak?

A nemzetközi filmfesztiválok

Az évente megrendezésre kerülő nemzetközi filmfesztivál nagyon is európai intézmény. Közvetlenül a II. világháború előtt vezették be, bár csak az 1940-es és 1950-es években vált kulturális szempontból gyümölcsözővé, gazdaságilag kiforrottá és politikailag éretté. Azóta Velence, Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno,

* Önmagát létrehozni képes, önfenntartó [– a ford.]

² Néhány azon lehetőségek közül, melyeket a Cinema Europe kutatócsoportunk 2004–2005 során térképezett fel. Elismerésem a következő kollégák prezentációiért: Marijke de Valck, Malte Hagener, Floris Paalman, Ria Thanouli, Gerwin van der Pol, Martijn de Waal, Ward Rennen, Tarja Laine és Melis Behlil.

Karlovy Vary, Oberhausen és San Sebastian a világ filmrajongóinak, kritikusainak és újságíróinak rendszeres gyülekezőhelyeivé váltak, miközben a producerek, a rendezők, a filmforgalmazók, a televíziók műsorbeszerzésért felelős vezetői, illetve a stúdiófőnökök piactereiként is működnek.

A helyszíneket történelmükkel, politikai helyzetükkel és ideológiájukkal való kapcsolatuk szerint kell értelmezni, azaz az időbeli és földrajzi rétegződések tipikusan európai összefüggései szerint. A legismertebb helyszínek közül több is olyan városokban található, melyek egymással versenyeznek a kulturális turizmus és a szezonális események tekintetében. Erre egyértelmű példák azok a régi fürdőhelyek, melyek elvesztették arisztokrata vendégkörüket, és most filmfesztiváloknak adnak otthont, általában közvetlenül a turistaszezon előtt vagy után: Velence, Cannes, Locarno, Karlovy Vary és San Sebastian egyértelműen ilyen, turistaszezonon kívüli fesztiválhelyszín. Más fesztiválvárosok kiválasztása nyilvánvalóbb politikai megfontolásokat példáz, mint például a Berliini Filmfesztivál esetében. A hidegháború hozta létre a hollywoodi glamour és a nyugati show business tudatos kirakatba állításának szándékával, a cél Kelet-Berlin provokálása volt, tüske a Szovjetunió körme alá. A kelet-európai, kubai és latin-amerikai filmeket felsorakoztató Lipcsei Dokumentumfilm Fesztivál pedig az NDK ellenlépése volt. Konszolidálni próbálta a „szocialista” filmes frontot az antifasiszta/antiimperialista harcban, miközben szimbolikus elvtársakként, válogatott baloldali filmkészítőket hívott meg a nyugati országokból. Európán kívül hasonló elemzést végezhetünk: Busan, Dél-Korea legfontosabb filmfesztiválja ugyancsak egy „politikai” gesztus eredményeként indult, amikor másolni kezdte a rendkívül sikeres Hongkongi Nemzetközi Filmfesztivált, és azután fontos szerepet játszott a koreai filmgyártás nemzeti filmművészetként való felvirágoztatásában. Ugyanakkor Busan az 1990-es években számos, a hongkongi fesztiválnak már a pusztán méretétől is visszariadó nyugati látogató számára a többi „új” ázsiai nemzeti filmművészetrel való első találkozás kapujává is vált. A torontói fesztivál alapítása is okosan kiszámított mozzanat volt, annak érdekében, hogy egy „nemzeti” védvonal létrehozásával szálljon szembe a határtól délre tomboló

kulturális barbárokkal, egybegyűjtve Kanada egymástól elkülönülő frankofón és anglofón filmgyártó közösségeit a közös ellenséggel, Hollywooddal szemben. Más európai fesztiválok ipari nagyvárosokban kerülnek megrendezésre, melyek közül több is megpróbálta az elmúlt években kulturális központként újradefiniálni és -teremteni önmagát. Erre példa az oberhauseni filmfesztivál, mely egy bányász- és nehézipari régióba jutatta el a filmkultúrát, míg a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztivál nagyban hozzájárult a város arculatának átalakításához is: Rotterdamtól leginkább óriási konténerkikötőjéről ismerték, ahova Kínából és Ázsiából érkeznek az áruk, a múltban pedig az Európából az Újvilágba induló emigránsok behajózó helyeként volt ismert, mára viszont a média, a mozi és az építészet központjává vált. Napjainkra az „élménygazdaság” kevésbé anyagi természetű aspektusainak is fontos csomópontja, azzal, hogy hidakat épít az ázsiai filmművészet és az európai közönség között, ami az elmúlt majd két évtized során a rotterdami fesztivál sajátosságává vált.

A tendencia, hogy a korábban ipari városok megpróbálják kulturális fővárosként újratemteni önmagukat, természetesen jóval szélesebb körű trendbe illeszkedik. Túllép a filmfesztiválok jelenségén és az európai kontinensen. De épp a városközpontok megújítására és a városi szövet (amit az elmúlt fél évszázad során általában elhanyagoltak, vagy pedig a magánautók, a külvárosok és a központosított tervezés áldozatául estek) újraélesztésére törekvő, a fejlett világban mindenhol működő erőnek köszönhető, hogy a városi brandépítés szempontjából a kulturális események, de különösen a filmfesztiválok stratégiai fontossága aligha értékelhető túl. Legalább két jól elkülöníthető fejlemény találkozhat és keresztezi egymást, hogy az urbánus kultúrában felértékelje az elhelyezkedés szerepét (a „környék” tényezőt). Elsőként ott van a „kulturális klaszterek” kialakulása. Jane Jacobs városi környezetekkel kapcsolatos vizsgálatai, illetve Sharon Zukinnak a New York 1980-as évekbeli loft kultúrája körüli kulturális és gazdasági együttműködés kölcsönhatásai kapcsán végzett munkája alapján a kortárs városok közigazdászai, várostervezői és etnográfusai elkezdtek figyelembe venni „a kultúra (hely) és a kereskedelem (piac) közti interakció

átalakulásának lokális szempontból sajátos értékeit napjaink szabadidőt, kultúrát és kreativitást mixelő gazdaságában”.³ Ennek következményeként manapság az informatikai, a high-tech és a tudásalapú iparágak „kulturálisan gazdag környezeteket” keresnek működési bázisuk létrehozásakor, hogy versenyképességük és innovativitásuk érdekében magukhoz tudják vonzani a képzett munkaerőt, és képesek legyenek megtartani az igencsak kritikus ízlésű alkalmazotti körüket.⁴ Ezen vállalatok és alkalmazottaik megtartása érdekében a városok átfogó városkonceptióvá bővítve mutatják be látható helyi pozitívumaikat (lakhatás, közlekedés, komfortszolgáltatások, infrastruktúra), melyben az elhelyezkedés és a környezet különleges szerepet játszik. Másodsorban (nem nélkülözve a lokalitás ezen ideájával való egyfajta feszültséget) a lakosság gazdasági szempontból legvonzóbb részei nem a hagyományos urbánus lakóövezetek etnikai csoportjaiból kerülnek ki, hanem a yuppie-k, a gyermektelen, jól kereső párok, a szülők, akiknek már felnőttek a gyermekeik, a középosztálybeli bohémek és hasonlók köréből. Az ő kollektív befolyásuk olyan mértékű, hogy egész szolgáltató-iparágak alapoznak vásárlóerejükre, így kialakítva az úgynevezett „Bridget

Jones-gazdaságot”⁵. Azért, hogy kiszolgálják ezt az új gazdasági osztályt, a kerületi és a városi hatóságok megpróbálják városukat azon érzettel felruházni, hogy az események állandó, folyamatos helyszínül szolgál. Az építészetileg jelen lévő urbánus térhez hozzáadott időbeli dimenzió átalakítja az épített várost, kiegészítve azt egy „programozott” – vagy programozható – város rétegével. Ebben a törekvésben a jelentős időszak kiállítások és az évente megrendezésre kerülő fesztiválok kulcsfontosságú tényezőt jelentenek a városi események szezonális egymásutánosságának strukturálásában a naptári év során. A különböző időszakos események és fesztiválok sorában különleges szerep jut a nemzetközi filmfesztiválnak, tekintve, hogy relatíve költséghatékony, miközben mind a helyi lakosságot, mind a máshonnan érkező látogatókat vonzza, emellett segíti a társasági élet infrastruktúrájának, valamint az úgynevezett „kreatív társadalmi osztály” által olyannyira kedvelt, egész évben működő létesítményeknek a fejlesztését.⁶ Ezek után nem csoda, hogy a fesztiválok száma exponenciálisan növekedett az elmúlt évek során. Csak Európában több filmfesztivál van, mint ahány nap a naptárban. Többé már nemcsak a legjelentősebb fővárosok, a

3 Mommaas, Hans: Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy. *Urban Studies* 41 (March 2004) no. 3, pp. 507–532.

4 A „kulturálisan gazdag környezetet” jelentheti az érintetlen természet is, mint például számos high-tech cég esetében, melyek az 1990-es években központjaiknak Észak-Kaliforniában és Oregonban kerestek helyet: a rekreáció és a kültéri sport a (Richard Florida-féle) „kreatív osztály” kultúrájának alapeleme. Európában a kultúra általában egy történelmi vonatkozásban gazdag urbánus környezet keverékét jelenti: természeti és építészeti szépség, sokszínű szellemi és művészeti kínálat (egyetemek, múzeumok), valamint szórakozóhelyek és minőségi vásárlási lehetőségek.

5 „Helen Fielding (a Bridget Jones naplójának a szerzője) egy olyan karaktert hozott létre, aki sokkal emberibb és ismerősebb, mint a Jóbarátok vagy a Szex és New York című tv-sorozatok elegáns és pénzes fiatal New York-i szinglijei. Ugyanakkor mindhárom azokat az embereket jeleníti meg, akik napjainkban dominálják és alakítják a gazdag világvárosi életet, nemcsak New Yorkban és Londonban, de egyre inkább Tokióban, Stockholmban, Párizsban és Santiagóban is: a húszas-harmincas éveikben járó, tanult, egyedülálló diplomások. A moralisták bosszankodnak miattuk; a marketingesek udvarolnak nekik; a városfejlesztők el akarják csábítani őket. Ők a reklámapar, a kiadók, a szórakoztatóipar és a média körüli kreatív gazdaság legfontosabb fogyasztói és termelői. Bármely más társadalmi csoportnál több idejük, pénzüik van, és szenvedélyesen költenek bármire, ami divatos, frivol és szórakoztató.” *The Economist*, 2001. 12. 20.

6 A kreatív társadalmi osztály fogalmát Richard Florida tette közzismertté: „A munkaerő egy gyorsan növekvő, jól képzett és jól kereső szegmense, melynek munkájától egyre inkább függ a nagyvállalati profit és a gazdasági növekedés. A kreatív osztály tagjai nagyon különböző munkákat végeznek, nagyon különböző iparágakban – a technológiától a szórakoztatóiparig, az újságírástól a pénzügyi szektorig, a high-end gyártástól a művészetekig. Nem tekintik magukat tudatosan társadalmi osztálynak. Azonban közös bennük egy attitűd, mely szerint értékeli a kreativitást, az individualizmust, a különbözőséget és a tehetséget.” Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class*. New York: Perseus, 2002. p. 7.

szezonon kívüli fürdőhelyek vagy a felújított ipari városok vannak versenyben. Gyakran közepes méretű, az érdektelenség határán egyensúlyozó városok is úgy döntenek, otthont adnak egy filmfesztiválnak, annak érdekében, hogy reklámozzák turistalátványosságait, vagy kiérdemeljék a regionális kulturális csomópont elnevezést (pl. a németországi Brunswick vagy Britanniában Bradford).⁷

Ez a két összetevő, a Bridget Jones-gazdaság kulturális tömörülései, valamint az urbánus tér programozhatóvá és ciklikussá tételére irányuló törekvés bőven elegendő a filmfesztiválok számának megértéséhez. Nem magyarázzák viszont meg azoknak a globális médiapiacokra gyakorolt hálózati hatásait. Ebben a tekintetben a mennyiség olyan következményekkel jár, melyek első pillantásra ellentmondóak: a fesztiváloknak otthont adó városok versenyeznek egymással a helyszín vonzereje, a nemzetközi megközelíthetőség, illetve a bemutatandó filmek exkluzivitása tekintetében. Ugyancsak versenyeznek egymással a naptárban szereplő legkívánatosabb dátumok tekintetében is. Azonban egy másik szinten, ugyanezen tengelyek mentén, ki is egészítik egymást. A verseny emeli a színvonalat, és növeli a bemutatott filmek értékét. A verseny maga után vonja az összehasonlítást, ami azt eredményezi, hogy a fesztiválok belső szervezetük tekintetében egyre inkább hasonlítanak egymáshoz, miközben keresik annak módját, hogy meg tudják különböztetni magukat külső megjelenésüket és (tematikus) programjaik kínálatát illetően. Biztosítaniuk kell azt is, hogy olyan, előre meghatározott sorrendben kövessék egymást, ami lehetővé teszi a nemzetközi ügyfeleik – producerek, filmkészítők,

újságírók – számára, hogy kényelmesen eljussanak az egyik A-listás fesztiválról a másikra.⁸

Saját helyi előnyeinek optimalizálásával tehát minden egyes fesztivál hozzájárul a globális hálózati hatáshoz: a megszokott formátummal és az ismerőségből fakadó értékekkel ellensúlyozva az egymással való versenyt (a filmek véges számából és az időzítésből következő) negatív következményeit, miközben megadják a lehetőséget az újító programigazgatók számára a trendek alakítására vagy a mások által átvehető koncepciók kiötlésére. A filmek (vagyis készítőik) szempontjából a fesztiválok ezen tulajdonságai alapvető elemeit alkotják az elvárások rendszerének: a filmek ma már a fesztiválok számára készülnek, épp úgy, ahogyan a stúdiókorszakban Hollywood a premiermozipaloták exkluzív bemutatónapjaira gyártotta filmjeit. Globális hálózatként a fesztiválok rendszere határozza meg a legtöbb független film bemutatójának dátumát a világpiac premierhelyszínein, ahol a felhalmozott fesztiválsikereik révén össze tudják gyűjteni a nemzeti vagy helyi bemutatókon való megjelenéshez szükséges kulturális tőkét és kritikai hátszelet. Egyetlen független film plakátja sem létezhet a világ valamelyik fontos fesztiváljának logója nélkül, melyet éppoly kiemelt helyen tüntetnek fel, mint a hollywoodi produkciók a stúdiójuk logóját szokták.

A filmfesztiválok tehát csomópontokkal és idegvégződésekkel teli hálózatot alkotnak, kapilláris tevékenység és ozmózis van a hálózat különböző szintjei között, és miközben létezik egy szigorú rangsor, például A és B fesztivál között, melyet egy nemzetközi szövetség, a FIAPF felügyel*, a rendszer egésze rendkívül porózus és lyukacsos. Van mozgás és kap-

7 „Régi vicc: két hegymászó küzd fel magát egy meredek lejtőn. A levegő egyre fogy, végül elérnek egy jórészt elhagyott hegyi falut. Az egyik ezt mondja a másiknak: «Tudod, mi hiányzik innen?» – «Fogalmam sincs róla,» mondja a másik. «Pedig egyértelmű,» válaszolja a társa, «egy filmfesztivál!»” Hans Georg Rodek: Noch ein Festival. *Die Welt*, 2005. 04. 06.

8 1978-ban a Berlini Filmfesztivált áttették augusztusról februárra, azért, hogy Cannes-t megelőzze, ne pedig utána következzen. Ennek az a nyomás volt az oka, hogy több premiert tudjanak „bezsebelni”, illetve kiszolgálják a menetrendjét olyan fontos látogatóknak, mint a fesztiválok és a művészművek műsortervezői. Amint arra Gerald Peary rámutatott: „Berlin az a hely, ahol az éves vadászat indul. A világ legkülönbözőbb részein rendezett filmfesztiválok műsortervezői minden februárban elkezdik macska-egér játékokat egymással (...). A vadászat azután folytatódik a többi fesztiválon – San Fransisco, Locarno, Montreal, Telluride, Toronto, mindenki válasszon kedve szerint – májusban egy kötelező megállóval Cannes-ban.” Peary, Gerald: Season of the Hunt. *American Film* 16 (November/December 1991) no. 10. p. 20.

* Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (Filmproducerek Egyesületeinek Nemzetközi Szövetsége) [– a ford.]

csolat a regionális és a nemzetközi fesztiválok között, a specializáltak/tematikusak és a bármilyen témát befogadók között; az európai fesztiválok kommunikálnak az észak-amerikaiakkal, akár csak az ázsiaiakkal és az ausztrálokkal. Néhány fesztivált „kiszerveznek”, az ouagadougouit (Burkina Faso) például nagyrészt Párizsból és Brüsszelből szervezik és finanszírozzák, miközben elsődleges helyszíneként szolgál a legitimnek tekintett afrikai filmművészet – legyen bár anglofón vagy frankofón – meghatározása, támogatása és bemutatása tekintetében.⁹ Más fesztiválok a fesztiválok fesztiváljai (egyfajta „best of” programmal), mint például a Londoni Filmfesztivál, mely az adott év fesztiválkedvenceit mutatja be a város moziközönségének, ugyanakkor kevesebb újságíró és nemzetközi látogatót vonz.¹⁰

Ez a hálózat olyan szorosan összefonódóvá vált, a különböző hálózati „cselekvők” közti interakciók olyan spontán módon rendeződnek össze, hogy a filmfesztiválok rendszerének egésze a véletlent és a rutinszerűt egyaránt lehetővé tevő struktúrákat és kapcsolatokat biztosít. Együttesen és egymást folytatva a fesztiválok az egymást követő nemzetközi helyszínek olyan csoportját alkotják, melyekre a filmek, a rendezők, a producerek, a promóciós szakemberek és a média, különböző számban és intenzitással, elvándorol, akár egy madársereg vagy egy halraj. És abban sem különböznek ezen természetes rajzásoktól (melyeket alaposan tanulmányoznak a komplex adaptív rendszerek elméleti szakemberei), ahogyan az információ áramlik, a jelzések átadódnak, a vélemények megerősödnek, és konszenzus születik, ami egyszerre tűnik izgalmasan megjósolhatatlannak, mégis erősen meghatározott protokollokat követőnek. A válogatást, a bemutatást, a médiamegjelenést és a díjakat meghatározó kritériumrendszer például önkényesnek és ködösnek tűnhet, azonban gyorsan felfedezhetőek benne mintázatok. Elegendő féltucat katalógust összeszedni különböző fesztiválokról, majd

elolvasni a filmek leírásait, vagy a díjakat kísérő beszédeket meghallgatni, és szemantikai elemzést végezni: nem több, mint körülbelül egy tucat kifejezésből áll a fesztiválfilmek jelentős részének kategorizálásához szükséges értékelő és meghatározó szókincs. Ez az informális lexikális állandóság kiegészíti a fesztiválok egyre növekvő szervezési hasonlóságait, és egyszerre ellensúlyozza a fesztiválok időszakosságát és változó helyszíneit.

A független filmek gyártását, terjesztését és befogadását napjainkban vezérlő dinamikák rekonstrukcióját lehetővé tevő kiindulási alapként a fesztiválszcéna kulcsot jelent minden olyan filmhez, amely nem része a globális hollywoodi rendszernek. De tovább is mehetünk: a fesztiválok rendszere kulcsfontosságú interfész magához Hollywoodhoz is, mert együttesen a fesztiválok (Hollywoodhoz hasonlóan) globális platformot alkotnak, csak épp olyat, amely (Hollywooddal ellentétben) egyszerre „piac” (noha inkább talán egy bazar, mintsem tőzsde módjában), kulturális szemle (zenei vagy színházi fesztiválokhoz hasonlóan), versenyhelyszín (mint az olimpiai játékok) és világszervezet (ad-hoc Egyesült Nemzetek, nemzeti filmművészetek vagy épp filmes civil szervezetek parlamentje, tekintve a fesztiválok némelyikének politikai beállítottságát). Más szavakkal, a fesztiválok gazdasági, kulturális, politikai, művészi és személyi tényezők kombinációit működtetik, amelyek sajátos térben kommunikálnak és hatják át egymást. Mindez magyarázatot ad arra, hogy az eredendően európai jelenség miért globalizálódott, és eközben hogyan teremtett nem csupán egy önfenntartó, erősen önreferenciális buborékot a művészfilm, a független film és a dokumentumfilm számára, de egyfajta „alternatívát” is a posztfordista fázisában lévő hollywoodi stúdiórendszer mellett. A fesztiválok mindenekelőtt a terjesztés, a marketing és a bemutatás aspektusait határozzák meg, de egyre növekvő mértékben a gyártást is szabályozzák, amit a Hollywoodon kívüli szegmensben a globális felvevő-

9 Diawara, Manthia: New York and Ougadougou: The Homes of African Cinema. *Sight & Sound* (November 1993), pp. 24–25.

10 Julian Stringer alapos elemzéssel szolgál azzal kapcsolatban, hogy a hasonló „fesztiválok fesztiváljai” milyen funkciókat tölthetnek be, különösen az ipar és a művészmozik világa között, ld. Stringer.: *Raiding the Archive: Film Festivals and the Revival of Classic Hollywood*. In: Grainge, P. (ed.): *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press, 2003. pp. 81–99.

piac határoz meg, semmint a kibocsátó ország belföldi piaca. Látva, hogyan függnek az érdekes, innovatív, vagy más módon figyelemre méltó filmek rendszeres évi termésétől, illetve hogyan küzdenek érte, nem lepődhetünk meg, hogy a nagyobb presztízsű fesztiválok egyre jellemzőbben ajánlanak versenyképes produkciós támogatásokat, forgatókönyv- vagy filmtervfejlesztési pénzt díjak formájában, vagy szerveznek „tehetségkutató kampuszokat” (lásd Berlint), hogy egy adott fesztivál brandjéhez kössék a potenciállal bíró kreatív emberanyagot. Mindez azt jelenti, hogy bizonyos filmek ma „métrétre”, illetve rendelésre készülnek, vagyis a bemutatási dátumuk, a bemutató helyszíne, illetve a finanszírozásuk szorosan kötődik egy bizonyos fesztivál (vagy fesztiválkör) időrendjéhez, sok filmkészítő pedig az alkotása érdekében „internalizálja” és tudatosan megcélozza ezeket a lehetőségeket. Innen a „fesztiválfilm” kifejezés némileg cinikus kategóriajelölője, amely valóban létező jelenségre mutat rá, ugyanakkor elfedi egy ilyen, viszonylag stabil elvárás-horizont létrejöttének előnyeit – nevezetesen, hogy láthatóságot és időleges figyelmet biztosít olyan filmeknek, amelyeknek nem áll rendelkezésére a hollywoodi filmekhez hasonló promóciós büdzsé, sem megfelelően nagy belső piacra nem támaszkodhatnak (mint például Indiában), hogy megtalálják a közönségüket, vagy megtérülő befektetések legyenek.¹¹

Az európai filmfesztiválok rövid története

A fesztiváljelenséggel kapcsolatos globális perspektívát szükséges az európai filmfesztiválok történetének rövid

áttekintésével kontextusba helyezni. A fesztiválok kezdetben erősen átpolitizált, nemzeti ügyek voltak. Példának okáért a Velencei Filmfesztivál, amint arra már többször rámutattak, az Olasz Szállodák Szövetsége marketingkampányának és Benito Mussolini propagandagyakorlatának kombinációjaként jött létre 1932-ben. Az évtized végére olyan erős volt Velence fasiszta elfogultsága, hogy a franciák úgy döntöttek, létrehoznak egy ellenfesztivált: „*Akkoriban a [velencei] fesztivál és a díjai épp annyira szóltak a részt vevő országok nemzeti presztízséről, mint a filmekről. A II. világháború közeledtével a díjak odaítélésekor egyre észrevehetőbben a fasiszta szövetséghez tartozó országoknak kedveztek, különösen Németországnak és Olaszországnak. 1939-ben Franciaországot lekenyerezték azszal, hogy a fesztivál fődíját Jean Renoir A nagy ábránd (La Grande Illusion, 1937) című filmje nyerte. Azonban az Arany Oroszlánt (akkoriban még Coppa Mussolini) megosztottan A berlini olimpia (Olympia, Leni Riefenstahl, 1938) című német film (melyet Joseph Goebbels propagandaminisztériuma finanszírozott) és a Mussolini saját fia által rendezett, olasz Luciano Serra, pilóta (Goffredo Alessandrini, 1938) kapta. A franciák természetesen dühöngtek, és tiltakozásul kiszálltak a versenyből. A zsűrinek mind a brit, mind az amerikai tagjai visszaléptek, ezzel adva hangot az afelett érzett elégedetlenségüknek, hogy a politika és az ideológia romba döntötte a művészi értéket.*”¹² Egy másik fesztivál, mely politikai problémáknak és helyhatósági vitáknak köszönheti a létét, a svájci Locarnóban megrendezésre kerülő filmfesztivál, mely Lugano helyét vette át, ami pedig a háború éve alatt Velence folytatásaként jött létre. Locarno 1946-ban indult, csupán pár nappal megelőzve a cannes-i fesztivál megnyitóját.¹³ A Karlovy Vary-i fesztivál ugyancsak 1946-ban indult, az

11 A fesztiválfilmek prototípusa Steven Soderberg *Szex, hazugság, videó* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989) című alkotása, melynek hírnévhez vezető útja minden feltörekvő filmkészítő álomtörténete. A szerény költségvetéssel, maroknyi (akkor még) ismeretlen színésszel készített alkotás megnyerte Cannes-ban a legjobb filmnek járó Arany Pálmát, valamint a legjobb színész díját James Spader alakításáért, ezt követően több tucat további fesztiválon gyűjtött be díjakat, majd a Miramaxhoz került, amely nagyon okos reklámkampányt kerekített köré, és a kilenc millió dolláros befektetés így végül nagyjából hatvan millió dollárt termelt a mozipénztáraknál. Még most is a DVD-listák egyik kapós kedvence.

12 Craig, Benjamin: *History of the Cannes Film Festival*. <http://www.cannesguide.com/basics/> (utolsó letöltés dátuma: 2005. 03. 10.)

13 „Kezdetben, közvetlenül a háború után Locarno, ez a kis turisztikai város, amely politikai és társadalmi-kulturális jelentőségéről volt híres, egyfajta mini-Velencét hozott létre, és ezzel ablakot nyitott elsősorban a közvetlen közelében lévő Olaszországra és nem

újonnan államosított cseh filmipar célzott kezdeményezéseként, hogy a „szocialista” filmgyártás számára bemutatkozási lehetőséget biztosítson.

A II. világháborút követő években Velence és Cannes barátságosabb viszonyra jutott, és ehhez csatlakozott 1951-ben a Berlini Filmfesztivál, a már korábban említett politikai döntés eredményeként.¹⁴ Majd két évtizeden át – 1968-ig – ez a három, A-kategóriás fesztivál osztotta fel maga között az év filmművészeti termését, és osztogatott Arany Oroszlánokat, Arany Pálmákat és Arany Medvéket. Erre az első szakaszra jellemzőek voltak a nemzeti válogatóbizottságok, melyekben a filmgyártás képviselői fontos pozíciókat töltöttek be, tekintve, hogy ők döntöttek a nevezésekről. Kiválasztották, mely filmek képviselik országukat a fesztiválokon, hasonlóan ahhoz, ahogyan a nemzeti szövetségek szelektálják azokat a sportolókat, akik versenyezhetnek az olimpiai játékokon.¹⁵ Mindezen politikai-diplomáciai kényszerhelyzetek ellenére ezek voltak azok a fesztiválok, mindenképp Cannes, ahol az európai mozi nagy szerzői – Rossellini, Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini – előtérbe kerültek és híressé váltak.¹⁶ Ugyanez mondható el a filmművészet két nagy számkivetettjéről is: Luis Bunuel és Orson Welles egyaránt Cannes-ban nyerték vissza dicsőségüket a transznacionális karrierjükben bekövetkezett mélypont után. Az indiai rendező, Satyajit Ray cannes-i győzelmével alapozta meg hírnevét nemzetközileg elismert *auteur*ként. Talán kevésbé ismert tény, hogy gyakorlatilag az összes európai új hullám is a filmfesztiváloknak köszönhetette létét. Ebben

a tekintetben Cannes – egészen azóta, hogy 1959-ben sztárrá avatta François Truffaut-t és Jean-Luc Godard-t, és megteremtette a *Nouvelle Vague*-ot – indító platformként működik. Példának okáért egy csoportnyi, főként müncheni filmkészítő ezt utánozva jelentette be saját új hullámát, a német új filmet, az 1962-es oberhauseni rövid- és dokumentumfilmfesztiválon, a Dogma csoport pedig tudatos és ön-reflexív módon hozta épp Cannes-ban nyilvánosságra „tisztasági fogadalmát” híres manifesztumát 1995-ben.

Az 1960-as évek közepére az európai fesztiválok köre már féltucatnyi A-listás fesztiválból állt (a már említetteken kívül bekerült még Moszkva/Karlov Vary és San Sebastian), és számos B-fesztiválból, melyek jórészt a Földközi-tengernél, az Adriánál és Franciaország atlanti partjainál helyezkedtek el. A fesztiválpolitikában a fő változások 1968 után következtek be, ismételten a középpontban Cannes-nal, amikor Truffaut és Godard a fesztiválra vitték Henri Langlois, a párizsi filmarchívum (*Cinémaèque Française*) vezetőjének menesztése elleni tiltakozásukat, amely végül az esemény leállításához vezetett. Miközben Párizs a májusi történelem lázában égett, a külföldi látogatókkal teli cannes-i fesztivált megszakították, és az ezt követő években átfogó változások történtek: több szekciót indítottak az elsőfilmes rendezők számára, meghirdetésre került a „Rendezők Kéthete” (*La Quinzaine des réalisateurs*) és más kísérő rendezvények is. Hamarosan más fesztiválok is követték a példát, 1971-ben például Berlin magába olvasztott egy párhuzamos fesztivált, a Fial Film

sokkal később a világra. [...] Locarno nagyon hamar olyan találkozóhellyé vált, ahol a közönség és a szakmabeliek egy különleges látványosság keretében fedezhették fel a világ legfontosabb filmjeit professzionális, de ugyanakkor ünnepi hangulatban”.
<http://www.locarnofestival.ch>

14 Fehrenbach, Heide: *Mass Culture and Cold-War Politics: The Berlin Film Festival in the 1950s*. In: Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995. pp. 234–238.

15 „Eleinte a fesztiválfilmeket az egyes országok választották ki, nem maga a fesztivál, az egyes országokból pedig annyi film kerülhetett be, ami arányban állt annak filmtermésével. Ebből következik, hogy a fesztivál inkább a filmeknek a fóruma volt, mintsem egy versenyeseemény, és a szervezők nagyon erősen törekedtek arra, hogy minden bemutatott film valamilyen díjjal térjen haza.”
<http://www.cannesguide.com/basics/>

16 Rossellini *Róma, nyílt város* (*Roma, città aperta*, 1945) című filmje 1946-ban megnyerte az Arany Pálmát. Ezzel Cannes nem csupán Rossellinit mint nemzetközi *auteur*t fedezte fel, hanem a neorealizmust is a háború utáni korszak kulcsfontosságú filmes mozgalmává avatta.

Nemzetközi Fórumát (*International Forum of Young Film*).¹⁷ De az igazán meghatározó változás 1972-ben következett be, amikor – megint csak Cannes-ban – elhatározták, hogy ettől kezdve a fesztiváligazgatóé a végső felelősség a hivatalos nevezések kiválasztásáért, nem pedig a nemzeti bizottságoké. Ezzel a döntéssel – amit azonnal követett a többi fesztivál is – Cannes megteremtette a világ minden részén működő fesztiválok számára a mintát, amelyek – amint azt már említettük – jórészt összhangba hozták szervezeti struktúráikat és válogatási folyamatukat, miközben máshová helyezett hangsúlyokkal törekedtek profiljuk és identitásuk fenntartására.¹⁸

A válogatási folyamat, fesztiváligazgatóknak való átadása az ország/nemzet szintjéről az európai filmművészet befogadásával kapcsolatos változásokat is maga után vont: az új hullámok felhajtóereje révén a kisebb országok is képesek voltak a nemzetközi figyelem látókörébe kerülni (mostantól az *auteur* képviselte a nemzetet, nem pedig a hivatalnokok, akik kiválasztották az adott ország által nevezett filmet), Cannes hatására pedig az *auteur* rendező lett az európai fesztiválok szent tehene. De nem csak a fejlődő országokra és az európai nemzetekre volt ez igaz. Az 1970-es évek például a fiatal amerikai *auteur*ök évtizede volt: Robert Altman, Martin Scorsese, Francis Coppola valamint európai Ridley Scott, Louis Malle, John Boorman és Milos Forman, akik mindegyike dolgozott Hollywoodban vagy Hollywoodnak. Cannes ebben a tekintetben paradoxon: a legfontosabb francia filmes eseményként sok esetben hajlamos szélsőséges Hollywood-ellenes érzelmekre és kinyilatkoztatásokra; ugyanakkor ez az a fesztivál, amely bármely más helyszínnél több amerikai rendezőt szentesített és

segített magasabb státuszhoz otthon, az USA-ban. 1980-ban Cannes emelte fel a német rendezőket (Wim Wenders, Werner Herzog, R.W. Fassbinder) és Krzysztof Kieslowskit, aki 1988-ban Arany Pálmát nyert, majd az 1990-es években a kínai rendezőket (Zhang Yimou, Chen Kaige). Az évtizedek során Cannes megmaradt a fesztiválok között a „királycsinálnak”, az *auteur*t a rendszer középpontjában tartva, miközben a sztárok, a kezdő sztárocskák és a glamour gondoskodott a tömegek figyelméről. „Hollywood a Riviérán” megnyitotta a filmpiacát is, mely eleinte szabályozatlanul működött, és az egyre növekvő pornóipar helyszínévé vált, de 1976-tól a *Marché du film* szabályozottabb lett, és fontossága azóta is töretlenül nő.¹⁹

Mindazonáltal az 1980-as években elindult egy átalakulási folyamat a hagyományos vonzási központokat illetően, emelkedő státuszú ázsiai (főként Hongkong), ausztrál (Sydney), de mindenekelőtt észak-amerikai (Sundance, Telluride, Montreal, Toronto) fesztiválokkal, amelyek akár felül is múltak néhány európai fesztivált, és meghatározták azokat a globális trendeket, amelyeket nemcsak más, kisebb fesztiválok követtek, de a nemzeti filfterjesztés és bemutatás helyi csatornáira, a művészmozikra és más specializált helyszínekre is hatással vannak. Természetesen az 1990-es évek közepétől kevés olyan film számíthatott általános vagy akár limitált mozi forgalmazásra, mely nem kapott legalább egy fesztiváldíjat, vagy nem bírt széles körű jelenléttel a fesztiválok éves sorában. A fesztiválok – bizonyos rangsorbeli különbségekkel – együttesen nem is annyira egyik vagy másik film, nemzet vagy rendező számára kínálnak disztribúciós rendszert. A fesztiv-

17 A Fórum történetéhez ld.: Schröder, Nicolaus (ed.): *Zwischen Barrikade und Elfenbeinturm: Zur Geschichte des unabhängigen Kinos. 30 Jahre Internationales Forum des Jungen Films*. Berlin: Henschel/Freunde der Deutschen Kinemathek, 2000.

18 Velence, Cannes, Berlin és Rotterdam történetének, dinamikájának és specifikus szervezeti profiljának teljesebb leírását adja Marijke de Valck *European Film Festivals* című PhD-disszertációjában (University of Amsterdam, 2006), amely új utat mutat a fesztiváljelenség megértéséhez szükséges elméleti modell felállításával. A globalizációs vitán belül a filmfesztiválokkal kapcsolatos egyik első kritikai vizsgálathoz ld.: Stringer, Julian: *Global Cities and International Film Festival Economy*. In: Shiel, Mark–Fitzmaurice, Tony (eds.): *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. London: Blackwell, 2001. pp. 134–44.

19 Beauchamp, Cari–Béhar, Henri: *Hollywood on the Riviera: The Inside Story of the Cannes Film Festival*. New York: William Morrow, 1992.

válok lényegében minden egyes évben megszűrik, mely filmek tölthetik be a rendelkezésre álló időszavakat, amelyeket a művészmozik vagy a multiplexek kijelölt vásznai biztosítanak a rétegfilmek számára. Ezek általában olyan alkotások, melyeket a „független” filmek legfontosabb forgalmazói, mint a Miramax (USA), a Sony Pictures Classics (US), a Castle Communications (UK) vagy a kisebbek, mint a Sixpack (Ausztria) vagy a Fortissimo (Hollandia) a fesztiválokra gyűjtik be. A Miramaxot alapító Weinstein testvérekre a Sundance Fesztivállal való szoros kapcsolatuk miatt áldásként és átokként egyaránt tekintenek, miután sikeresen átalakították a művészmozik, a független forgalmazás, a multiplexek és a fősodorbéli Hollywood közti kapcsolatokat: egyesek szerint hasznos, hogy pénzt és presztízt pumpálnak a rendszerbe és a rendszeren át, mások szerint káros, ahogy pófátlanul promótálják az általuk kiválasztott filmeket, más filmeket pedig egyenesen abból a célból vásárolnak fel, hogy eltüntessék őket.²⁰

Cannes, Velence, Berlin nyertesével mellett a Miramax-filmek lesznek tehát a szezon minisikerei (vagy „indie blockbusterei”), gyakran globális szinten is, az egész világ közönsége számára.²¹ Ahogyan a mozik a világ minden részén ugyanazokat a hollywoodi filmeket vetítik, valószínű, hogy ugyanazon öt vagy hat művészmozis siker jelenik meg nemzetközi szinten (olyan filmek, mint a *Beszélgj hozzá!* [*Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002], az *Elveszett jelentés* [*Lost in Translation*, Sophia Coppola, 2003], az *Elefánt* [*Elephant*, Gus Van Sant, 2003], az *Atanarjuat* [*Atanarjuat: the Fast Runner*, Zacharias Kunuk, 2001], vagy az *Anyátlanok* [*Dare mo shiranai*, Hirokazu Koreeda, 2004]), mintha, legalábbis a mozit tekintve, egyetlen globális piac maradt volna, ahol csupán a közönség mérete különbözteti meg a blockbustert a „szerzői” vagy „indie” filmtől. A legújabb, közepes költségvetésű európai film, együtt a legújabb Wong Kar-wai-alkotással – a megfelelő velencei, cannes-i,

torontói vagy busani megjelenést követően – magához vonzza a „saját” nézőit, miközben ugyanazon multiplexben, csak egy másik teremhez, azért áll sorba a közönség, hogy megnézzen egy Pixar animációs filmet, melyet a Disney (aki a Miramaxnak is a tulajdonosa) gyártott, és a legújabb *Harry Potter* vagy *Gyűrűk ura* című filmmel versenyez abban, hogy ki fogja vezetni a jegyeladási listákat az adott bemutató hétvégén. Ez az egyidejű jelenlét is bizonyítja, hogy a Hollywood és a művészfilm közti ellentétet más szempontból kell vizsgálni, ahol a fesztiválok hálózata kulcsfontosságú közvetítő szerepet játszik, és kapcsolódási felületet biztosít mindkét fél irányába. A „független” film kategóriája alig mond valamit arról, hogy ezen filmek miként készülnek, és hogyan finanszírozzák őket, sokkal inkább az újraosztályozás és változás előszobájaként, illetve a szerzőként még nem bizonyított filmkészítők ideiglenes belépőjeként szolgál. Ugyanakkor a fesztiválok azok a piacok, ahol az európai televíziótársaságok értékesítik koprodukcióikat, és beszerzik megcélzott művészfilmes adagjukat, melyeket általában „világmozi” vagy „új (ország/kontinens jelzője) hullám” címkével sugároznak.

A fesztiválok működése

A filmfesztiválok lefolyásának meglehetősen szabványos menete, illetve a filmeknek az ebbe a hálózatba való bekerülését meghatározó szervezeti minták alapján felmerül a kérdés, hogy mely általános szabályok irányítják a rendszer egészét. Megismerhető-e például a filmfesztiválok rendszere olyan művészeti megakállításokkal való összehasonlítás alapján, amelyek napjainkban a világ legfontosabb múzeumaiban turnézhatnak? Vagy a rendszer inkább egy különösen specializált csomagküldő szolgálathoz hasonlóan viselkedik? A fesztiválok az Európában az 1960-as évek óta gyakorolt „kézműves” filmkészítési modell logikus kibővítései, mely annyira alapvető volt, hogy a filmkészítőket saját

20 Jonathan Rosenbaum fogalmazza meg ezt a véleményt, ld.: *Movie Wars: How Hollywood and the Media Conspire to Limit What Films We Can See*. New York: A Capella, 2000.

21 Perren, Alisa: Sex, Lies and Marketing. Miramax and the Development of the Quality Indie Blockbuster. *Film Quarterly* 55 (Winter 2001–2002) no. 2. pp. 30–39.

disztribúciós és bemutató rendszereik megszervezésére kényszerítette? És ha így van, „felnőttek”-e már a fesztiválok annyira, hogy betöltsék ezt a szerepet, és életképes alternatívát kezdjenek jelenteni Hollywooddal szemben, felvonultatva a filmipar valamennyi hagyományos elemét – gyártás, disztribúció és bemutatás –, miközben nem áldozzák fel az „európai” modell előnyeit, melynek része, hogy a film szerzője megtartja az alkotás feletti kontrollját? Amint azt már megpróbáltam elemezni, ez utóbbira a válasz: igen is, meg nem is. „Igen”, abból a szempontból, hogy vannak bizonyos figyelemre méltó kapcsolódási és összehasonlítási pontok az egyre inkább globalizálódó és összefonódó fesztiválok „európai” modellje és az egész világra kiterjedő, Hollywood-féle marketing- és disztribúciós modell között. „Nem”, amennyiben a gazdasági lépték és a médiában való jelenlét közti különbségeket nézzük, nem is beszélve a másodlagos piacokról, melyek teljesen más kategóriába helyezik a hollywoodi szórakoztatóipari konglomerátumokat. Ugyanakkor pusztán a felvetés, hogy globális hálózatként a fesztiválok rendszere talán párhuzamba állítható Hollywooddal, arra készítet minket, hogy másképp gondolkodjunk az európai szerzői film hagyományos kategóriáról. Például ha a filmek ma már bizonyos mértékben a „fesztiválokra készülnek”, akkor a hatalom/kontroll a filmrendezőktől a fesztiválrendező irányába tolódik el, a vizuális művészek és kiállítási helyszínek fölött (a gyűjtők helyett) bizonyos sztárkurátorok által megszerzett kontrollhoz hasonlóan. De a helyzet ahhoz is hasonlítható, ahogyan a marketing és a bemutatás mindig is meghatározta a gyártást Hollywoodban, és a valódi hatalmat a forgalmazók gyakorolják. Finom, de aszimmetrikus egymásrautaltság kezd kialakulni, mely újfajta, a közvetítők (fesztivál-igazgatók, kurátorok, üzletkötők) által gyakorolt társadalmi hatalmat reprezentál, ami hatással van arra is, hogyan értelmezzük a „kreatív ipar” fogalmát.

Ahogyan Hollywood változott, változott a fesztiválok rendszere is. Ha első pillantásra a két rendszer átalakulásának logikájában kevés hasonlóság is van, és láthatóan más szabályoknak is tesz eleget, a fesztiválok párhuzamot mutatnak a stúdiórendszer posztfordista formájával, ahol az egyes feladatok és szolgáltatások kiszervezése, az egyszeri alkalomra összeálló projektek, semmint a stúdió által meghatározott éves gyártási

kvóták, a nagy horderejű, „szponzorált” kulturális események, valamint a sztárok és a látványosság varázslata teremti meg az interakciók sajátos készletét. Miközben a fesztiválok a méreteket tekintve különböznek a stúdióktól (most elsősorban a forgalmazásra és az üzletkötésre koncentrálva), annyiban mégis hasonlítanak rájuk, hogy itt is különböző elemek kapcsolódnak egymáshoz hálózatosan. A világ filmkészítői közül abban az értelemben sokan „függetlenek”, hogy gyakran kis léptékű és egyszeri projekteket vállaló producerekként működnek, akiknek elsősorban és néha kizárólag a fesztiválokra keresztül van hozzáférésük a „piacokhoz”. Túl a forgalmazás szintjén és a mozi bemutatás területén mutatott hasonlóságokon, további összehasonlítási pontok is lehetségesek a fesztiválok és a stúdiók rendszere között (a „branding”, a logó, a személyi kultuszok), ami még inkább megnehezíti, hogy valamiféle radikális ellentét mentén beszéljünk róluk, bármennyire is ez a hozzáállás uralja jelenleg is a médiát és számos filmfesztivál önreprezentációját. Más szempontból viszont az Európa–Hollywood közvetlen ellentét hanyagolása nem jelenti a különbségek figyelmen kívül hagyását, inkább lehetővé teszi, hogy előálljunk a fesztiválok strukturáló, aktív intervencionalista szerepe melletti érvekkel. A gyártással kapcsolatos további összehasonlítási pontokat a „világmozival” foglalkozó utolsó fejezetben tárgyaljuk; a különbségek, melyeket itt hangsúlyozni szeretnénk, az indikátorok három csoportjára – a fesztivál mint esemény, megkülönböztetés és hozzáadott érték, illetve műsortervezés és a programok összeállítása – fókuszálnak, melyek meghatározzák a fesztiválok működését, és hogy miként tekinthetünk rájuk mint az európai filmművészetet a nemzetközi művészfilm és a világmozi összefüggésében átalakító tényezőkre.

A fesztivál mint esemény

Mi az a (film)fesztivál? Mint évente megrendezésre kerülő összejövetelek, melyek célja a visszatekintés és a megújulás, a filmfesztiválok bírják a fesztiválok általános funkcióját. A fesztiválok egy közösség számára önmaga ünneplésének pillanatait jelentik: elindítják az új évet, dicsőítik a sikeres aratást, jelzik a bőjt végét, vagy megemlékeznek egy különleges

dátumról. A fesztiválok megkívánják, hogy legyen egy alkalom, egy hely, és nagy számú ember legyen jelen a maga fizikai valójában – e tekintetben a filmfesztiválok sem különböznek. Ugyanakkor ismétlődő jellegük, sokféle rejtett és nyílt hierarchiájuk, valamint különleges kódjaik tekintetében a rituálékhoz és a ceremóniákhoz is hasonlíthatók. Az esetenkénti túlzások alapján – gondoljunk csak az 1960-as és 1970-es évek topless sztárocskáira, a partikra, az alkoholfogyasztásra, vagy csupán a filmek számára – van bennük valami a karneválok szabálytalanságából is. Az antropológiában a fesztiválokat a ceremóniáktól és a rituáléktól többek között a nézők szerepe különbözteti meg egymástól. A közönség aktívabb, ha a filmfesztiválokra mint karneválra tekintünk, viszont passzívabb, ha a ceremóniákhoz hasonlítjuk őket. Bizonyos filmfesztiválok exkluzivitása inkább teszi őket a rituálékhoz hasonlónak, ahol a beavatottak egymás között vannak, és kordonok tartják távol a tömeget: a fesztivál magja egy performatív aktus (ha ez csupán az önmegmutatásról is szól – például végigsétálni a vörös szőnyegen Cannes-ban), vagy a díjak átadása. Vannak fesztiválok, melyeken jelen vannak a rajongók, és ösztönzik a nagyközönség jelenlétét, míg mások csak a szakma számára szerveződnek, viszont szinte mindegyikük bonyolult és gyakran rejtélyes akkreditációs szabályokat követ.

Daniel Dayan médiakutató az elsők között vizsgálta a filmfesztiválokat egy antropológus szemszögéből. Az 1991-ben Robert Redford által alapított, és minden évben a utahi Park City üdülőhelyen megrendezésre kerülő Sundance Filmfesztiválról 1997-ben készítette az „Egy fesztivál nyomában” (*In Quest of a Festival*) című írását. Dayant két, egymáshoz kapcsolódó kérdés érdekelte: hogyan válnak a nézők különböző csoportjai közönséggé, illetve, hogy milyen belső dinamika jellemzi az olyan, rövid időre összeálló közösségeket, mint amilyen a filmfesztiváloké, szembeállítva egy születésnapon, vallási ünnepen vagy épp temetésen összegyűlő rokon társaság viselkedésével. Miután korábban nagyobb médiaeseményeket elemzett, mint

például királyi esküvőket, olimpiai játékokat és a Watergate-ügy televíziós prezentációját, Dayan azt feltételezte, hogy a filmfesztiválok kollektív performanszok, melyek vagy előre megírt „forgatókönyvet” követnek, vagy kialakulásuk során mindenki ösztönösen hozzáidomul a tőle elvárt szerephez. Hamar rájött, hogy a filmfesztiválok a „forgatókönyv” tekintetében a vártnál jóval nagyobb mértékű eltéréseket engednek meg, hogy még egy relatíve kis fesztivál esetében is sokkal több szint van jelen egyszerre, vagy akár egymás ellenében, végül pedig, hogy a filmfesztiválokat nem annyira a vetített filmek határozzák meg, hanem a „médiakenyomat”, amely egyszerre funkcionál performatív öngazolásként és reflexív önmeghatározásként, melynek során az esemény önnön jelentőségének érzetét formába öntő és fenntartó „verbális architektúrák” jönnek létre.²²

Némiképp más nézőpontot ad, ha a filmfesztiválokra „eseményekként” gondolunk, és Jacques Derrida alapján „szétválasztó rendkívüliséggként” (*disjunctive singularity*) határozzuk meg őket, melyet sem megmagyarázni, sem megjósolni nem lehet a társadalmi kontextus normatív logikája alapján, tekintve, hogy az esemény bekövetkezte szükségszerűen megváltoztatja magát a kontextust.²³ Ez kiemeli és megerősíti, még Dayannál is jobban, azt a fajta ismétlődő, rekurzív önreferenciát, mellyel egy fesztivál (újra)teremt a helyszínt, ahol jelen van. Jelentés csak az ismétlődés és a kivételesség közti térben alakulhat ki – a két pólus, mely a fesztiválnak mint eseménynek a sajátja, ami megmagyarázza az újdonság iránti megszállottságot: üres jelölője a minden fesztivált jellemző kompromisszumnak az egyformaság és a különbözőség, a várható és a „várható meglepetés” között. Az öngeneráló és önreflexív dimenzió az, ami általában egy fesztivál „zsongását” adja, amit a híresztelések, a pletyka és a szájról szájra terjedő hírek táplálnak, mivel annak a „verbális architektúrának”, melyre Dayan utal, csupán egy része kerül nyomtatásba. A hierarchizált akkreditációs rendszerek, melyeket a legtöbb fesztiválon különböző

22 Dayan, Daniel: *In Quest of a Festival* (Sundance Film Festival). *National Forum*, 1997.09.22.

23 Derrida, Jacques: *Signature, Event, Context*. In: Derrida: *Margins of Philosophy* (trans. Alan Bass). Chicago: University of Chicago Press, 1984. pp. 307–330.

színcódokkal ellátott kártyákkal szabályoznak, másfajta architektúrát biztosítanak: a kivételezett hozzáférés és a kirekesztés zónáit, sokkal inkább emlékeztetve biztonsági szekciókra osztott repülőterekre, semmint ceremóniákra előkészített templomokra, vagy épp piacterekre és kereskedelmi vásárookra. Mivel a különböző szintű hozzáférés azt is jelenti, hogy a résztvevők nem egyformán részesednek az információból, a korlátozások tovább fokozzák a „zsongást”. Folyamatos szorongást okoznak: mivel nem vagyunk benne a körben, lemaradhatunk valami fontosról, ami arra ösztönöz minket, hogy szemtől szembe cseréljünk információkat idegenekkel. Az a „törékeny egyensúly”, amelyről Dayan beszél, akárcsak a szétáradó energia, amit megjegyez, tehát nem véletlen, hanem épp a fesztiválok szerkezetének része: lehetővé teszi az elszánt cinefilek számára, hogy egy levegőt szívjanak hétpróbás üzletkötőkkel, az unott kritikusoknak, hogy kapcsolatba kerüljenek igyekvő elsőfilmes rendezőkkel, és végső soron, hogy a mondén filmpiacból a hetedik művészet ünnepe válhasson.

Megkülönböztetés és hozzáadott érték

Azonban ez a „rizomatikus” megközelítés az anarchikus önszerveződés túlságosan is vibráló képét festi le. Számos láthatatlan kéz irányítja és menedzseli egy fesztivál káoszát, amely biztosítja a folyamatosságot és a megszakítást, ugyanakkor láthatóvá tesznek egy másik architektúrát: azt, amely a versenyben lévő filmek programján keresztül artikulálódik, és a fesztivál különböző szekcióira, különprogramjaira, látványos [showcase] attrakcióira és kísérő eseményeire támaszkodva épül fel.²⁴ Cannes a „Versenyben” (az Arany Pálmáért versenyzők), a „Verse-

nyen kívül” (külön meghívott filmek), az „*Un Certain regard*” (világmozi), a „cannes-i klasszikusok” és a „*Cinéfondation*” (filmes iskolákból kikerülő rövid- és közepes hosszúságú filmek) szekciók mellett felvontatja még a „Rendezők kéthetét” („*Quinzaine des réalisateurs*”) és a „Kritikusok nemzetközi hetét” („*Semaine internationale de la critique*”). Velence hasonló kategóriákat kínál: hivatalos válogatás, versenyen kívüli program, „Horizontok” (világmozi), „Kritikusok nemzetközi hete” („*Settimana Internazionale della Critica*”), „Velencei napok” („*Giornate degli Autori*”) és a rövidfilmek versenye („*Corto Cortissimo*”). Berlinben van versenyprogram, „Pano-ráma”, „Fórum”, „A német film perspektívái” („*Perspektive Deutsches Kino*”), „Retrospektív/Homage”, „*Showcase*”, „*Berlinale Special*”, „Rövidfilmek”, „Gyerekek mozija”. A szekciók ezen elburjánzása növeli az általános dinamikát, azonban a választási lehetőségek bővítése ellentmondásokat is hordoz magában. Az évek során a fesztiválok – amint azt korábban már láttuk – vagy tiltakozások miatt kényszerültek rá ezen új kategóriák létrehozására (mint Cannes és Velence az 1970-es években), vagy pedig figyelembe vették mind a független produkciók mennyiségi növekedését, mind a növekvő számú speciális érdekcsoportot, amelyek reprezentációt követeltek a filmfesztiválokon. A cannes-i lázadókat befogadták az olyan ellenfesztiválokat mint a berlini *Forum*, integrálták; a feltörekvő filmes nemzetek útját pedig gondosan egyengették, mint például Rotterdamban, amely 1972-es alapítása óta az új ázsiai mozira specializálódott.²⁵

A folyamat során egyértelművé válik a nemzetközi filmfesztiválok egyik kulcsfontosságú szerepe, nevezetesen, hogy kategorizálják, csoportosítsák és megszűrik a világ éves filmtermését. A kihívást az jelenti, hogy ez ne selejtezést és rangsoron kívül helyezést [de-

24 Ld. Thomson, Patricia: Clutterbusters: Programmers at Five Leading Festivals Expound on Heady Process of Selecting Films. *Variety*, 2003.08.18. p. 47.

25 Rotterdam az a fesztivál, melyről állíthatjuk, hogy a legközvetlenebb módon hatott rá az 1968 utáni kulturális forradalom, tekintve, hogy az alapítója, Hubert Bals, rajongott az avantgárd és a független filmekért, és korábban lelkes követője volt a cannes-i és a berlini eseményeknek. A Rotterdami Filmfesztivál részletes történetéért és elemzéséért ld.: de Valck, Marijke: Drowning in Popcorn at the International Film Festival Rotterdam? The Festival as a Multiplex of Cinephilia. In: de Valck, Marijke–Hagener, Malte (eds.): *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. pp. 97–109.

classifying] jelentsen, vagy azt, hogy a mozipénztárak végezzék el a piszkos munkát, hanem támogatást, válogatást, ünneplést és elismerést – röviden: érték és kulturális tőke hozzáadását fent, úgy, hogy lent eközben inkább udvarias kapuőrök, mintsem kidobóemberek állnak. A fesztiválok hangoztatott elkötelezettsége a művészi kiválóság, és csakis az iránt, határozottan megkövetel egy, Pierre Bourdieu-nak az ízlés és a megkülönböztetés mögötti társadalmi mechanizmusokkal kapcsolatos elemzése szerinti olvasatot.²⁶ A verseny- és a versenyen kívüli szekciók kínálatának bővítésével a fesztiválok nem csupán demokratizálják a bejutást. Új hatalmi struktúrák jelennek meg, és másfajta differenciáló tényezők lépnek működésbe: ha például bizonyos szekciók összeállítását kritikusokra vagy más testületekre bízzák, az elkerülhetetlenül a bekerülés és a kimaradás új formáit, illetve mindenekelőtt új típusú hierarchiákat hoz létre, melyek talán rejtettek maradnak a nézők számára, de nagyon is érződnek a producerek és a filmkészítők köreiben: „Amennyiben a kritikai tőke növekszik egy magas presztízsű fesztiválra való bekerüléssel, további megkülönböztetést határoz meg, hogy a film a fesztivál rendszerében hova kerül. A versenyprogrammal nem rendelkező torontói fesztiválon gyakran a nyitógálát tekintik a fesztivál egyik legfontosabb megjelenési helyének, és az olyan programokat, mint a gálavetítések, a speciális bemutatók, vagy a »mestereket« bemutató szekciók, a filmjük pozicionálása végett buzgón keresik a forgalmazók, a producerek és a filmkészítők. Ebben a hierarchiában a regionálisan meg-

határozott programokat, mint a Planet Africát és a Perspective Canadát gyakran az alulteljesítő munkák gettójának tekintik.”²⁷ A mozgatható kulturális tőke mennyisége még egy fesztiválon sem korlátlan, mégis, amint azt láttuk, ennek díjakon, médiamegjelenésen vagy a figyelem más formáin keresztül történő felhalmozása élet és halál kérdése egy film számára. A film azért jön a fesztiválra, hogy a fesztiválon túlrá szárnyaljon. A terjesztés, a kritikai diskurzus és a különböző bemutatkozási lehetőségek részese akar lenni. Már önmagukban ezek biztosítják, hogy az alkotó újabb filmet készíthet, akár a mozipénztáraknak köszönhetően (ritka eset), akár (nemzeti-kormányzati, nemzetközi televíziós koprodukciós) támogatások bevonásával. A filmek a fesztiválok rendszerét úgy használják, mint az izmot, mely a nagyobb rendszeren átjuttatja őket.²⁸

Ugyanakkor a hozzáadott érték másfajta önreferenciaként is működik. Ahogy Bourdieu fogalmazta volna: a fesztivál szereplőit magával ragadja a játék „illúziója”. Hinniük kell, hogy érdemes játszani, és komolyan kell részt venniük. Ezzel tartják életben a játékot magát.²⁹ A fesztivál minden egyes átadott díjjal a saját fontosságát is bizonyítja, ami cserébe növeli a díjak szimbolikus értékét. Cannes például nem csupán annak van tudatában, hogy az Arany Pálma a kiválóság bélyegét nyomja a kitüntetett filmre: gondosan kontrollálja a logó használatát a képeken és nyomtatásban egyaránt, a használt betűtípustól az elhelyezés irányán és a színek át a pálmáig leveleinek szá-

26 Lásd például Bourdieu híres véleményét, miszerint „az ízlés meghatározza az osztályt és az osztály meghatározóját”. [saját fordítás – a ford.] Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979. p. iv.

27 Czach, Liz: Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image* 4 (Spring 2004) no. 1. pp. 76–88.

28 A fesztiválok egyre inkább interfészként és membránként is működnek. A fesztiválon sikert elérő film és filmkészítő számára kinyílnak az ajtók a kereskedelmi rendszer felé, ami mostanában az „indie”-k között keresi az utánpótlást. Európában ezt a szerepet játssza Cannes, az USA-ban pedig a Sundance, melyek forgóajtóként juttatják be a rendezőket az iparba. Az európai filmkészítők előtt nyitva álló tipikus, vagyis inkább ideális pálya: a filmes iskola elvégzése egy olyan diplomafilmmel, mely díjat nyer Európában, meghívják Torontóba, vagy még jobb, ha a Sundance-re, ahol a Miramax opciót köt rá, a „nagyok” pedig érdeklődnek a film és alkotója iránt.

29 Bourdieu, Pierre: The Chicago Workshop. Bourdieu, Pierre–Wacquant, Loïc (eds.): *An Invitation to Reflexive Sociology*. London: Polity Press, 1992, idézi: Eagleton, Mary: Pierre Bourdieu. *The Literary Encyclopedia*. <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=501>

maig.³⁰ Tovább variálva a metaforát: a fesztivál olyan apparátus, mely oxigént pumpál egy adott filmbe és rendezője mint lehetséges *auteur* reputációjába, de ezzel párhuzamosan a fesztiválok rendszerének egészét is ellátja oxigénnel, lendületben és a víz színén tartva a hálózatot. A filmfesztiválok számos szinten működnek erősítőként és sokszorozóként: először is biztosítanak egy kiváltságos közönséget, a médiát, mint döntőkövet és az ízlés meghatározóit. A reputáció ad hoc értéktözséje jön létre, amely hatékonyan, nagyon rövid visszajelzési idővel terjeszti az információt. Másodsorban a nagyközönség számára nyitott fesztiválokon, mint Berlin, Rotterdam, Locarno vagy San Sebastian, a nézők – legyenek akár turisták, akár helyiek – a filmek tesztközönségeként működnek, nagyon különböző paraméterek szerint, a cinefil szakértelmétől egy pár esti kiruccanásának érzeki stimulációjáig, amelyek egyaránt fontosak a filmnek a közönség általi végső megítélése tekintetében. A fesztiválok látogatói, miközben valószínűleg nem reprezentálják az általános közönséget, értékesek az ilyen típusú adatok összegyűjtése szempontjából, a művészi ego a közönség előtti „élő” fellépés adta feltüzelésén vagy lelohasztásán túl is. A fesztiválok az információk értékelésének klasszikus színterétül szolgálnak, pillanatfelvétel-szerű közvélemény-kutatásként működnek, és értékes piackutatási eszközökké válnak.

Azonban, mivel a fesztiválközönségek nem szükségszerűen reprezentálják az általános nyilvánosságot, esetlegességük és kollektív lelkesedésük a váratlant is lehetővé teszi. Ahogyan azt Roger Ebert, chicagói filmguru egyszer kijelentette: „*elmehetsz Torontóba egy olyan filmmel, melyről még soha senki nem hallott, és sikerrel a kezében távozhatsz*”.³¹ Ugyanez igaz Rotterdam esetében is, mely minden egyes vetítés után gondosan megszavaztatja a nézőket, és a fesztivál egész ideje alatt kiad egy „nézők véleménye” táblázatot. Az eredmény gyakran kifejezetten más, mint a kritikusoké vagy a zsűritagoké. Végül pedig a fesztiválok különösen fontos szerepet játszanak a hozzáadott érték szempontjából a filmek nemzeti

gyártása tekintetében, nevezetesen olyan országok esetében, melyek termése nem mindig üti meg a nemzetközi mércét. A speciális szekciókkal, mint Berlinben a német filmek szekciója („*Perspektive Deutsches Kino*”), vagy Rotterdamban a hollandoké („*Dutch Treats*”) „nagyköveti” vagy területen kívüli bemutatkozási lehetőséget biztosítanak a hazai filmkészítők munkái számára. Azáltal, hogy a nemzetközi média és a látogatók tekintete elé kerülnek, akiknek a reakciója visszacsatornázható a nemzeti közbeszédbe, azzal a céllal, hogy alakítsa egy adott országnak a saját nemzeti filmművészetével és „külföldi” jelenlétével kapcsolatos percepcióját, ezek a filmek utaznak, anélkül, hogy elhagynák otthonukat. Legvégül pedig a filmfesztiválok egymás viszonylatában is sokszorosító hatással bírnak: a legtöbb B-fesztiválra azért hívják meg vagy tűzik műsorra a filmeket, mert azok már szerepeltek más fesztiválokon – a „híres arról, hogy híres” jól ismert tautológiája alkalmazható itt is, megteremtve saját erősítő hatását.

Műsor- és programtervezés

A fesztiváligazgatóknak és a művészeti asszisztenseiknek és a szekciók műsortervezőinek talpraesett politikusoknak kell lenniük. Tudatában vannak saját hatalmuknak, de annak a ténynek is, hogy ez a hatalom a hit kölcsönös gyakorlásán múlik: a fesztiváligazgató csak addig király (királynő) vagy pápa, amíg a média hisz a tévedhetetlenségében, azaz a fesztiváligazgató nagyon is tudatában van annak, hogy a média milyen könnyedén teszi őt személy szerint felelőssé az adott év válogatásának minőségéért, de még a díjakat kiosztó zsűriért is, amennyiben azok döntése nem talál tetszésre. A fesztiválok politizálásának összetettsége jól mérhető abban, hogy mennyire kitarat az a meggyőződés, miszerint az egyetlen kritérium a minőség és a művészi kiválóság: „*Egyébként pedig [az a célunk], hogy mindig a film legyen a tevékenységünk középpontjában. Általánosságban véve, hogy semmi mást ne vegyünk*

30 A cannes-i filmfesztivál hivatalos weboldalán nyolcoldalnyi instrukció található a logó megfelelő és tiltott használatáról. Lásd a „Graphic Chart” rovatot: <http://www.festival-cannes.fr/index.php?langue=6002>

31 Roger Ebert Kendon Polak interjújában: *Inside Entertainment*, 2003. szeptember, p. 55.

figyelembe, mint a film művészetét és a művészi talentum kiválóságát.”³²

De a filmfesztiválok nem olyanok, mint az olimpiai játékok, ahol a legjobb nyer megegyezés szerinti és mérhető teljesítményszintek alapján. 1972 óta, mióta nem az országok választják a saját filmjeiket, ahogyan azt az Egyesült Nemzetek Szervezetébe delegált tagok esetében teszik, az ízlés uralkodik, akárcsak a Napkirály esetében: „*L'état c'est moi*”^{*} (miközben nem ismer- te el a Zeitgeist és a divat létjogosultságát, ahogyan a vezető miniszterei tették). A fesztiváligazgatóról azt gondolják, rendelkezik valamilyen vízióval – arról, hogy mi micsoda és ki kicsoda a világ filmművésze- tében, illetve van valamilyen küldetése – az országa, a városa, és maga a fesztivál kapcsán. Minden egyes évi „kiadását” általában egy mottó kíséri, mely már önma- gában is az egymással versenyző programstratégiák közötti egyensúlyra törekvő formula kell legyen, és ezért, amennyire csak lehet, vonzóan tautologikusnak kell lennie. A „tehetség mindenképp” így az ízlésformálás és a programtervezés kódszavává válik, és ezzel (előre) pozicionálja az adott igazgató fesztiválját a hálózatban és a résztvevők körében. Ez magába foglalja a sztárrendezők állandó névsorát és velük együtt a felfedezendő tehetségeket. Le kell fednie azoknak az ízlését is, akik a leghatékonyabban ismertethetik meg a világgal ezeket a tehetségeket: terjesztőkét, potenciális producereket, újságírókét. Amikor valaki az új szerzők megteremtésének üzle- tében tevékenykedik, akkor egy szerző „felfedezés”, kettő már kedvező jele egy „új hullámnak”, míg ha egyetlen országból három új szerző is érkezik, az már

„új nemzeti filmművészet”.³³ A fesztiválok ezt köve- tően egyengetik a rendezők útját a második (gyakran csalódást okozó) filmjük idején, annak reményében, hogy majd a harmadik újra sikeres lesz, ami azután igazolja az *auteur*-státuszt, amit egy retrospektív vetítéssorozat erősít meg végérvényesen. Ez a fajta hosszú távú elkötelezettség egy adott szerző felépítése iránt az olyan kisebb fesztiválokra jellemző, mint Rotterdam, Locarno, a Viennale vagy Toronto, ha lehet, de nem szükségszerűen helyi/nemzeti kapcsoló- dással. Amint azt Atom Egoyan, Kanada legismertebb független rendezője megállapította: „*Perverzen hangoz- hat, de előnyünk származik abból, hogy nincs erős belső piacunk. Nem versenyzünk egymással a mozipénztárak bevételéért, a gigantikus honoráriumokért vagy azért, hogy sztárként kezeljenek, mivel ez egyszerűen nem téma. Ez egyszerre áldás és átok. Művészként ez azt jelenti szá- munkra, hogy a túlélésünket nem a közízlés határozza meg, hanem a társaink – a fesztiválok programigazgatói (a legbefolyásosabbat valóban Piersnek hívják!*)*), a művészeti tanácsok zsűrijei, de még a Telefilm is.”³⁴

Az önmagáért való művészet [étosza], miközben működésbe lépteti a kultúrpolitika és a nemzeti presztízs ezen prózai szempontjait, egyúttal fel is függeszti őket. Azzal, hogy teret nyit a véletlennek, a szerencsés találkozásoknak, a „suttogópropagandának” és a váratlan befutóknak, az esztétikum felé fordulás egyben semlegesít is minden célkitűzést, melyekért az érdekelt felek lobbizni igyekeznének a fesztiváligazgatóknál. Ruby Rich kritikus, miután számos fesztiválzsűri mun- kájában vett részt, egy alkalommal arról panaszkodott, amit ő a nemzetközi fesztiválok diskurzusában „az ízlés

32 Gilles Jacob, az 58. Cannes-i Fimfesztivál igazgatójának előszava a hivatalos weboldalon. <http://www.festival-cannes.fr/organisation/index.php?langue=6002>

* „Az állam én vagyok.”

33 Ezen jelenség egyik nem oly régi példája lehet az „új iráni filmművészet”, mely a legtöbb fesztivállátogató számára Daryoush Mehrjooi, Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami és Makhmalbaf lánya, Samira nevével egyenlő. Bill Nichols élelátó tanulmányt írt a fesztiválok irányvonalakat meghatározó és jelentésteremtő szerepéről, mely ezen rendezők munkáit egy új nemzeti filmművészzé formálta: Nichols, Bill: *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*. *Film Quarterly* 47, (Spring 1994) no. 3. pp. 16–27.

* Lefordíthatatlan szójáték: a „Piers” férfinévet és az angol „peers” (társak) szót ugyanúgy ejtik. [–a ford.]

34 Atom Egoyan előszava Katherine Monk könyvéhez: Monk, Katherine: *Weird Sex and Snowshoes And Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver: Raincoast Books, 2002, p. 2. Egoyan Piers Handlingre, a Torontói Nemzetközi Filmfesztivál igazgatójára utal.

bálványozásának” nevezett.³⁵ Mindezzel azonban lebecsüljük azokat a rituális, vallási és kvázimágikus összetevőket, melyekre szükség van ahhoz, hogy egy fesztivál „eseményé” váljon. Ehhez olyan atmoszféra szükséges, mely majdhogynem eucharisztikus átlényegülést tesz lehetővé; olyan szellemiségnek kell körbelengenie, mely képes kanonizálni egy remekművet vagy szentté avatni egy szerzőt – ezért kell a „minőség” és „tehetség” eszméjének érzéketlennek lennie a racionális kritériumokkal és másodrendű megfontolásokkal szemben. Amint azt Huub Bals, a Rotterdami Filmfesztivál első igazgatója kihívó hangon kijelentette: „*a gyomroddal nézed a filmeket.*”³⁶ Másképpen megfogalmazva, a szavakkal való kifejezhetetlenség és az ízlés önkényessége a két garancia a fesztiválok azon törekvésére, hogy egy lényegi, de évről évre megújítható misztériumot testesítsenek meg.

Az önigazolás tehát az egyik feladat, melyet a sikeres fesztiváligazgató a fesztivál napirendjén tart. Azonban, ahogyan azt bármelyik programigazgató jogosan közbevethné, egy filmfesztiválnak érzékenynek kell lennie egészen más ügyekre is, és képesnek kell lennie diszkreéten, de hatékonyan promotálni őket. Viszont ezeknek a „más ügyeknek” a pusztá létezése megkérdőjelezi azt az elképzelést, mely szerint a fesztivál egy semleges térkép, a világ filmtermelésének és a különböző nemzetek filmkultúrájának elfogulatlan felmérése. Ezek a nyilvánvaló vagy rejtett célkitűzések mindenekelőtt a fesztiválok történetére emlékeztetnek minket. A legtöbb filmfesztivál, amint azt láttuk, ellenfesztiválként indult, egy valós vagy elképzelt ellenféllel szemben: Cannes-nak ott volt Velence, Berlinnek a kommunista Kelet, Moszkvának és Karlovy Varynak a

kapitalista Nyugat. Mindnyájuknak ott volt Hollywood, és (az 1970-es évek óta) a kereskedelmi filmipar, egyszerre mint „élettárs” és „rossz tárgy”*. Szertartásosan vonzódnak olyan fogalmakhoz, mint eredetiség, bátorság, kísérletezés, sokszínűség, engedelmesség, kritikusság, ellenszegülés – kifejezések, melyek magukban hordozzák fonákjukként a fennálló rendet, a *status quo*-t, a cenzúrát, az elnyomást, a világ szétválasztását „ők” és „mi” kategóriákra. Az új filmfesztiválok fellendülése, ne feledjük, az 1970-es években indult. A kreatív és a kritikai indíttatások jó része, melyek a fesztiválokot abba az irányba terelték, hogy a nemkereskedelmi filmeknek, az avantgárdnak és a független filmkészítésnek szenteljék magukat, a '68 utáni, politikai tiltakozás és militáns aktivizmus fémjelzte ellenkultúrának tudható be.³⁷ Rotterdam, a Forum of the Young International Film, a Pesarói Fesztivál vagy Telluride alapítói és működtetői határozott politikai ideálokkal és általában meglehetősen ökonomikus filmes ízléssel bíró emberek.

Tehát miközben a közbeszéd és a díjátadó beszédek továbbra is az önmagáért való művészet elve mellett elkötelezettséget tükröznek, másfajta, a tiltakozás és a lázadás történelmi pillanatán túlmutató hangok és szempontok is jelen vannak. A filmfesztiválok az 1970-es évek óta különösen sikeresen váltak további ügyek platformjaivá, a kisebbségek és érdekképviseleti csoportok, a nők mozija számára, befogadóak a homoszexuális filmművészet, az ökológiai mozgalmak iránt, politikai tiltakozásokat támogatnak, tematizálják a filmművészetet és a drogokat, vagy emléket állítanak az antiimperialista küzdelmeknek és a partizán politikának.³⁸ Még Cannes, a művészfilm erődítménye és a

35 Rich, B. Ruby: „Taste, Fashion and Service: The Ideology of Film Curating” című előadása, melyet a „Terms of Address: A Symposium on the Pedagogy and Politics of Film and Video Programming and Curating” konferencián tartott (2003. március 7–8., University of Toronto, Kanada).

36 Heijs, Jan–Westra, Frans: *Que le Tigre danse. Huub Bals, een biografie*. Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1996. p. 216.

* A Melanie Klein-féle, pszichoanalitikus értelemben. [– a ford.]

37 Lásd Jean-Luc Godard hírhedt felszólítását: „*nekünk is ki kellene provokálnunk két vagy három Vietnámot...*”, amint azt jelen kötet más részén már idéztük.

38 Ez még inkább igaz a szakosodott vagy tematikus fesztiválokra: „A queer fesztiválok segítik definiálni, mit jelent a meleg, leszbikus, biszexuális és transzgender filmművészet; egy olyan fesztivál, mint a „Views from the Avant-Garde”, kommentálja a kísérleti filmművészet állapotát. A műsorszerkesztéssel kapcsolatos döntések hozzájárulnak egy terület, egy műfaj, vagy egy nemzeti filmművészet meghatározásához.” Czach: Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema.

szervező királysága sem maradt érintetlenül. Amikor Michael Moore 2004-ben Arany Pálmát kapott a *Fahrenheit 9/11* (*Fahrenheit 9/11*, 2004) című filmért, talán leggyengébb munkájáért, a zsűri elnökének (a szintén amerikai) Quentin Tarantinónak minden csillagszemű, kisfiús báját és szende ártatlanságát össze kellett gyűjtenie annak érdekében, hogy meggyőzze a fesztivál közönségét, a döntés egyáltalán nem politikai volt, és hogy a zsűri valójában a filmművészet remek alkotását ismerte el.

Moore cannes-i diadala alátámasztja azt, amit Daniel Dayan már a Sundance kapcsán is felvetett: „Az auteur mögött egy választótestület áll.” Dayan arra célt, hogy egyes rendezőknek a fesztiválokra jelen vannak a rajongói, akár egy popszárműnek egy rockkoncerten [*sic – a ford.*]. De a lényeg ennél jóval általánosabb. A szerző kiemelése, mint a filmfesztivál gazdaságának virtuális pénzmezeje, rendkívül hasznos ernyőnek bizonyult, mely mögött mind a fesztivál, mind a közönsége különböző prioritásokat és értékeket egyeztet. A filmfesztiválok tehát a napjaink kulturális világában elérhető egyik legérdekesebb közsférát teremtettk meg, mely élénkebb és dinamikusabb, mint a galériák művészete és a múzeumi világ, konkrétabb és harcosabb, mint a popzene, a rockkoncertek és a DJ-k világa, nemzetközibb, mint a színház, a performansz és a táncművészet világa, politikusabb és elkötelezettebb, mint az irodalom vagy az akadémia világa. Mondani sem kell, hogy a filmfesztiválok szórakoztatóbbak a pártpolitikai megmozdulásoknál, és időnként olyan témákra is fel tudják hívni a közvélemény figyelmét, melyeket még a civil szervezetek is csak nagy nehezen képesek tudatosítani az emberekben. Az elmúlt években ez történt különösen a gender- és a családi problémákkal, a nők jogaival, az AIDS-krízissel vagy a polgárháborúkkal. A tény, hogy a fesztiválok tervezett programú események, semmint meghatározott rituálék, valamint az, hogy évente újra és újra megrendezésre kerülnek, együttesen azt jelenti, hogy gyorsan és érzékenyen képesek reagálni aktuális témákra, és féltucatnyi filmmel már össze is tudnak állítani egy tematikus szekciót, ami akár egy retrospektív összeállítást is tartalmazhat. Néha nem is kell több, mint két, azonos témájú – például a ruandai népirtással foglalkozó – film véletlen találkozása, mint 2005-ben

Berlinben, hogy egy fesztivál a témát reflektorfénybe állító eseményként tüntesse fel magát, így a véleményvezérek figyelmét nem csupán a filmekre irányítsa (melyek művészi értékei erősen megosztották a kritikusokat), hanem műsoridőt és nyomtatott hasábkot szerezzen a témának, a régióknak, az országnak, a morális, politikai vagy humanitárius problémának is.

Az időzítésből és a helyszínből származó előnyök az új élménygazdaságban

Összefoglalva pár dolgot, amire a fesztiválok rendszerének látszólagos működése kapcsán jutottunk: minden egyes fesztivál – ha Dayant követjük – egymással együttműködő és egymással konfliktusban álló szereplői csoportokból áll, együttesen az emberi kapcsolatok sűrű rácszatát alkotva, amelyek időlegesen ugyanazon tér-idő kapszulában léteznek. Nem a megnézett filmek tartják őket együtt, hanem azok az önigazoló tevékenységek, melyekben részt vesznek, melyek közül legerősebben a prózai szövegek megalakítása lepte meg Drayant. Az én értelmezésem – Derrida és Bourdieu alapján – ugyancsak hangsúlyozta a rekurzív, performatív és önvonatkozató dimenziót, de a létrejövő tautológiákat én leginkább az érték hozzáadásának folyamatával kapcsoltam össze: a filmek és a fesztiválok kölcsönösen igazolják egymást, azzal, hogy értéket tulajdonítanak egymásnak. De a fesztiválok egy különleges típusú közönséget is létrehozhatnak. Önnön maguk kölcsönös igazolásával és ünneplésével a fesztiválközönség tagjai egyszerre játszanak nagyon ősi szerepet (ahhoz hasonló, mint amikor egy közösség önmagát ünnepli aratáskor vagy a tavasz érkezésekor), és bírnak egy modern – merném mondani, utópisztikus – küldetéssel (miserint az a fórum legyenek, ahol a „nép” korlátlan uralmat gyakorol). Mindkét szempont-ra, önmaguk ünneplésére és aktív részvételükre egyaránt alkalmazható lehet Niklas Luhmann autopoiesis-modellje, azaz egy rendszer hajlama olyan, zárt láncú visszacsatolási körök létrehozására, melyek belülről stabilizálják, ugyanakkor meg is védik az őt körülvevő környezettől.

Ugyanakkor bizonyára más módszerekkel is értelmezhető a filmfesztiválok szervezett káosza. Valószínűleg a diszfunkcionalitás meghatározott szintje az, ami a fesztiválokat élteti, melyek nem csupán azért őrzik az anarchikus vonásokat, mert oly sokuk eredeztethető az ellenkultúrából. Ahogyan az informatikai vállalatok arra hívják fel a hackereket, hogy támadják meg őket, annak érdekében, hogy rájöjjenek, melyek a gyenge pontjaik, a fesztiválok a meg nem alkuvó művészeket és a filmipar öltönyöseit egyaránt vendégül látják, annak érdekében, hogy a rendszer javítani tudja önmagát. A szociológusok érvei szerint pedig az urbánus posztindusztriális gazdaságnak szüksége van arra, hogy – az innováció és a rugalmasság versenyképes szintjének a fenntartása érdekében – a „bobók” (burzsoá bohémok), a Bridget Jonesok és a „kreatív osztály” tagjai olyan igényes és fontoskodó fogyasztók legyenek, amilyenek. Amit ezek az élményekre éhes ökoszisztémák jelentenek a kortárs város számára, ugyanazt jelenti a cinefilek kemény magja, az avantgárdok és az auteurizmus elkötelezettjei a fesztiválgazdaság számára: a sót a levesben, a kovászt a kelt tésztában.

Azonban az innováció (vagy „az új”) a fesztiválon önmagában csupán egy üres jelölő, mely áthidalja az űrt ismétlés és megszakítás, rendszer és „véletlen” között. Azon megfoghatatlanabb, láthatatlanabb folyamatok nevévé válik, melyek eredményeként a fesztivál igazi nagydíja, a „figyelem” odaítélésre kerül: pletyka, botrány, szóbeszéd, hírek, szakmai viták, írás. A témák kijelölésének ezen folyamatai a populáris kultúrából vagy a pletykalapokból kölcsönzik a kliséket és a kategóriákat. Ezek más témakijelölő rutinokkal párhuzamosan futnak, amelyek arra építve tudnak meghatározott ügyeket promotálni, hogy a fesztiválprogram „előfózi” őket a különböző szekcióival, különprogramjaival és retrospektívjeivel. A forró témák alulról is felszívároghatnak, a résztvevők kihasználhatják a hely, az alkalom és a fizikai jelenlét különleges kombinációját, és helyzetbe hozhatnak egy ügyet. A témák kijelölésének harmadik formája magának a fesztiválnak az időbeliségébe van beágyazva, és a nagyközönség számára fesztiválbeszámolókat készítő újságírók generálják. A fesztivált meghatározó témákat minden évben a média jelöli ki (vagyis inkább a fesztivál sajtóirodájából, a filmipar PR-eseitől és a profi újságíróktól

érkező, egymással versengő információáradat). Mindezek együttesen mediálják, öntik formába és gondozzák a felbukkanó témákat a hét során, míg a végére az áramlat véleménynyé sűrűsödik vagy ítéletté szilárdul. A filmekről például kezdetben leíró stílusban tudósítanak, ám a félidőtől fogadnak a kedvencekre, megjósolják a nyerteseket, és a záróestre látszólag mindenki tudja, hogy a megfelelő vagy a rossz filmek kapták-e a díjakat, és hogy jó vagy rossz évjárat volt-e a fesztivál(igazgató) számára. Természetesen lesznek vesztesek és nyertesek is, és annak nyomon követése, ahogy egy győztes vesztesé válik, adott esetben tanulságosabb lehet, mint a megszokott fesztiváltörténet (vagy inkább tündérmese), melyben az esélytelennek tűnő végül győzelmet arat. A hollywoodi stúdiók például különösen körültekintően választják ki, mely filmeket küldik el a nagy fesztiválokra. Néhányuk rájött, hogy miközben egy európai fesztiváldíj kevéssé járul hozzá egy nagy, sztárközpontú film vonzerejéhez a mozi-pénztáraknál – szemben egy Oscarral (vagy jelöléssel) –, addig a rossz kritikák vagy a keresztre feszítés egy ilyen fesztiválon valós és maradandó károkat okozhat egy fősodorbeli filmnek.

Ha a filmfesztivál egy meglehetősen összetett hálózat mikroszinten, egy másik hálózatot hoz létre a többi fesztivállal együtt makroszinten. A témák kijelölésének itt úgy kell eljutnia az egyik fesztiváltól a másikig, ahogyan időben követik egymást, a közvetítés legfontosabb eszközévé pedig ismételten a nyomtatott anyagok válnak. Érdekes lehet végigkövetni a moziév főbb diskurzusait, és megnézni, hogy Berlinben lesznek-e felavatva (február közepén), vagy valójában csak májusban nyerik el formájukat és értéküket („Tavas Cannes-ban”), hogy azután átkerüljenek Locarnóba (július), majd Velencébe (szeptember eleje), és később átvegye őket Toronto (szeptember vége), London (október/november), a Sundance (január közepe) és Rotterdam (január/február). Amint azt már jeleztem, a filmtetekercsek ezen mozgatható ünnepei és karavánjai éves szinten mindössze féltucatnyi kirakatművészfilmet jelölnek ki (és ítélnek) „kötelezően megnézendőnek” – az elmúlt években ezek közül több alkotás érkezik az ázsiai országokból, Latin-Amerikából vagy Iránból, mint Európából –, melyeknek a sorsa (vagy funkciója?) az, hogy a nagy sikerfilmek nyomában járjanak,

semmint hogy radikális alternatívát nyújtsanak hozzájuk képest.

Egy ilyen fajta elemzés kapcsán felidézhetjük Manuel Castellsnek az áramlások terével és az időtlen idővel kapcsolatos elméleteit, tekintve, hogy az „időbeli szigetek”, a „diszkurzív architektúrák” és a „programozott geográfiák”, amiket a modern fesztiválok képviselnek, nem igazán felelnek meg az általam imént használt, hagyományos metaforáknak.³⁹ A filmfesztiválok az egyik oldalról – autoreflexivitásuk és önreferencialitásuk tekintetében – tipikusan posztmodern jelenségek, ugyanakkor, performatív tautológiáikkal, mitikus rezonanciákban is meglehetősen gazdagok. Másik oldalról viszont egyértelműen a globalizáció, valamint az úgynevezett kreatív iparágak és élménygazdaságok posztfordista szakaszának termékei is, amennyiben a fesztiválok keresik a már a turizmusból és az örökségiparból is ismert, idő- és térbeli előnyökre alapozó haszonszerzést, de ez esetben más célok által vezérelve. Ezen célok pontosabb meghatározása még várat magára. Az európai filmművészet számára különösen bizonytalanok, és valószínűleg szkepticizmussal, sőt, akár cinizmussal fogadják őket, amennyiben ragaszkodunk ahhoz, hogy a művészet, a szerző és a nemzeti filmművészet elsőrendű értékeit őrizzük meg vezérelveinkként. Ugyanakkor, amint arra korábban már utaltam, az európai filmfesztiválok rendszerére a közszféra egy különleges típusaként is tekinthetünk, ahol a mediatizálás és az átpolitizálódás ezúttal elég szerencsésnek mondható szövetségre lépett. A filmfesztiválokat egy új demokrácia szimbolikus agoráinak is nevezhetjük – azon forradalmak tárházai és virtuális archívumai, melyekre nem került sor Európában az elmúlt ötven-hatvan év során, de amelyek lehetőségeit és potenciáját életben tartják, pusztán azon érdekcsoportok által – Hardt és Negri sokaságnak nevezné őket⁴⁰ –, melyeket képesek összehívni minden alkalommal, minden évben, minden helyszínen. Ebben az értelemben a filmfesztiválok éppen hogy Hollywood ellentétei, még akkor is, ha a felszínen és bizonyos

strukturális elemeikben egyre inkább Hollywoodhoz hasonlónak tűnnek. A fesztiválok rendszerében Európa és Hollywood többé már nem szemtől szembe konfrontálódik, hanem a „világmozit” alkotó filmkultúrák *mise-en-abyme* tükrein belül és keresztül.

Fábics Natália fordítása

39 Castells, Manuel: *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 1996. pp. 442–45. [Magyarul uő: *A hálózati társadalom kialakulása* (trans. Rohonyi András). Budapest: Gondolat, 2005. pp. 532–540.]

40 Hardt, Michael–Negri, Antonio: *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001. pp. 60–74. [A könyv előszava magyarul (Erhardt Miklós fordítása): <http://www.c3.hu/~ligal/ManaBirodalom.html>]

Dorota Ostrowska

A cannes-i filmfesztivál filmtörténeti szerepe*

Az A-kategóriás filmfesztiválok között az 1946-os alapítású cannes-i vitathatatlanul a fesztiválnaptár kulcsfontosságú eseménye. A művészmozik kánonjának alakításában betöltött szerepe hozzájárult jelentőségének megőrzéséhez. Ezen fejezet a cannes-i filmfesztivál történetét a művészi igényű filmek kapcsán vizsgálja négy olyan időszakban, melyek során bizonyos típusú filmeket esztétikai, kritikai, ipari vagy politikai szempontból újítónak ismertek el. A fejezet a „humanista film” ideájának vizsgálatával indít, mely a fesztivál speciális programszerkesztői alapelveinek eredményeként alakult ki, továbbá azért, mert Cannes eleinte magáévá tett bizonyos pacifista célokat. Ezt követően a „kritikusok filmjeit” vizsgálja, melyek az 1960-as évek elején a kritikusok és a producerek egyre növekvő fontosságával voltak összefüggésben; majd a „rendezői” vagy „auteur” filmnek az 1960-as és 1970-es éveken átívelő felemelkedésével folytatódik. Végül pedig a „cannes-i film” ideájára fókuszál a fejezet, mely a produkciós gyakorlat elmúlt időben tapasztalt változásainak az eredménye – miközben a filmfesztiválok az ipar találkozási pontjai, maguk is afféle kreatív produceri szerepet töltenek be a fesztivál filmfejlesztő kezdeményezései és támogatásai révén. A jelen fejezet Cannes ezen történeti filmkategóriáinak maradandó jellegzetességeit dolgozza ki, melyek napjaink fesztiválfilm-kategóriájába olvadtak bele.

A humanista filmek

Az ötlet, hogy Cannes-ban nemzetközi filmfesztivált alapítsanak 1937–1939 között vetődött fel Franciaországban az Olaszországban – az első filmfesztivál, a *La Mostra di Venezia* (Velencei Filmfesztivál) otthonában – zajló politikai változásokra adható, közvetlen válaszként. Az 1930-as évek végén, összhangban Mussolini politikájával, a *La Mostra* egyre inkább radikalizálódott, ezért olyan országok, mint az Egyesült Államok, az Egyesült Királyság és Franciaország többé nem voltak hajlandók részt venni az olasz eseményen.¹ A fesztivál átalakuló profilja éles kontrasztban állt a korai évek tendenciáival. A Velencei Filmfesztivált az első két alkalommal, 1932-ben és 1934-ben az *International Educational Cinematographic Institute*-tal (Nemzetközi Oktatási Filmművészeti Intézet) együttműködésben szervezték meg², melyet 1928-ban alapított a Nemzetek Szövetsége (*League of Nations*), reakcióként az első világháború vérfürdőjére, a XIX. század különböző pacifista mozgalmi nyomán.

Az első cannes-i filmfesztivált 1939. szeptember 2-ra tervezték, azonban Lengyelország szeptember 1-i német lerohanása brutálisan félbeszakította a fesztivált a nyitófilm, *A Notre Dame-i toronyőr* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939, William Dieterle)³ vetítése után. Végül 1946-ban került sor első alkalommal a

* A fordítás alapja: Ostrowska, Dorota: Making film history at the Cannes film festival. In: de Valck, Marijka – Kredell, Brendan – Loist, Skadi (eds.): *Film Festivals: History, Theory, Method. Practice*. Abingdon, UK: Routledge, © 2016. pp. 18–33. A Taylor & Francis Books UK engedélyével közölve.

1 Mazdon, L.: Transnational 'French' Cinema: The Cannes Film Festival. *Modern and Contemporary France* (2007) 1. pp. 9–20.

2 Működése alatt az intézet havilapot adott ki *International Review of Educational Cinematography* címmel, mely a filmművészet oktatási értékeivel kapcsolatos felvetéseket kutatta. Az intézet és a kiadvány egyedülálló, a filmművészet fejlődésével, a nemzetközi együttműködéssel és a mozi mint univerzális művészeti forma ideáljának alapját adó antiamerikanizmussal kapcsolatos idealisztikus elképzelésekből szőtt nemzetköziség vásznául szolgált. (Druick, Z.: 'Reaching the Multimillions': Liberal Internationalism and the Establishment of Documentary Film. In: Grievson, L.–Wasson, H. [eds.]: *Inventing Film Studies*. Durham, NC: Duke University Press. pp. 66–92. id. h. p. 17.)

3 Jungen, C.: *Hollywood in Cannes: The History of a Love and Hate Relationship*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

fesztiválra, melynek keretét a humanista, populista és pacifista filmművészet ideálján alapuló kozmopolita esemény víziója adta. A cannes-i filmfesztivál legelső szabályzata egyértelműen megfogalmazta, hogy „a fesztivál célja a filmművészet fejlődésének ösztönzése, annak minden formájában, és a filmgyártó országok közti együttműködő szellem kialakítása” (Fesztiválszabályzat, 1946). A filmek nevezésének és kiválasztásának folyamata segítette ezen „együttműködő szellem” kialakítását, és ez sokkal inkább meghatározta a fesztivál karakterét, mint az esztétikai szempontok. A filmeket a nemzeti bizottságok vagy a nemzeti producer-szövetségek választották ki és nevezték be. A fesztivál szervezői csak néhány héttel, néha csak pár nappal a fesztivál előtt láthatták őket. Ezen megtekintések során is a feladatuk jobbára az volt, hogy megbizonyosodjanak a kópiák technikai minőségéről, nem pedig az, hogy esztétikai ítéletet alkossanak a filmekről. A kópiák gyakran nagyon későn érkeztek meg, ami megakadályozta a fesztiválszervezőket abban, hogy érdemi kurátori tevékenységet végezzenek.

Annak érdekében, hogy erősítsék Cannes pozícióját az iparág szempontjából, és maximalizálják a részvételre meghívott országok számát, a fesztiválszabályzat a legfontosabb filmgyártó országok, mint az Egyesült Államok és az Egyesült Királyság részvételét ösztönözte. Minden ország filmgyártásának mérete határozta meg, hány filmet nevezhetett, és csak azokat az országokat hívták meg, melyekkel Franciaországnak diplomáciai kapcsolata volt. A háborút közvetlenül követő időszakban ez különösen érzékeny kérdés volt: a problémát Németország és Japán, a korábbi tengelyhatalmak esetében évekbe tellett megoldani. Összességében a fesztiválszervezők, a francia külügy-minisztériummal együtt, figyeltek annak biztosítására, hogy egyetlen résztvevő se érezze magát sértettnek vagy mellőzöttnek. Ennek közvetlen következményeként gyakran előfordult, hogy kénytelenek voltak filmeket visszahívni a fesztiválról a különböző országok tiltakozása miatt, és általában a politikai botrány szele lengte körül a cannes-i fesztiválokat. A producerek – akik a különböző nyugati országok

nemzeti produceri szövetségeinek voltak a tagjai – számára fontos volt a fesztivál programjának összeállítására. Ezen szervezetek, mint például a *British Film Producers' Associations* (BFPA) voltak felelősek a cannes-i fesztivál versenyprogramjába nevezett filmek kiválasztásáért, illetve az ezzel kapcsolatos költségek egy részének fedezéséért. A szocialista országok esetében, ahol az állam vette át a producerek szerepét, a kiválasztás és a nevezés a külön e célból létrehozott nemzeti tanácsok és bizottságok feladata volt. A kereskedelmi érdekek és a hidegháborús politika határozták meg a cannes-i filmfesztivál első éveit.

A mozi mint az egyetemes béke eszközeinek ideája a XIX. századra vezethető vissza, azon hitre, hogy az új közlekedési formák, mint például a vasút és az új kommunikációs médiumok (elsősorban a távíró) békét és fejlődést hoznak.⁴ A mozi mint kommunikációs médium ennek az utópisztikus vízióknak vált a részévé, mely különösen a némafilm korszakában kapott erőre. A szélsőséges ideológiák és az erősödő nacionalizmus idején, az első világháború tapasztalata, valamint a hangosfilmre átállás felhívta a figyelmet a mozinak mint a béke eszközeinek hatalmával kapcsolatos kételyekre, melyeket a hang megjelenése tovább erősített. Marcel Lapiere 1932-es, a hangosfilmek franciaországi megjelenésének első éveiben írott könyve, a *Le cinéma et la paix* (A mozi és a béke) azonnal élesen támadta a hangosfilmet mint a béke eszközt. Bár Lapiere szerint lehetséges, hogy a mozi „a béke kiváló eszközeivé váljon”, nem igazán fejtette ki, mely filmek érhetik el ezt a célt.⁵ A tény, hogy a legfontosabb filmgyártó országok háborús filmjeinek vizsgálatán keresztül tárgyalta a békefilmeket, érdekes csavart ad érvelésének.

Közvetlenül a második világháború után, a két hidegháborús tábor közti fenyegető politikai összeomlás túlfűtött légkörében jelentek meg az új típusú filmművészet első átütő alkotásai, az új olasz, lengyel és szovjet filmek, melyek megnyerték a fontos fesztiváldíjakat. Ezek a következők voltak: Roberto Rossellini: *Róma, nyílt város* (*Roma Città Aperta* – fődíj, 1946), Vittorio de Sica: *Csoda Milánóban* (*Miracolo a*

4 Mattelart, A.: *Histoire de l'utopie planétaire: De la cité prophétique à la société globale*. Paris: La Découverte, 1999.

5 Lapiere, M.: *Le cinéma et la paix*. Paris: Cahiers bleu, 1932. p. 92.

Milano – megosztott fődíj, 1951), Vittorio de Sica: *A sorompók lezárulnak* (Umberto D., 1952), Andrzej Wajda: *Csatorna* (Kanal – a zsúri különdíja megosztva, 1957), Mihail Kalatozov: *Szállnak a darvak* (Letyat zhuravli – Arany Pálma, 1958), Grigorij Csuhrjaj: *Ballada a katonáról* (Ballada o soldate, 1960). Ezek a filmek segítették a fesztiválszervezők pacifista törekvéseinek átirányítását a tisztán politikai és diplomáciai célokról az esztétikai és formai megfontolások felé.

Az 1940-es és 1950-es években a cannes-i filmfesztiválon feltűnő filmes mozgalmak a két világháborút követő béketörekvésekhez kapcsolhatóak. Egyáltalán nem meglepő módon az olasz neorealizmusnak, a lengyel iskolának, a posztsztálinista enyhülés idején készült szovjet filmeknek volt néhány nagyon fontos, közös jellegzetességük. Valamennyi kapcsolódott a háborús tematikához, és a Lapiere által vizionált, markáns háborúellenes üzenetet hordozták. Miután mindegyik alkotója magáévá tette a dokumentarista filmkészítés esztétikáját, a filmek megfeleltek az *International Review of Educational Cinematography* hasábjain promotált oktatófilm jellemzőinek. Miközben a második világháború eseményeinek rekonstrukciójaként pozicionálták magukat, az egyre növekvő hidegháborús feszültség fenyegetése közepette is eszközei lehettek a háború utáni béketörekvések szolgálatára, pacifista felvilágosító munkának. Fontos, hogy a filmek nem amerikaiak voltak, hanem vagy baloldali olasz direktorok, vagy a szocialista államok és a Szovjetunió rendezői készítették valamennyit.

Kritikai fogadtatásuk hangsúlyozta „humánusságukat”, mondanivalójuk univerzalitását, valamint az emberi életek realista ábrázolását szélsőséges helyzetekben. A humanizmus ideája nagyon is hatásosnak bizonyult abban az időszakban, amikor Európa a hidegháború egymással szemben álló ideológiái mentén

polarizálódott. A humanizmus finomította ezen nézeteltéréseket, miközben túllépett a nemzetiség, a faj, az osztály, a nem vagy az ideológia szabta határokon. Alapja az „esszenciális és univerzális Ember mítosza: esszenciális, mert a humánusság – emberség – elválaszthatatlan és elengedhetetlen esszencia, meghatározó minőség; univerzális, mert az esszenciális humánusság minden emberi lény sajátja, időtől és tértől függetlenül”⁶. A humanista filmek „egy valóban emberi szempontot”, a világban az embertársaival együtt élő egyén perspektíváját tették magukévá⁷. Ezen nézőpontok harmonizáltak Cannes politikai céljaival és a fesztivál utópisztikus és univerzalizáló ideáljával.

A Cannes-ban szereplő „humanista filmekről” író filmkritikusok a filmek dokumentarista és realista gyökereire is felhívták a figyelmet. André Bazin olasz neorealizmust taglaló ismertető⁸, Ado Kyrrou lengyel iskolával kapcsolatos írása⁹, és Georges Sadoulnak a posztsztálinista szovjet filmkészítésről szóló munkája¹⁰ mind nagyra értékelték a filmek stílusát, új esztétika képviselőiként és érdekes stílusintervenciókként ünnepezték őket. Abban az időszakban a hangsúly nem a rendezőn volt, hanem azon a tényen, hogy a filmeknek ezen csoportjait egy bizonyos nemzet égisze alatt készítették. Az, hogy a hangsúly inkább a filmek származási helyén volt, semmint alkotójuk kilétén, a programalkotási stratégia eredménye volt, ami ebben az időszakban meghatározta a cannes-i filmfesztivált. Visszatekintve, ezeket a filmeket mind az esztétikai filmes mozgalmak, mind a szerzői életművek reprezentatív darabjaiként kezeljük. Ugyanakkor ezen folyamat nem zajlott le addig, amíg a szerzői film gondolata nem vert gyökeret az 1960-as évek során.

Az, hogy a fesztivál az együttműködés szellemének ápolására összpontosított, a humanista filmek megjelenését eredményezte, melyet a fesztiválon részt vevő kritikusok definiáltak. A fesztiválról szóló beszámolókat uraló politikai fókusz lehetetlenné teszi, hogy a

6 Davies, T.: *Humanism*. London: Routledge, 1997. p. 24.

7 Ibid. p. 21.

8 Bazin, A.: *What is Cinema?* (javított kiadás, vol 1., vol. 2.) (trans. H. Gray) Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

9 Kyrrou, A.: La visage de féminine de la révolution. *Positif* (1957) no. 21.

10 Sadoul, G.: Quand passent les cigognes. *Les Lettres françaises*. (1958. május 8.)

humanista filmeket tisztán a stílusuk szempontjából ítéljük meg. A fesztivált nagyban meghatározó hidegháborús feszültség következtében a „humanista film” legalább annyira politikai, mint kritikai és esztétikai kategória. A kritikusok döntöttek úgy az 1960-as évek elején, hogy létrehozzák saját, függetlenül szervezett kísérőprogramjukat – inspirációul a fő fesztivállal párhuzamosan zajló filmvásár (*Marché du Film*) szolgált –, mely segítette újradefiniálni a fesztivál céljait, egyértelműbben mutatva az esztétika és a stílus irányába, ez alkalommal a nem európai filmekre fókuszálva.

A kritikusok filmjei

Az 1960-as évek elejétől kezdve a cannes-i tudósítások hangsúlyozták azt a tényt, hogy a fesztivál fő versenyprogramja nagyon kiábrándító, s a díjak politikai kompromisszum eredményei. Ugyanakkor nagy lelkesedéssel jegyezték meg, milyen sok érdekes film volt látható a cannes-i filmvásáron (*Marché du Film*), melyet 1959-ben hozott létre a *Syndicat Français des Producteurs de Films* (Filmproducerek Francia Szövetsége)¹¹. Bármelyik producer benevezhette filmjét a piacra, és a legtöbben meg is tették. 1964-re körülbelül háromszáz filmet vetítettek Cannes főutcája, a filmvásárnak otthont adó rue d’Antibes mentén elszórt kis mozikban¹². A valódi fesztivál-programmal egy időben vetített filmek a Palais des Festival pompájától, a sztárokat övező örületől és a Croisette nyüzsgésétől távol zajló, párhuzamos filmfesztivál érzetét keltették. A diplomáciai és a politikai korlátok által nem meghatározott, kereskedelmi alapon zajló cannes-i filmvásár valami olyat tett, amire a fő fesztivál képtelen volt: azt érezte, hogy a világban számos új filmművészeti alkotás készül, mely megérdemli a figyelmet és a bemutatást. A kritikusok szavaival élve, inkább a vásár miatt érte meg a globális filmgyártás áttekintése iránt érdeklődők számára Cannes-ba utazni.¹³

A francia újhullám 1950-es és 1960-as évek fordulóján való megjelenése óta világszerte sok érdekes fejlemény zajlott a filmművészetben. Gomba módra szaporodtak az „új filmek”, melyeket azok a fiatal filmkészítők hoztak létre, akik kifejezetten politizáló és nonkonformista portrékat festettek generációjukról. Kritikusok voltak a domináns társadalmi és gazdasági struktúrákkal szemben, a dokumentarista és fikciós filmek szabad keverésével formai szempontból kísérletező és a bevett narratív formákat kétségbe vonó alkotásokat hoztak létre. A filmek koruk fikciós dokumentumai voltak, melyeket a felnövekvő ifjúság alkotott. Nem csupán a második világháború témáival szembeni távolságtartásuk miatt különböztek a humanista filmektől, de a kulturális sokszínűség és a másság iránti érdeklődés okán is – ezt egyértelművé tették a formai kísérletek, valamint az itt és most problémái iránti kritikus elkötelezettségük. Ezek a problémák a gazdagságnak és szegénységnek a világ bizonyos részein tapasztalt extrém formái voltak, illetve a világ más részein tapasztalt felgyorsult gazdasági növekedés, mely a társadalom hatalmas csoportjait marginalizálja és kényszeríti küzdelemre. Egy újfajta mozira – mely épp annyira fikció, mint antropológiai vagy szociológiai esszé – volt szükség a mindennapok realitásáról tájékoztató beszámolókhöz. Míg a második világháború témája továbbra is jelen volt, más háborúk és gyarmati konfliktusok is zajlottak, és az új filmek fogékonyak voltak ezek bemutatására.

A francia kritikusok voltak az elsők, akik kihasználták ezeket az új, kreatív trendeket, melyek világszerte sokkolták a mozit és a cannes-i filmvásárt. 1962-ben a kritikusok a Francia Kritikusok Szövetsége (*L’Association Française de la Critique*) védnökségével létrehoztak egy független vetítési szekciót, a Kritikusok Hetét (*La Semaine de la Critique*), és a fő fesztivállal egyidőben rendezték meg. A válogatóbizottság jórészt francia kritikusokból állt, valamint néhány külföldiből, akik Franciaországban éltek; vezetője Georges Sadoul, a *Les Lettres françaises* baloldali magazin számára író,

11 Benghozi, P.–Nénert, C.: *Création de Valeur Artistique ou Économique: Festival International du Film de Cannes au Marché du Film. Recherche et Applications en Marketing* (1995) 4. pp. 65–76.

12 Zamot, R.: [cím nélkül]. *L’Express (Neuchâtel)* (1964. május 23.) [nincs oldalszám]

13 ibid.

befolyásos, kommunista filmkritikus volt. A vetítési szekció célja az volt, hogy első vagy második filmes alkotók munkáit mutassa be, melyek korábban még nem vettek részt fontos, nemzetközi filmfesztiválokon. A filmek általában alacsony költségvetésűek voltak, néhányat származási országában cenzúráztak, esztétikai szempontból az észak-amerikai direct cinemából és a francia cinéma véritéből merítettek inspirációt, melyek alkotásait ugyancsak a Kritikusok Hete keretében vetítették (*Football [Futball, Richard Leacock]*, *Seul ou avec d'autres [Egyedül vagy másokkal, Denys Arcand]*, *Showman [Showman, Albert és David Maysles]*). Több, a Kritikusok Hete első éveiben bemutatott filmet később az új iráni film alkotásaiként kezdtek számon tartani (*Shabe Ghuzi [A púpos éjszakái, Farokh Ghafari, 1965]*), vagy a cseh újhullám (*Onecin jinem [Valami más, Vera Chytilova, 1963]*; *Az éjszaka gyémántjai [Demanty Noci, Jan Nemeč, 1964]*; *Nap a hálóban [Slenko v sieti, Stefan Uher, 1962]*), a német új film (*Die Parallelstrasse [A párhuzamos utca, Ferdinand Khittl, 1962]*) és az új amerikai film (*Goldstein [Goldstein, Philip Kaufman, 1964]*, *Andy [Andy, Richard C. Sarafian, 1965]*) darabjaiként.

Annak ellenére, hogy milyen fontosak voltak cannes-i vetítésük idején, ezek a filmek jórészt elfelejtődtek, és alig nézik őket manapság, ami jól jellemzi a filmfesztiválok dinamikáját. A fesztiválok a bemutatkozás lehetőségét kínálják az esztétikailag és politikailag fontos filmeknek, melyeknek amúgy nehéz életben maradni a filmfesztiválok világán kívül. Ezzel együtt néhány film klasszikussá vált: *Adieu Philippine (Adieu Philippine, Jacques Rozier, 1962)*, *Forradalom előtt (Prima della rivoluzione, Bernardo Bertolucci, 1964)*, *Walkover (Walkover, Jerzy Skolimowski, 1965)*. A rendezők részvétele korai filmjeikkel a Kritikusok Hete programjában segítette őket szerzői karrierjük elindításában. A filmek Kritikusok Hetén való bemutatásának hatása tehát a legtermékenyebb értelemben vett áttörés vagy beavatkozás volt a fő fesztivál szövetébe, ami azután a filmtörténeti kánonokban rezonált tovább. A kritikusok filmjei jelezték, honnan eredt az új és érdekes mozi. Ez különbözik a kánon-

építéstől, ami csak utólag történhet meg, azt követően, hogy a fesztivált övező érzelmek lecsillapodtak és az ott magasztalt filmállomány különböző kritériumok alapján, mint például a nemzeti mozi vagy a szerzőiség, válik értékelhetővé.

A Kritikusok Hete bizottsága évente körülbelül nyolc filmet kért be, melyek közvetlenül a gyártó országoktól kerültek a végső válogatásba, és nem a nemzeti filmbizottságok vagy nemzeti producer-szövetségek ajánlásai alapján, ahogyan az a fő versenyprogram esetében történt. Nagyobb volt a rugalmasság a filmek formátuma tekintetében is, ami egyaránt lehetett 16 mm és 35 mm – ezzel a Kritikusok Hete nyitottabbá vált a kísérleti filmek irányában, mint a cannes-i fő filmválogatás. A Kritikusok Hete kísérőprogram (a fesztivál egy szekciója) kívánt lenni, ahol a fiatal tehetségek felfedezése megtörténhet, azonban időbe tellett kidolgozni a fő fesztivállal való kapcsolat paramétereit. Az eredmény egy olyan egyezés volt, melynek alapján a Kritikusok Hete a cannes-i filmfesztivál ideje alatt vetített, a kritikusok által függetlenül összeállított filmválogatás volt. Megegyeztek abban, hogy a fő versenyprogram és a Kritikusok Hete vetítéseit oly módon szervezik, hogy ne legyenek ütközések. A Kritikusok Hete az első és második nagyjátékfilmekre koncentrálna a „magas minőségű világmozi panorámáját” mutatja be. A programhoz nem kapcsolódott külön díj, csak egy részvételi „diploma”, és a fő fesztivál nem fedezte a költségeket.¹⁴

A Kritikusok Hete osztozott a fesztivál verseny-szekciójának azon törekvésében, hogy minél több országból vegyenek be filmeket, ily módon a feltörekvő tehetségek globális panorámáját mutassák be. Különbözött a kiválasztás módja: a Kritikusok Hete gyakran közvetlenül keresett meg rendezőket, nemzeti filmintézeteket vagy producereket, és kért tőlük filmeket. Mi több, a hangsúly határozottan átkerült a nemzetközi béke és együttműködés, a humanizmus és a filmművészet révén megvalósítható testvériség retorikájáról magára a filmművészetre, ahol a filmek a közönség által megélt és érzékelt, a feltörekvő filmes

14 Sadoul, G.: La Quatrième Semaine International de la Critique Française. In: XVIIIe Festival International du Film Cannes 1965. SIC IV. Semaine International de la Critique Présentée par l'Association Française de la Critique du Cinéma. 1965. p. 3.

tehetségek által megragadott és kifejezett nemzeti kultúra lüktetését testesítették meg. Fontos megjegyezni, hogy miközben a kritikusok kontrollálták a filmek kiválasztását, kizárólag belőlük állt össze a közönség is, tekintve, hogy a vetítések nem voltak elérhetőek azok számára, akik nem voltak filmkritikusok, és ez jelzi a piaci dinamika fontosságát ezen kísérőprogram tekintetében. Miközben a Kritikusok Hete elkezdte magát a fesztivált is átalakítani – azáltal, hogy egyre érzékenyebbé tette az ott vetített filmek esztétikai, társadalmi és politikai aspektusait –, ugyanakkor hangsúlyozta, hogy a fesztivál a filmipar szakembereinek szól, nem a nagyközönségnek.

Mivel a Kritikusok Hete sikerrel fókuszált az első-filmes tehetségekre, akik fejlődhetnek, és a jövőben Cannes-ban vagy más nemzetközi filmfesztiválon is bemutatkozhatnak, egyfajta hídként szolgált a fő fesztivál és a filmvásár között. Ily módon a fő fesztivál működésének fontos hiányosságát pótolta, melynek ugyan tudomása volt a vásárról, de nem bírt az együttműködést lehetővé tevő, gyakorlati eszközökkel, főként a versenyfilmek válogatását meghatározó, szigorúan diplomáciai alapú szabályok miatt. A filmvásárral és a nemzetközi filmkritikusokkal való együttműködésnek köszönhetően a Kritikusok Hetének sikerült átalakítania a fő fesztivált. Ugyanakkor ez nem jelentette azt, hogy annak alapjellegét változtatta volna meg – a függőséget a nemzeti bizottságoktól a filmek kiválasztása tekintetében. A *Rendezők Kéthete* program (*La Quinzaine des Réalistes*) létrehozása körüli események voltak azok, melyek mélyrehatóan megváltoztatták a fesztivált

azzal, hogy a hangsúlyt a filmrendezőre és a filmfesztivál kurátorának alakjára helyezték.

A szerzői filmek

Az 1970-es évek elejére, az 1968-as párizsi események, az amerikai stúdiók hanyatlása és az olyan fesztiválkezdemenyezések, mint a Kritikusok Hete sikerének eredményeként, a FIAPF¹⁵ és tagjainak szerepe csökkent a filmfesztiválok hálózatában. A diákoknak a fennálló rendszer elleni lázadása és a kormányzat elleni sztrájkok nyomában 1968 májusa az Henri Langlois menesztésével kapcsolatos döntés elleni tiltakozáshullámokat hozott Párizsban.¹⁶ Langlois a *Cinémathèque française* alapítója és hosszú ideje vezetője volt, a francia filmvilág kulcsfigurája, a francia újhullám filmkészítői számára meghatározó egyéniség.¹⁷ A Párizsból induló tiltakozás Cannes-ban folytatódott a fesztivál nyitóestjén. Filmkészítők egy csoportja, köztük Jean-Luc Godard, François Truffaut és Roman Polanski nyomást gyakorolt a fesztivál igazgatójára, Robert Favre le Bretre, hogy – a Párizsban zajló tiltakozások miatt – függesse fel a fesztivált, és ebbe ő vonakodva bár, de beleegyezett. A fesztivál megszakítása azt jelentette, hogy annak a második világháború végén kialakított válogatási és programszerkesztési gyakorlatát példátlan módon kérdőjelezték meg. Ez a későbbiekben a fesztivált a programszerkesztéssel kapcsolatos döntések szempontjából politikailag sokkal függetlenebb szervezetté változtatta.

15 A különböző nemzeti producerekszövetségek, köztük a Filmproducerek Francia Szövetsége és a Brit Filmproducerek Szövetsége, a Filmproducerek Egyesületeinek Nemzetközi Szövetségében (FIAPF) csoportosultak. A FIAPF fő célja az volt, hogy a világ valamennyi részén elgördítsék az akadályokat a szabad filmkereskedelem előtt. A nemzetközi filmfesztiválok voltak az ezen célhoz való közelítés legfontosabb színterei. A szervezet talán leginkább arról ismert, hogy csak azon fesztiválok számára biztosította az A-kategóriás besorolást, melyeket kereskedelmi és politikai szempontból arra érdemesnek talált, és ezáltal felügyeli a filmfesztiválok körének bővülését. (Moine, C.: *La FIAPF, une Fédération de Producteurs au coeur des relations internationales après 1945*. In: Creton, L.–Dehée, Y.–Layerle, S.–Moine, C. [eds.]: *Les producteurs: Enjeux créatifs, enjeux financiers*. Paris: Nouveau monde éditions, 2011. pp. 249–266. Moines, C.: *La Fédération internationale des associations de producteurs de films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945*. *Le Mouvement Social* [2013] no. 243. pp. 91–103.) Ez pedig azokat a fesztiválokat jelenti, melyek a legnagyobb kereskedelmi előnyt kínálták a producerek számára.

16 Harvey, S.: *May '68 and Film Culture*. London: BFI Publishing, 1978.

17 Roud, R.: *A Passion for Films: Henri Langlois & the Cinémathèque Française*. London: Secker & Warburg, 1983.

Ehhez a változáshoz hozzájárult a filmrendezők felemelkedése, akik Franciaországban az újonnan alakult *La Société des Réalistes de Films* (SFR – Rendezők Társasága) keretein belül szerveződtek. A társaságot 1968 májusában hozták létre az „alkotás és az új filmművészeti struktúrák fejlesztésében való részvétel művészi, morális, szakmai és gazdasági szabadsága védelmében”.¹⁸ Ezen összetett változások eredménye volt a filmfesztiválok körében a Cannes-ban újonnan létrehozott, a rendezők által függetlenül szerkesztett kísérőprogram, a *La Quinzaine des Réalistes* (Rendezők Kéthete).¹⁹ Ez volt az első alkalom, hogy az ‘auteur’ (szerző) alakját a filmkészítés kreatív folyamata és a filmfesztiválon való jelenlét kulcsfontosságú, független képviselőjének ismerték el. Bizonyos rendezők filmjeit „auteur filmeknek” tekintették és felkutatották őket, hogy vetíteni tudják a fesztiválon. A rendezők növekvő fontossága a fesztiválok összefüggésében azt is jelentette, hogy sokkal több személyes és közvetlen kapcsolat alakult ki az egyes alkotók és a fesztivál programszerkesztői között, miközben a nemzeti bizottságok és a producerek szervezeteinek szűrője vagy teljesen eltűnt, vagy szerepe jelentősen korlátozódott.

Kedvetben a Rendezők Kéthetét a *Cinéma en Liberté* (Felszabadított Mozi) névvel illették, ami jól mutatta a hozzá kötődő rendezők céljait. A cannes-i filmfesztivál olyan szekcióját képzelték el, mely egyfajta „ellenfesztiválként” a „francia filmkészítők által szerveződik, nyit a felfedező filmművészet, az új mozik, a harmadik világ produkciói és a különböző underground alkotások felé”²⁰. A Kritikusok Hete és a Rendezők Kéthete között az egyik kulcsfontosságú különbség az volt, hogy a szervezők militánsabb attitűddel viszonyultak a fő fesztiválhoz. Ellentétben a Kritikusok Hetével, a Rendezők Kéthete létrehozói nem keresték a békés együttélést a fő szekcióval, hanem inkább ellene szegültek. A Rendezők Kéthetének programja óriási számú filmet vonultatott fel (az első évben,

1969-ben, közel hetven filmet, míg a Kritikusok Hete nyolcat), ami jól mutatta az új szekció befogadó jellegét és azt a támogatást, melyet a francia rendezők kezdeményezése elért a világ filmkészítőinek közösségében. Ez a közösség sóvárgott egy olyan nemzetközi platform után, ahol bemutathatták filmjeiket, és a Rendezők Kéthete végre megadta ezt. Az volt a fontos, hogy kitartottak amellett, hogy a filmek nem a kritikusokhoz, a producerekhez vagy a nemzeti filmbizottságokhoz tartoznak, hanem a rendezőkhöz, akik készítik őket. A militáns attitűd és a sokkal inkluzívabb programszerkesztési stratégiák ellenére biztonsággal kijelenthetjük, hogy a Rendezők Kéthete nem létezhetett volna a Kritikusok Hetének korábbi, úttörő erőfeszítései nélkül, mely az első, a fő fesztivál mellett valódi alternatívát jelentő szekció volt. Míg a Kritikusok Hete első és második alkotásokra fókuszált, a Rendezők Kéthete az ‘auteur’ szerepét hangsúlyozta az általa támogatott filmek tekintetében.

A Kritikusok Hete és a Rendezők Kéthete által a fesztiválkultúrában elért radikális átalakulások jó része a francia újhullám tartós hatásának az eredménye volt, ami sok szempontból a cannes-i filmfesztivál egész története szempontjából kritikus fejlemény volt. A francia újhullám összetett és sokrétű jelenség volt, melynek számos belső ellentétét a cannes-i filmfesztivál kontextusában játszották végig és tárgyalták meg. Az újhullám számottevő volt mind a kritika felértékelődése szempontjából, mind a gyártáshoz való kapcsolódása tekintetében, mivel sok újhullámos filmkészítő eredetileg kritikus volt. Az is fontos volt, ahogyan elismerte és értékelte az elsőfilmes rendezőket; a francia újhullám rendezői épp azok voltak.²¹ Az újhullám és a cannes-i filmfesztivál közti kapcsolat idézte elő a Rendezők Társaságának létrejöttét, hiszen a francia újhullámhoz köthető rendezők akciója eredményezte 1968-ban a fesztivál leállítását és a kurátori gyakorlat reformját az azt

18 Thévenin, O.: *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalistes. 1968-2000; une construction d'identités collectives*. Montreuil: Aux lieux d'être. 2008. p. 50.

19 ibid.

20 ibid.

21 Ostrowska, D.: *Reading the French New Wave: Critics, Writers and Art Cinema in France*. London: Wallflower, 2008.

követő években.²² Sok szempontból a cannes-i filmfesztivál pályája az 1960-as és 1970-es években, a Kritikusok Hete létrehozásától a Rendezők Kéthetének megszületéséig, az újhullám rendezőinek filmkritikusból film 'auteur'-ré alakulásával állítható párhuzamba.

Az első három évben a Kritikusok Kéthetének programját a rendezők egy csoportja állította össze, de idővel a folyamat intézményesült és modernizálódott. Ugyanakkor a kiválasztás kritériuma továbbra is tisztán esztétikai megfontolásokon alapult. Az volt az elképzelés, hogy „Cannes-ban diplomáciai vagy politikai nyomást mellőző, a bevételeket vagy a divatot figyelemben nem vevő filmeket mutassanak be, minden lehetséges szempontból független módon, figyelmen kívül hagyva a gyártási módszereket, a formátumot és a hosszt vagy a zsűri véleményét”.²³

Pierre-Henri Deleau, aki majd harminc évig vezette a szekciót, híres volt arról, hogy kezében tartotta a végső válogatás összeállításának jogát, amit „az utolsó vágás” kifejezéssel illetett. Kurátori pozíciójának ereje egészen új és példátlan volt Cannes-ban, egészen addig, amíg Gilles Jacob át nem vette a cannes-i filmfesztivál igazgatói posztját 1978-ban, és megnyitotta az utat egy subjektívabb és személyesebb programszerkesztési szisztéma számára.

A Kritikusok Hetéhez és a fő fesztiválhoz képest a Rendezők Kéthete által bevezetett legjelentősebb programszerkesztési újítás az volt, hogy a filmeket közvetlenül a rendezőktől kérték, ebből következett, hogy vagy a rendező, vagy az asszisztense küldte el a kész film 35 milliméteres kópiáját, és néhány esetben a válogatóbizottság képviselője ellátogatott a helyszínre a forgatás alatt. Ez azt jelentette, hogy csökkent a távolság a kísérőprogram és az alkotók között, minden közvetítő, a válogatóbizottság, a producerek, de még a kritikusok is kimaradtak. Ily módon a kísérőprogramban szereplő filmek kapcsán az volt a meggyőződés,

hogy híven visszaadják a világ különböző országainak politikai és társadalmi hangulatát: „az új [film] esztétika tükrözte a szabadság nyugati országokban 1973-ban tapasztalható szelét, valamint a dél-amerikai, ázsiai és kelet-európai diktatúráktól és totalitárius uralmaktól szenvedő országok helyzetét”.²⁴ Ez a bővítés vagy kiszélesítés a közönség kapcsán is megjelent, melynek tagjai akkreditáció nélkül, szabadon látogathatták a kísérőprogram vetítéseit. Ez a gyakorlat éles ellentétben állt a Kritikusok Hetével és a fő versenyprogrammal, melyek el voltak zárva a nagyközönségtől.

A fesztivál és a vetített filmek művészi szabadsága közvetlen összefüggésben volt a Franciaországban életben lévő cenzúrával kapcsolatos kérdésekkel. A fő fesztivál válogatóbizottságának a kormányzat kulturális politikájától és diplomáciai törekvéseitől való függése miatt a cannes-i filmfesztivál mélyen összefonódott a cenzúra gyakorlatával.²⁵ Olivier Thévenin amellet érvel, hogy a filmkészítők a fesztiválgyakorlat cenzúra okozta korlátainak eltüntetésével akarták megváltoztatni a fesztivált. Az a függetlenség és szabadság, mellyel a Rendezők Kéthete működött, változások sorát indította el a fő fesztivál gyakorlatában, aminek válogatási folyamata egyre függetlenebbé vált; tükrözni kezdte a Rendezők Kéthetének (és korábban a Kritikusok Hetének) néhány fontos jellegzetességét: az új tehetségekre, az első filmekre, a világ különböző részeiről érkező produkciókra és a fesztiváligazgató mint kurátor növekvő szerepére helyezett hangsúlyt. A Rendezők Kéthetének példája alapján Gilles Jacob átalakította a fő versenyprogramot, létrehozott egy új kísérőprogramot *Un Certain Regard* néven (Egy bizonyos tekintet, 1978), valamint egy, a fesztivál egészére vonatkozó díjat, a *Caméra d'Or*-t (Arany Kamera, 1978), melyeket végeredményben mind az ő kurátori döntései határoztak meg.²⁶ Az 1990-es évek elején a fesztivál efféle

22 Thévenin: *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs*.

23 Ibid. p. 80.

24 Ibid. pp. 92–93.

25 Latil, L.: *Le festival de Cannes sur la scène internationale*. Paris: Nouveau Monde. 2005., Thévenin: *La S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs*.

26 Benghozi, P.–Nénert, C.: *Création de Valeur Artistique ou Économique: Festival International du Film de Cannes au Marché du Film. Recherche et Applications en Marketing* (1995) 4. pp. 65–76. id. h. p. 69.

változásai felerősödtek és a filmek egy új kategóriája, a „cannes-i film” kialakulásában tetőztek, ami kikövezte az utat a „fesztiválfilm” számára.

A cannes-i film

Az 1970-es évek elejéig a filmkészítéssel kapcsolatban két, a hidegháború dinamikájába beágyazott és a nyugati, illetve a szocialista filmművészethez köthető ideológiai elképzelés volt egyidejűleg jelen a cannes-i filmfesztiválon. A nyugati filmekre, köztük az amerikaiakra, úgy tekintettek, mint amelyeket kizárólag kereskedelmi megfontolásokból készítenek, míg a kelet-európai és a szovjet filmek, melyeket nem szorított korlátok közé az anyagi siker kényszere, nem csupán a világ és az emberi kapcsolatok másfajta vízióját kínálták, de elkötelezték magukat az esztétikai kísérletezés mellett, ami hiányzott a nyugati filmkészítésből. A cannes-i fesztiválvetítések jó pár ellenpéldáját mutatták be ezen, a világ filmművészetének állapotával kapcsolatos, nagyban polarizált és karikírozott vízióknak. Ugyanakkor továbbra sem indult vita arról a tényről, hogy a szocialista Keleten készített filmek nem voltak kitéve ugyanannak a piaci nyomásnak, mint a nyugatiak. Ezért vált a cannes-i filmfesztivál olyan platformmá, ahol a filmeknek a magántőkén kívüli, új csatornákon keresztül történő finanszírozását és támogatását tesztelni lehetett.²⁷ A szocialista filmipar példáiából kiindulva az állami finanszírozást tekintették a bátrabb és kísérletezőbb európai filmek készítéséhez szükséges nyilvánvaló támogatási formának. Beletelt némi időbe, amíg maga a fesztivál olyan helyzetbe került, hogy új projektek fejlesztésére kínáljon lehetőségeket.²⁸

A cannes-i filmvásár fejlődése kulcsszerepet játszott az általam „cannes-i filmnek” nevezett jelenség kialakulásának folyamatában. Az 1980-as döntés, miszerint a *Marché du Film*et a fesztiválba integrálták, az iparági szakemberek személyes találkozóit, valamint beszélgetései jelentőségének és értékének elismerését jelezte, illetve annak hatékonyságát, hogy mindez a fesztivál idején zajlik.²⁹ Jérôme Paillard 1995-ben lett a cannes-i filmvásár igazgatója, és abban az időszakban futtatta fel, amikor az amerikai független film az olyan cégek, mint a Miramax segítségével újra teret nyert. Ez a fejlődés egybeesett a világ különböző pontjain gyártott független filmek piaci részesedésének növekedésével. A történelemben először volt olyan pénz, amit a producerek hajlandóak voltak független és művészfilmekbe fektetni, azon típusú alkotásokba, melyeket az 1960-as évek elején a fesztivál különböző kísérőprogramjai emeltek fel. A cannes-i filmfesztivál végül elfogadta új – a filmgyártás fejlesztési szakaszában megvalósuló kapcsolatépítő kezdeményezéseken keresztül, a tehetség és a pénz közti közvetítői – szerepét, ami cserébe a korábban említett, új filmes kategória elterjedéséhez vezetett.

A felvetés, miszerint a művészfilmeket valamilyen különleges módon kell finanszírozni, amit nem kizárólag a kereskedelmi szempontok határoznak meg, az ‘auteur’ alkotásoknak a nemzeti filmművészetektől való elszakadásával egyidejűleg terjedt el a nemzetközi filmfesztiválok körében. Ezen „gyökértelenné tett” szerzői filmek kapcsán Lúcia Nagib a következőket írja: „a szerzői filmek utazó jellege, melyet a transznacionális nyelvhez való nemzeti jellegű hozzájárulásként értékeltek”³⁰. Tehát ez az újfajta, Cannes által fel-futtatott művészfilm a feltörekvő transznacionális filmművészet része, amit a filmfesztiválok kapcsolatépítési lehetőségei és alapjai támogatnak.³¹ Lehet valaki

27 Ostrowska, D.: Polish Films at the Venice and Cannes Film Festivals: The 1940s, 1950s and 1960s. In: Mazierska, N.–Goddard, M. (eds): *Polish Cinema in a Transnational Context*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2014.

28 Benghozi–Néner: *Création de Valeur Artistique ou Économique*. p. 65.

29 Ibid. p. 72.

30 Nagib, L.: *Going Global: The Brazilian Scripted Film*. In: Harvey, S. (ed): *Trading Culture: Global Traffic and Local Cultures in Film and Television*. Eastleigh: John Libbey, 2006.

31 A rotterdami nemzetközi filmfesztivál és a Berlinale – pénzügyi forrásaiknak, a Hubert Bals Fundnak és a World Cinema Fundnak köszönhetően – ugyancsak fontos szerepet játszottak ebben a folyamatban. Ezen alapok működésének részletes

elismert filmkészítő a filmfesztiválok körében, miközben származási országából alig kap támogatást. Történetileg ez volt a helyzet a Franciaországban élő és alkotásaikat a filmfesztiválokon bemutató afrikai filmekkel, a latin-amerikai alkotókkal³², illetve újabban a román újhullám rendezőivel.³³ Ezen folyamatok eredményeként olyan filmek készülnek, melyek a gyártásukat egyáltalán lehetővé tévők politikai és esztétikai ízlést szolgálgják ki: a Cannes-hoz hasonló fesztiválokét.

Formai szempontból ezek a filmek – származzanak akár nyugati, akár nem nyugati országokból – az európai modernista és realista esztétika elkötelezettjei. Ugyanakkor formai szempontból nem alkotnak egységes csoportot; az ilyen fajta uniformizáltság ellenébe ment volna a felfedezés és innováció egész étoszának, ami mellett a nemzetközi filmfesztiválok határozottan elkötelezik magukat. A fesztiválok inkább a tehetséget promotálják és támogatják, vagyis azokat az egyéni filmkészítőket, akikben megvan a lehetőség, hogy 'auteurré' váljanak, azokat a művészeket, akiknek a filmjei egyfajta egyéni filmkészítési stílust és víziót fejeznek ki. A fesztiválok kontextusában ezek az egymást átfedő szerzői víziók a stílusok és formai kísérletek színes szövetét alkotják, mely a filmművészet iránti elismerést és szenvedélyt, valamint a médium határainak próbálgatása, tágítása és felfedezése iránti elkötelezettséget fejezi ki.

Más nemzetközi filmfesztiválok viszonylatában Cannes szerepe a kortárs művészfilmek kapcsán egyedülálló abból a szempontból, hogy nem rendelkezik

külön, az általa értékelt projektek és filmkészítők támogatására használható, fejlesztési vagy gyártási alappal. Cannes szimbolikus hatalma inkább abban áll, amit a piac, aminek ő maga is részese, kereskedelmi ereje jelent az új projektek számára. Maga a fesztivál nem támogat filmeket, de lehetőséget és támogatást kínál a filmkészítőknek, hogy bejárják a világ legnagyobb filmipari kereskedelmi eseményét, a *Marché du Film*et. Ennek a csendes hatalomnak a jelenléte az új filmek fejlesztési szakaszában projekteket jelent, melyek a későbbiekben az A-kategóriás filmfesztiválokon bontakozhatnak ki.³⁴ Az eredmény egy olyan film, melynek magas az esztétikai értéke, már az indulásnál rajta van Cannes pecsétje, azonban kicsi a vonzereje a mozipénztáraknál. A cannes-i filmek azért érdemlik meg, hogy külön kategóriába soroljuk őket, mert ez a fesztivál kulcsfontosságú referenciapontként szolgál más nemzetközi filmfesztiválok és a világ filmipara számára. Az, hogy Cannes miként és miért tudta kialakítani és fenntartani az ilyen nagy jelentőséggel bíró fesztivál pozícióját, összetett kérdés, melyet itt nem tudunk teljes mértékben megvizsgálni. Elegendő annyit megállapítani, hogy a filmfesztiválok körében sikereket elérő és kritikai elismerést arató művészfilmek nagy része profitált abból, hogy kapcsolatba került Cannes-nal, vagy a fejlesztési szakaszban, vagy pedig azzal, hogy valamelyik kísérőprogramban vetítették.

Elkészültük után, a fejlesztési szakaszukban Cannes-ban tapasztalatot szerző filmek azzá alakulnak, amit „fesztiválfilmként” ismerünk.³⁵

leírásához lásd: Falicov, T. L.: "The Festival Film": Film Festival Funds as Cultural Intermediaries. In: De Valck, M. – Kredell, B. – Loist, S. (eds.): *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London–New York: Routledge, 2016. pp. 209–229.

32 Ross, M.: The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen* (2011) no. 2. pp. 261–267. Falicov, T.: Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video. In: Elmer, G. – Davis, C. H. – Marchessault, J. – McCullough (eds.): *Locating Migrating Media*. Lanham, MD: Lexington Books, 2010. pp. 3–21.

33 Wong, C. H.–Y.: *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.

34 Ostrowska, D.: International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal* (2010) nos. 14/15. pp. 145–150.

35 Elsaesser, T.: Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In: *European Cinema Face to Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. [Magyarul: Thomas Elsaesser: A filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfiája. *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 8–27.]; Wong: *Film Festivals.*; De Valck, M.: Finding

Jonathan Rosenbaum így jellemezte őket: „arra hivatottak, hogy a szakmabeliek, a szakértők vagy a kultuszfilmek rajongói nézzék meg őket, és nem a nagyközönség, mivel a szakmabeliek közül néhányan úgy döntöttek, nem fognak vagy nem tudnak elég profitábilisak lenni ahhoz, hogy megérjék a disztribúciót”³⁶. A szerep, amit Cannes játszik ezen alkotások kapcsán, a filmek megvalósulását segítő különleges bánásmód és figyelem miatt, legközelebb a kreatív produceréhez áll. A fesztiválfilmekké váló cannes-i alkotások a művész- és szerzői filmek kortárs példái, melyek gyakran hívnak segítségül egy formai és tartalmi kihívásokat jelentő szótárat, melyet történetileg ez a fajta filmművészet alakított ki.³⁷

Azon fesztiválfilmek megjelenése, melyek a Cannes-hoz hasonló nemzetközi filmfesztiválok kapcsolat-építési tevékenységének, valamint egyfajta internacionalizáló tendenciának az eredményei, mely a kezdetektől fogva része és alapja volt a filmfesztivál-kultúrának, teszi teljessé a nemzetközi filmfesztiválok körének történetét. Cannes és a többi, fontos nemzetközi filmfesztivál lényege a filmművészet és a nemzetközi együttműködés előmozdítása, manapság nem is annyira a filmgyártó nemzetek, mint inkább a filmipar szakemberei körében, akik a világ legkülönbözőbb pontjairól érkeznek a nemzetközi filmfesztiválokra. Ez az, amit Marijke de Valck a filmfesztiváltörténet „önreferenciális” szakaszának nevez, melynek során az utópisztikus vízió, mely a kezdetektől fogva meghatározta a nemzetközi filmfesztiválok értelmét, sajátos formában ölt testet.³⁸

38 Összefoglalás

A jelen fejezetben tárgyalt négy filmtípus egyrészt fontos volt annak megvilágítására, hogy lássuk, miként

képes Cannes önmagát újra kitalálni, másrészt pedig a művészfilmes kultúra átalakításának folyamata szempontjából. A Cannes kontextusában keletkező ezen új filmkategoróriák révén a fesztivál sikeresen megőrizte trendmeghatározó szerepét, és a világ producerei, kritikusai, rendezői és fesztivál program-szerkesztői számára továbbra is referenciapontként szolgál. Ugyanakkor azáltal, hogy a fesztivál történetének különböző szakaszaiban új szereplők kerültek előtérbe, mint a kritikusok vagy a rendezők, a fesztivál megtalálta a tágabb művészmozi-kultúra változásaira és alakulására való reagálás, az azzal való foglalkozás módját, miközben a filmfesztivál eseményének során átalakítja és újradefiniálja azokat.

Amint egy filmtípus megjelent Cannes történetének egy bizonyos csomópontján, a művészfilmes kultúra szövetének részévé vált, és közvetlen hatása lett arra, hogyan értékelik a jövő fesztiválon vetítendő filmjeit. Ily módon a humanista filmek elemei megjelentek a kritikusok filmjeiben, az 'auteur' és a cannes-i típusú alkotásokban. Eközben az 'auteur' filmek jelentik a legfontosabb keretet, ami szerint manapság értelmezzük a fesztiválfilmeket, illetve azt a kategóriát is, melyet visszamenőleg alkalmazunk a humanista alkotások és a kritikusok filmjeinek keretbe foglalására. Egyértelmű ugyan, hogy a Cannes összefüggésében kialakult kategóriák, mint a kritikusok, rendezők és Cannes filmjei, maradandóak, a humanista film inkább történelmi elnevezésnek tűnik. A humanista alkotásokhoz köthető háborús filmek műfaja változásokon és átalakulásokon ment keresztül az olasz neorealizmus és a lengyel iskola ideje óta. Ami megmaradt belőle, az a humanista filmekhez kötődő, militáns és versengő elem, mely erősít minden formai innovációra és politikai relevancia iránti vágyra irányuló törekvést a művészfilmek világában.

Audiences for Films: programming in Historical Perspective. In: Ruoff, J. (ed.): *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Books, 2012.

36 Wong: *Film Festivals*. p. 66.

37 Neale, S.: Art Cinema as Institution. *Screen* (1981) no. 1. pp. 11–39.; Bordwell, D.: The Art Cinema as a Mode of Film Practice. In: Braudy, L.–Cohen, M. (eds.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. (6. kiadás) Oxford: Oxford University Press, 2004.

38 De Valck: Finding Audiences for Films: programming in Historical Perspective.

Összefoglalva, a cannes-i filmfesztivál sikere azon képességére épült, hogy a fesztivál felépítésének átalakításával befogadta az új trendeket, az új filmeket és az új rendezőket, és ezzel sikerült a világ filmiparában zajló változásokra reagálnia. Ugyanakkor a kísérőprogramok (a Kritikusok Hete, a Rendezők Kéthete és újabban az *Un Certain Regard* és a *Caméra d'Or*), azáltal, hogy rendkívül igényesek maradtak, végül is erősítik a cannes-i filmfesztivál trendeket meghatározó pozícióját a művészfilmek világában.

Fábics Natália fordítása

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

Varga Balázs

Presztízspiacok

Filmek, szerzők és nemzeti filmkultúrák a nemzetközi fesztiválok kortárs hálózatában

A nemzetközi filmfesztiválok a kortárs globális filmkultúra látványos, ellentmondásos és kitüntetett jelentőséggel bíró szereplői. Olyan intézmények vagy inkább komplex hálózatok, amelyek rendkívül szemléletesen mutatják meg ennek a kulturális térnek a bonyolult dinamikáit és sokpólusú, komplex kereszt-kapcsolatait. Művészet és ipar, kereskedelem és kulturális kanonizáció zavarbaejtő ambivalenciával van jelen a fesztiválvilágban. A legnevesebb fesztiválok a tőke-, tudás- és értéktranszfer színhelyei és mozgatói. Szerzőket és sztárokat gyártanak, kapuőrként megsűrik, hogy mely alkotók és mely filmek kapnak exkluzív nyilvánosságot. A hollywoodi filmipar alternatívái, de adott esetben („versenyen kívül”) blockbusterek és sztárok vörös szőnyeges felvonulási terepei. Egymásnak ellentmondó funkciók és értékek nemhogy a fesztiválok hálózatában, hanem egy-egy fesztivál saját rendszerén belül is furcsa szimbiózisban élhetnek egymással. Nem véletlen, hogy a fesztiválok szisztematikus kutatása éppen az elmúlt évtizedben, a fesztiválkultúra globalizációja idején futott fel, és messze nemcsak a filmtörténéseket, hanem a szociológusokat vagy a közgazdászokat is foglalkoztató, interdiszciplináris trenddé vált.¹ A fesztiválok, túl azon, hogy a kortárs filmkultúra izgalmas kutatási területét jelentik, természetesen a filmtörténet újragondolásának is fontos katalizátorai lehetnek.²

A fesztiválvilág átalakulásával foglalkozó elemzések általában három trendet szoktak kiemelni (hangsúlyozva ezek szoros kölcsönviszonyát). Az első, hogy a filmfesztiválok rendszere Európából indult, de az elmúlt évtizedekben globális jelenséggé vált. A második, hogy a fesztiválok nem pusztán premierhelyszínek, hanem napjainkban a filmipar és a filmkultúra többi szegmensében (gyártás, forgalmazás, kereskedelem) is fontos kapcsolatokkal és pozícióval bírnak. Végül a harmadik, hogy a nemzeti filmkultúra reprezentációja mellett vagy helyett a szerzők felfedezése, felmutatása került a középpontba. Ebben a szövegben ez utóbbi jelenséggel foglalkozom, úgy, hogy annak az első két trenddel való kapcsolatát is igyekszem bemutatni. A fókuszba azonban nem a fesztiválokat mint szerzőgyártó gépezeteket helyezem, hanem azt vizsgálom meg, hogy miként élnek tovább, illetve hogyan vannak jelen a nemzeti filmkultúrák értelmezési és reprezentációs keretként a filmfesztiválok kortárs rendszerében.

A fesztiválok felfutása

A nemzetközi filmfesztiválok száma gombamód szaporodott az elmúlt évtizedekben. Pontos kimutatás nincs róluk, de minden bizonnyal ezres nagyságrendről beszélhetünk.³ A bővülés természetesen a differenciá-

1 A kulturális szociológia és a filmfesztiválok kutatásának kapcsolódási lehetőségeiről: De Valck, Marijke: Film festivals, Bourdieu, and the economization of culture. *Canadian Journal of Film Studies* (Spring 2014) no. 1. pp. 74–89.

2 Francesco Di Chiara és Valentina Re egy magától értetődő példa, a pordenonei némafilmfesztivál kapcsán mutatják be mindezt, ám tanulmányukban ők is hangsúlyozzák, hogy a filmtörténések számára a cannes-i vagy a velencei fesztivál speciális válogatásai és felfedezései is új perspektívákat, új diskurzusokat nyithatnak meg. Di Chiara, Francesco – Re, Valentina: Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. *Il cinema ritrovato and beyond. Des procédures historiographiques en cinéma* (2011 tavasz) nos. 2–3. pp. 131–151.

3 Rüling, Charles-Clemens – Pedersen, Jesper Strandgaard: Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management* (2010) no. 26. pp. 318–323.

lódással, a tematikus fesztiválok egyre változatosabbá válásával is együtt járt. Ez a mennyiségi robbanás önmagában is érthetővé teszi, miért lehet napjaikban a hagyományos moziforgalmazás alternatívájaként tekinteni a fesztiválokra. A fesztiválvetítések egyre komolyabb közönséget vonzanak: a berlini, velencei vagy épp a rotterdami fesztiválon minden évben több száz-ezer nézőt regisztrálnak.⁴ Rengeteg a fesztivál, hatalmas filméhséggel: miközben egymáshoz is igazodnak, mindegyik fesztivál számára fontos a saját profil, az eredeti filmkínálat felmutatása. A fesztiválok sokkal több filmet mutatnak be, mint amennyi a mozikban forgalmazásba kerül⁵ – ez a fesztiválok klasszikus kapuőri funkciója.

A fesztiválok hálózata napjainkban valóban globálissá nőtt. Mindazonáltal a fesztiválokat minősítő szervezet, a Filmproducerek Nemzetközi Szövetsége, a FIAPF által A-kategóriásnak rangsorolt rendezvények között továbbra is többségben vannak az európai fesztiválok. Az A-kategóriás nemzetközi fesztiválok bő tucatot számláló listájának ma is Cannes, Berlin és Velence a legnagyobb presztízssű képviselői. Az európai filmek számára egyértelműen ez a három fesztivál a legfontosabb. Észak-Amerikában a Sundance, Telluride, Montreal, illetve Toronto a meghatározó, jóllehet ezek többsége nem tartozik az A-kategóriába (ami megint a besorolás többértékűségét, illetve az amerikai filmkultúra sajátos erőterét jelzi). De minden kontinens-

nek megvan a maga vezető fesztiválja – Latin-Amerikában Mar del Plata, Ázsiában Hongkong és (Puszan) Busan talán a legfontosabb. A fesztiválvilág tehát úgy vált többpólusúvá, hogy az európacentrikusság árnya vagy hagyománya nem tűnt el, és az amerikai filmipar kint is vagyok-bent is vagyok kettős pozíciója is világosan látható.⁶

A vezető nemzetközi fesztiválok valamelyikén versenyben, de akár versenyen kívüli szekcióban is szerepelni annyit tesz, hogy az adott film és alkotója a kortárs filmtőzsdén jegyzetté válik.⁷ A vezető fesztiválok válogatnak és válogathatnak. Ragaszkodhatnak ahhoz, hogy az adott filmnek az ő programjukban legyen a világpremierje. A fesztiválhálózatnak tehát van egy világosan látható időbeli (naptári) és presztízszlogikája. Az évet Amerikában a Sundance, Európában a Berlinale nyitja. Cannes májusban, Velence szeptemberben jelöli ki a maga helyét. Egyfelől a filmek is versenyeznek a minél rangosabb fesztiválért, másfelől a fesztiválok is rivalizálnak egymással a filmekért. A fesztiválok időpontja (a nevezés, majd a program összeállításának ideje) magától értetődően élezi a versenyt. A filmkészítők számára nagy kihívás, hogy elfogadják-e a berlini fesztivál meghívását mondjuk a Panoráma szekcióba, ami fontos, de nem a versenyszekció – vagy várjanak (és ezzel kockáztassanak) a cannes-i válogatók visszajelzéséig.⁸ A filmfesztiválok „kurátori fordulata”, tehát az 1970-es évek óta, amióta a nagy

Akadnak, akik már egyértelműen a túltelítettségéből fakadó problémákról értekeznek. Stevens, Kirsten: Fighting the Festival Apocalypse: Film Festivals and Futures in Film Exhibition. *Media International Australia* 139 (2011) pp. 140–148.

4 A vezető fesztiválok közül Cannes exkluzív kivétel: itt csak a szakma és a sajtó képviselői kapnak akkreditációt, általában azonban a legnagyobb fesztiválok is nyitottak a széles közönség felé.

5 Julian Stringer szerint a nemzetközi fesztiválokon vetített filmek hozzávetőleg hetven százaléka sajtó hazáján kívül sehol nem kerül hagyományos filmforgalmazásra. Stringer, Julian: Global cities and the international film festival economy. In: Shiel, Mark – Fitzmaurice, Tony (eds.): *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. London–Oxford: Blackwell, 2001. pp. 134–144.

6 Owen, Evans: Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* (2007) no. 1. pp. 23–33.

7 Thomas Elsaesser úgy fogalmaz, hogy a fesztiválokon a szerző az egyetlen általánosan elismert fizetőeszköz – és ezt a fizetőeszközt a legnagyobb fesztiválokon hitelesítik. Elsaesser, Thomas: The global author: Control, creative constraints and performative self contradiction. In: Jeong, Seung-hoon – Szaniawski, Jeremi (eds.): *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. London – New York: Bloomsbury Academic, 2016. pp. 21–41.

8 Emlékezetes volt a locarnói és a velencei fesztivál között zajló vetélkedés 2003-ban Andrej Zvjagincev *Visszatérés (Vozvrasczenie)* című filmjéért. Mindkét fesztivál akarta a filmet, de nem volt egyértelmű, hogy melyik szekcióban. Velence első

fesztiválokra már nem az egyes nemzetek nevezik a filmeket, hanem a fesztiváligazgató, a művészeti igazgató, illetve a tanácsadók csapata állítja össze a programot, az igazgatók és a kurátorok szerepe egyre fontosabb – hasonlóan a kortárs képzőművészet intézményi világához.⁹

Hollywood a Riviérán

A nagy európai fesztiválok néha a hollywoodi rendszer ellenpólusainak látszanak, máskor az amerikai mozikerek nemzetközi promóciós turnéjának állomásaiként tűnnek fel. A fesztiválok Európával vagy az európai filmmel, illetve a művész filmmel azonosító és egyben Hollywooddal szembehelyező, leegyszerűsítő és polarizáló értelmezés azonban éppannyira túlzás, mint az a nézet, mely szerint az a tény, hogy mondjuk 2006-ban a cannes-i fesztivált a *Da Vinci-kód* (*The Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006), 2013-ban pedig a velenceit a *Gravitáció* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) című

blockbuster nyitotta, egyértelműen a globális Hollywood totális diadalát hirdette.¹⁰

A hollywoodi filmek a kezdetektől jelen voltak az európai fesztiválokban. Rendszeresen szerepeltek a versenyprogramban, főképp Cannes-ban, és komoly díjakat is nyertek. A nagy stúdiófilmek az 1950-es években kezdtek eltűnni a cannes-i versenyprogramból, és szivárogtak át a speciális „versenyen kívüli” vetítések közé. A stúdiófilmek, a blockbusterek az új-hollywoodi korszaktól kezdve egészen napjainkig azóta is inkább ezeken a gálavetítéseken mutatkoznak be.¹¹ A hollywoodi stúdiók tehát kihasználják a világ egyik legismertebb médiaeseményének promóciós kapacitását; a fesztivál pedig celebeket és sztárokat vonulathat fel a vörös szőnyegen (ezzel is erősítve saját reklámértékét), de a versenyprogram „érintetlen” marad a látványosan kereskedelmi (hollywoodi blockbuster) szempontoktól.

Cannes (de Velence és részben Berlin is) lényegében az 1960-as évek vége óta a fősodorról szembeni, modernista, független, útkereső amerikai filmek euró-

körben elutasította a filmet, mire Locarno versenybe hívta. Ezt követően Velence mégis beválogatta a versenyprogramba, ahol a film el is nyerte a fődíjat. De ugyanennyire jellemző, hogy egy fesztivál által elutasított film másutt komoly díjat nyer, és kiemelkedik. A *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), illetve *Az élet szép* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) egyaránt futott egy kört a berlini fesztivál válogatóinál, ám végül Cannes-ban kerültek versenybe. Nyertek, sőt később – a Miramax hathatós nemzetközi forgalmazásának és marketingjének is köszönhetően – komoly kereskedelmi sikert arattak és Oscar-díj(ka)t is nyertek. *Years of living dangerously*. Interview with Moritz de Hadeln. *Screen International* (November 26., December 2, 2004) no. 1478. p. 16., 18.

9 Gilles Jacob majd negyven évig állt különböző pozíciókban a cannes-i fesztivál élén. Erika és Ulrich Gregor alapította, majd harminc éven át vezette a berlini fesztiválon a kísérletező, alternatív szerzői filmek bázisát jelentő Fórum szekciót. Másfelől a nagy hatalommal bíró fesztiváligazgatók olykor sajátos rotációban váltják egymást a vezető fesztiválok élén. Marco Müller például már a hetvenes évek végén, a nyolcvanas években olasz fesztiválok fontos programtanácsadója volt. Ezt követően pár évig a rotterdami fesztivált vezette, és komoly szerepe volt az ázsiai filmek felfuttatásában, illetve a fiatal ázsiai, afrikai és latin-amerikai filmek filmtervezési lehetőségeit támogató rotterdami alap beindításában. A kilencvenes években a locarnói fesztivál élén állt, majd produkciós céget hozott létre, a kétezres évek közepétől pedig a velencei fesztivált vezette. Velencében amúgy azt a Moritz de Hadelnt váltotta, aki korábban két évtizeden keresztül a berlini fesztivál igazgatója volt.

10 Cannes esetében a helyszínválasztást (francia Riviéra) többen akként értelmezik, hogy a fesztivál egyfajta mimikri-gesztussal a hollywoodi attribútumok némelyikét használta és alakította a saját képére (kaliforniai tengerpart helyett a Côte d'Azur, a hollywoodi sztárparadé átcsábítása Franciaországba stb.). De Valck, Marijke: *Mediating the mainstream and marginal voices*. In: Tzioumakis, Yannis – Molloy, Claire: *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Routledge, 2016. pp. 329–338.

11 Nem véletlenül emeli címébe a cannes-i fesztivál történetével foglalkozó egyik újabb monográfia is a gyűlölet-szeretet kapcsolat ambivalenciáját. Jungen, Christian: *Hollywood in Cannes. The History of a Love-Hate Relationship*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

pai hídfőállása és bemutatkozó helyszíne. Cannes komoly szerepet játszott a „Hollywoodi Reneszánsz” kanonizálásában, de az új-hollywoodi fordulat elismerésében is. 1969-ben a *Szelíd motorosok* (*Easy Riders*, Denis Hopper, 1969) volt az amerikai versenyfilm, 1970-ben a *MASH* (Robert Altman), 1979-ben pedig az *Apokalipszis most* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola) nyerte az Arany Pálmát. Az is beszédes persze, hogy a Warner Brothers ötvenedik születésnapját Cannes-ban ünnepelték. Az 1980-as és 1990-es években azonban inkább az amerikai független filmek felvonulólhelye lett a versenyprogram – Jarmusch, Soderbergh és Tarantino filmjeinek díjai erre a legismertebb példák. A blockbusterek már említett versenyen kívüli vetítése pedig azt mutatják, hogy egyértelmű vízvázlatot nincs Cannes és Hollywood, az európai filmkultúra és az amerikai filmipar között. A nemzetközi fesztiválok globalizációja az elmúlt évtizedekben egyértelműen többpólusúvá tette a fesztiválvilág intézményi és presztízspiari terét.

A bemutatástól a filmtervezésig

A fesztiválok kutatása napjainkban szorosan összekapcsolódik a filmkultúra intézményi vizsgálatának, a forgalmazás és a bemutatás kérdéseinek tárgyalásával – mint a kutatások korábban „elfelejtett” territóriumaival.¹² Ugyan a cannes-i fesztivál mellett már 1959-ben (a francia újhullám nyitóévében) elindult a forgalmazói piac (Marché du Film), a nemzetközi filmkereskedelemben igazán csak egy-két évtizeddel később lettek kulcsfontosságúak ezek az intézmények. Az

1990-es, 2000-es évekre a legtöbb nagy fesztivál létrehozta a maga filmpiacát, amelyeken a gyártók és forgalmazók széles körben kereskedhetnek filmek nemzetközi forgalmazási jogaival. A filmpiacok választéka tehát sokkal bővebb mint az adott fesztivál programja (az 1970-es évek elején a cannes-i piacon a pornófilmek is felbukkantak). A vezető nemzetközi forgalmazó ügynökségek (sales agency), mint a Wild Bunch, a Celluloid Dreams vagy a The Match Factory tehát egyfelől a nemzetközi forgalmazási jogokat értékesítik, ennyiben tehát a hazai gyártók és a külföldi forgalmazók (illetve a kisebb fesztiválok) közötti láncszemet testesítik meg. Másfelől a gyártástól a promócióig és a forgalmazásig maguk is a legkülönbözőbb területeken aktívak.¹³ A fesztiválok mellett megrendezett piacok és a nemzetközi forgalmazó ügynökségek napjainkra megkerülhetetlen pillérei lettek a filmipar és kereskedelem globális intézményrendszerének.

A fesztiválok azonban messze nemcsak a filmpiacok kereskedelmi aktivitása miatt lettek ipari-intézményi szempontból is kiemelten fontosak.¹⁴ A vezető fesztiválok ugyanis napjaikban már nemcsak kész filmekkel törődnek, hanem készülő filmekkel is. Ennek a tevékenységüknek a pillérét a különféle projektfejlesztési alapok, illetve tehetséggondozó programok jelentik. Ezeknek az alapoknak és programoknak a többsége a nem fősodorbeli filmkultúrák, illetve a pályakezdő alkotók támogatására koncentrál. Ennyiben tehát a kisebb nemzeti filmkultúrák transznacionális karakterét, a globális intézményi hálóba való bekapcsolását erősíti.

A nemzetközi fesztiválapokok közül az egyik legelső a rotterdami volt. Az 1988-ban alapított és a fesztivál korábbi igazgatójáról, alapítójáról elnevezett Hubert Bals Fund¹⁵ után számos más fesztivál indított hasonló

12 Miller, Toby – Schiwy, F. – Salván, M. H.: Distribution, the forgotten element in transnational cinema. *Transnational Cinemas* (2011) no. 2. pp. 197–214.; Perren, Alisa: Rethinking Distribution for the Future of Media Industry Studies. *Cinema Journal* (2013 Spring) no. 3. pp. 165–171.

13 Wong, Cindy: *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press, 2011. pp. 136–145.

14 Jordanova, Dina: The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries* (2015) no. 3. pp. 7–11.

15 Az alapot eredetileg Tarkovszkijról nevezték volna el (és ennyiben a politikai cenzúra elől Nyugatra menekült kelet-európai filmkészítők példáját hirdette volna), ám Hubert Bals hirtelen halála után a fesztivál az alapítójáról nevezte el a kezdeményezést. Steinhart, Daniel: Fostering international cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund. *Mediascape: A Journal of the Critical Studies* (2006 Spring) no. 2. pp. 1–13.

kezdeményezést – a berlini World Cinema Fund például 2004 óta működik.¹⁶ A nyugati fesztiválokon kívül más helyeken is létrejöttek hasonló alapok, így a gazdag Öbölmenti országokban (Dubaj, Abu-Dzabi).¹⁷ A fesztiválok tehát akár koprodukciós fórumok szervezésével, akár közvetlen projektfejlesztési alapok létrehozásával egyre aktívabbak lettek a gyártás területén is.

Ez a filmtervfejlesztő és -finanszírozó rendszer sok ponton összekapcsolódik a fesztiválok tehetséggondozó aktivitásával (Cannes Cinéfondation – Residence- és Atelier-programok, Berlinale Talent Campus).¹⁸ Ezeknek a fiatal, pályakezdő, javarészt első- vagy másodikfilmesek számára meghirdetett programoknak a keretében egyfelől filmterveket, forgatókönyveket, projekteket lehet fejleszteni (mint a cannes-i fesztivál Cinéfondation szekciója szervezésében futó Residence, amely minden évben tucatnyi fiatal filmkészítő számára biztosít több hónapos párizsi ösztöndíjat); másfelől a fesztivál idején és keretében ezek a rendezvények a kapcsolatépítésben is komoly segítséget nyújtanak (a szintén cannes-i Atelier a fiatal filmes alkotókat filmipari szakemberekkel ismerteti meg, koprodukciós és adott esetben forgalmazási kapcsolatokat, lehetőségeket teremtve). A kapcsolatépítésre és tudás-, illetve kulturális transzferre épülő tehetséggondozás tehát újabb eleme a fesztiválok ipari-intézményi hálózatépítő tevékenységének.¹⁹

Az alkotók számára hihetetlenül fontos bekerülni ebbe a hálózatba, és nem pusztán a projektfejlesztés (egyfajta minőségi kontroll) lehetősége miatt, hanem azért is, mert ettől kezdve az adott alkotó vagy projekt valamelyik vezető fesztivál nevével felcímkézve fut majd, így pedig sokkal nagyobb esélye lesz gyártót és

koproducert találni, jelentős fesztiválra eljutni, és ezen keresztül a nemzetközi forgalmazásban is megjelenni.²⁰

A tehetséggondozás és a projektfejlesztés természetesen a fesztivál brandjének erősítése mellett új nevek felfedezése miatt is fontos. A „saját nevelésű” filmek és filmesek presztízse így kapcsolódik össze a fesztivál nevével és presztízsével. Nem szükségszerű természetesen, hogy azoknak a fiatal filmeknek, akik valamilyen műhelypályázaton a cannes-i vagy berlini tehetséggondozásban vettek részt, a következő filmjük az adott fesztiválra meghívást kapjon – mégis megjelennek a radaron.

Globális fesztiválvilág, a művészfilm intézménye és a hatalmi dinamikák kérdése

A kortárs fesztiválkultúra transznacionális karakterének kérdését többen összekapcsolják a művészfilm intézményként való értelmezésével. Ez természetesen nem új érv, hiszen a gondolat már Steve Neale 1981-es tanulmányában is előkerült: „*a művészfilm [intézménye] kulturális és esztétikai törekvéseiben egyaránt nagymértékben támaszkodik a kultúra és a művészet »egyetemese« értékeire. Ez pedig pontosan megmutatkozik a nemzetközi filmfesztiválok létezésében és működésében. A fesztiválokon, melyek maguk is finoman egyensúlyoznak a művészi érdem és a kereskedelmi potenciál között, ezek a filmek a nemzetközi terjesztési lehetőségeket keresik; művészi státuszuk megerősödik és újra kinyilvánítódik a díjak révén.*”²¹

16 A berlini alap kimondottan a gyenge filmes intézményrendszerrel rendelkező országokat (azok alkotóit) támogatja, illetve az ezen régiókból származó filmek bemutatásának ösztönzésével a német mozikban elérhető filmkínálat kulturális gazdagítását is kiemelt célként nevezi meg. https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html

17 De Valck, Marijke: Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals. In: Hjort, Mette (ed.): *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Palgrave MacMillan, 2013. pp. 126–146.

18 Érdekes, hogy ennek a modellnek az alapja a Robert Retford által még az 1980-as években alapított Sundance Institute volt, ám az elmúlt időkben inkább az európai, illetve ázsiai fesztiválok működésével kapcsolódott össze.

19 A nyugati fesztiválalapok által támogatott filmek esetében ráadásul olykor az is kétséges, hogy azok saját hazájukban közönség elé tudnak-e jutni, ezért ezek az alapok (például a rotterdami) kópiagyártásra és forgalmazásra is adnak támogatást.

20 Ostrowska, Dorota: International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie* (2010) nos. 14–15. pp. 145–150.

21 Neale, Steve: Art cinema as institution. *Screen* (1981) no. 1. pp. 11–39.

Kérdés persze, hogy a neale-i értelemben vett művészfilm intézményi modellje mennyiben változott meg az elmúlt évtizedekben?²² A modernizmus paradigmájához képest, amelynek politikai aktivitása erős helyi és regionális meghatározottságokkal bírt, a kortárs filmkultúrában ezek az aspektusok gyengébbek, de legalábbis jóval diffúzabbak. A „helyi színek” nem vesznek el, csak átalakulnak, és egyre fontosabbá válik a nemzetközi, széles körű érthetőség és felismerhetőség.²³ Másfelől a (nyugati) fesztiválszereplés gyakran a helyi cenzúra kikerülésére is szolgálhat. Paradox módon azonban ez is az egzotizálás dinamikáját erősítheti.²⁴ A politikai kritika, a nyugati tekintetnek, elvárásoknak, az ismerősnek gondolt sztereotípiáknak való megfelelés igénye és vágya ebből az alaphelyzetből és ebből a feszültségből táplálkozik.

Miközben az elmúlt másfél-két évtizedben elszaporodott fesztiválközpontú fejlesztési alapok kétségkívül kulcsfontosságú szerepet játszottak és játszanak olyan alkotások elkészültében, amelyek máskülönben (például kizárólag hazai finanszírozásra alapozva) nem vagy csak nehezen készülhettek volna el, ezeknek a jobbra a nyugati fesztiválokhoz köthető alapoknak és az észak(nyugat)–déli tőke- és tudástranszfereknek a hatalmi dinamikáját sok kritika és kérdés is övezi.²⁵ Kérdés, hogy vajon mennyiben kontraproduktív a nyugati fesztiválapok támogatása: érdemben hozzá tud-e járulni a kisebb nemzeti filmgyártások erősödéséhez (egyáltalán a fesztiválapok jelentik-e a legjobb eszközt ezen célok elérésére), illetve ezek a projektek nem szívják-e el a tehetséges alkotókat? Továbbá, nem utolsósorban, mekkora a veszélye annak, hogy egy „univerzális” értékrend nevében egy kultu-

rálisan mégis limitált (nyugati, eurocentrikus) perspektívát erősítsenek meg?

Az anyagi, illetve esztétikai „kettős függés” elkerülése adott esetben szinte lehetetlen kihívás. A nemzetközi fesztiválapok rendszerével egyfelől egy olyan film(készítési) modell, mégpedig a művészfilm nyugati modellje, jelenik meg a déli (például afrikai) filmkultúrákban, amelynek nincsenek – a modell nyugati értelmében vett – hagyományai. Ettől nem függetlenül ezeknek a filmeknek nem is nagyon van piaca, közönsége az adott régióban. A politikailag, társadalmilag érzékeny témák exponálása ráadásul nagyon könnyen felveti az öngzotizáció veszélyét is. Jellemző egy afrikai filmkészítő, a guineai Mohamed Camara megfogalmazása: „Az emberek azt mondják, hogy a filmművészetünk nem fejlődik, mert mindig ugyanazt csináljuk, de amikor valami mást tesztek, akkor meg azt mondják, hogy az nem elég afrikai.”²⁶

Fesztiválok és fesztiválfilmek

Milyen kulturális teret jelenítenek tehát meg a fesztiválok? Továbbá, mennyire jellemző és körülírható, hogy ebben a kulturális térben milyen típusú filmek készülnek és jelennek meg? A fesztiválok önálló filmipari hatalmi ágga válása kapcsán rendre előkerül a kérdés, hogy a „fesztiválfilm” vajon nem tekinthető-e önálló kategóriának, netán sajátos kortárs műfajnak? Akad, aki ezt a problémát inkább úgy fogalmazza meg, hogy a „fesztiválfilm” napjainkban egyre inkább a művészfilm vagy a szerzői film szinonimája lett.²⁷ És legalább annyi gyanúval terhelt kifejezés, mint az

22 Andrews, David: Art Cinema as Institution, Redux: Art Houses, Film Festivals, and Film Studies. *Scope* (October 2010) no. 18. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2010/october-2010/andrews.pdf>

23 Nichols, Bill: Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. *Film Quarterly* (Spring 1994) no. 3. pp. 16–27.

24 Farahmand, Azadeh: Nézőpontok a kortárs (és nemzetközileg elismert) iráni film vizsgálatához. *Metropolis* (2006) no. 3. pp. 10–24.

25 Falicov, Tamara: Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video. In: Elmer, Greg – Davis, Charles H. – Marchessault, Janine – McCullough, John (eds.): *Locating Migrating Media*. Lanham, MD: Lexington Books, 2010. pp. 3–21.

26 Barlet, Olivier: *African cinemas: decolonizing the gaze*. London: Zed Books, 2000. p. 211. Idézi: Falicov, Tamara: *Migrating from South to North*. p. 7.

előbbiek. A fent említett hatalmi egyenlőtlenségek problémája (az „univerzális” értékrend perspektívájából támogatott, ám egyben egzotizált „lokális” kulturális alkotások hibrid, ambivalens természetűe) a kortárs globális filmkultúra egyik központi kérdése. A fesztiválsiker és az utazófilmmé válás (amikor egy filmet kézről kézre adnak a fesztiválok, és az adott filmet többen nézik meg külföldön, mint odahaza) ugyanis gyakran elidegeníti a filmet a saját, lokális kultúrájának kontextusától. Mindez főképp a kisebb vagy zártabb nemzeti filmkultúrák esetében jellemző: nem véletlen, hogy az önegzotizálás és az orientalizmus vádjá leggyakrabban ezen alkotások esetében kerül elő.

A „fesztiválfilm” egyfelől közkézen forgó elnevezés, másfelől szinte körülírhatatlanul sokrétű kategória.²⁸ Gyakran kerül elő egy olyan tautologikus, illetve két-szálú definíció, amely szerint a fesztiválfilm az, amit fesztiválokon vetítenek – vagy éppen a fesztiválfilm az, amelyet azért készítenek, hogy fesztiválokon vetítsék. Világos, hogy mindez megint csak szoros kapcsolatban van a különböző erőforrás- és tudástranzferek mögött rejlő hatalmi erőviszonyokkal.

Mindazonáltal legalább ennyire érdekes és a közvéleményben is erősen jelen lévő toposz a fesztiválfilm az extremitással és a szubverzivitással összefüggésbe hozni. Erősen leegyszerűsítve a kérdést, ezekben a vitákban a politikai szubverzivitás (társadalmi elkötelezettség és realista esztétika) és a morális szubverzivitás (szex és erőszak explicit ábrázolása, radikális esztétika)

kettőssége a szembetűnő. Az elmúlt évtizedek nagy nemzetközi fesztiváljai és fesztiválsikerei valóban mindkettőre erős példákat tudnak felmutatni: Ken Loach vagy a Dardenne fivérek munkái az első, míg Gaspar Noé vagy Lars von Trier filmjei a második kategóriát képviselik. Az extrém film amúgy is a kortárs filmkultúra egyik, sokat elemzett kategóriája vagy nemzetközi trendje – igen erős francia, illetve délkelet-ázsiai kapcsolattal.²⁹

A filmfesztiválok és a nemzeti filmkultúrák

Bármennyire is egyedi filmekből áll össze a fesztiválok programja, és bármennyire is fontosak az individuális szerzők a fesztiválvilág körforgásában, a filmek és szerzők lokális, nemzeti karaktere, illetve ezek mentén való keretezése (keretezési lehetősége) folyamatos kihívást jelent.³⁰

A nemzetközi filmfesztiválok Európában születtek és a nemzetközi politika erőterében formálódtak. Az 1950–1960-as években a hidegháborús szembenállás (és annak művészeti „meghaladása”³¹) volt a meghatározó – ennek legékezebb szimbóluma maga a Berlinale, amelyet első alkalommal 1951-ben, a megosztott Berlin nyugati övezetében rendeztek meg.³² A két első nagy kelet-európai fesztivál (Karlovy Vary,

27 Cindy Wong például hosszú fejezetet szentel monográfiájában a fesztiválfilm jellemzésének, melyben sok szempontból a modernista filmek sajátosságainál maradván jellemzi ezeket az alkotásokat. A következő jellemzőket emeli ki: komoly hangvétel, minimalizmus, apró, hétköznapi pillanatok és helyzetek megragadása, amatőr szereplők gyakori használata, nyitott narratíva és a hagyományos műfajok vagy műfajiság elutasítása. Wong, Cindy: *Film Festivals*. pp. 65–93.

28 Falicov, Tamar L.: „The Festival Film”: Film Festival Funds as Cultural Intermediaries. In: De Valck, Marijke – Kredell, Brendan – Loist, Skadi (eds.): *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London–New York: Routledge, 2016. pp. 209–229.

29 Frey, Matthias: *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016.

30 Chan, Felicia: The international film festival and the making of a national cinema. *Screen* (2011) no. 2. pp. 253–260.; Nichols, Bill: *Discovering Form, Inferring Meaning*.

31 Ostrowska, Dorota: A cannes-i filmfesztivál filmtörténeti szerepe. *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 28–39.

32 Nagyon erős gesztus volt, amikor a berlini filmfesztivál bő másfél évvel ezelőtt áttelepült a Potsdamer Platzra – a metropolis egyik új, szupermodern központjába, arra a helyre, amely korábban, a berlini fal évtizedeiben senkiföldje volt. Szimbolikusan és ténylegesen is kapcsolódott, újra- és felülírta a városi teret és saját magát, ettől kezdve kulturális emlékezeti helyként is működik.

Moszkva) szintén egyértelmű kultúrpolitikai erődemonstrációként indult.³³

A nemzetközi politika hosszú időn keresztül egyértelműen befolyásolta a filmválogatástól a díjakig a fesztiválok működését. A fesztiválok a „nemzeti filmművészetek parlamentjeként” működtek, ahogy azt Thomas Elsaesser írja, de a versenyben bemutatkozó nemzeti filmművészetek listája aránylag korlátozott volt. A nagy nyugat-európai filmkultúrák (francia, olasz, angol, nyugatnémet, spanyol) és persze a már említett amerikai stúdióprodukciók mellett – már csak a hidegháborús logika okán is – a szovjet blokk országainak alkotásai mutatkoztak be – és inkább csak mutatóba jutott hely nem európai alkotásnak (filmkultúráknak).

Az 1960-as években, a modern film térhódítása idején indult el a fesztiválvilágban, illetve a filmkritikában az „új filmkultúrák” felfedezése és diskurzusba emelése. A lengyel, a szovjet, a cseh, a magyar, a jugoszláv, a brazil vagy a mexikói új film vagy újhullám felfedezése szinte egymást váltó pár éves ciklusokban történt, és gyakran egyfajta centrum-periféria dinamikában fogalmazódott meg. Mivel pedig ebben az időben a modern film lokális változatai igen erős kapcsolatban, illetve termékeny feszültségben álltak a nemzeti kulturális tradíciókkal, a filmek „nemzeti karaktere” különösen meghatározó volt. A nemzetek által delegált filmekre épülő fesztiválok rendszerében az 1960-as évek nagy modern szerzői egyszerre értelmeződtek individuális szerzőként és az egyes

nemzeti filmkultúrák reprezentánsaként (például Jancsó a magyar, Wajda a lengyel filmkultúra nagy modern szerzőjeként).

Az 1970-es évek „kurátori fordulata” már nem tette intézményesen-szervezetileg magától értetődővé, hogy egy-egy fesztiválfilm egy nemzet delegáltjaként reprezentálja az adott filmkultúrát. A fesztiválok válogatóinak és válogatásainak mozgástere bővült, és könnyebben tudtak új és új szerzők felfedezésére koncentrálni. Ez az expanzió azonban újra különös hangsúllyal vetette fel a nemzeti filmkultúrák fesztiváltérben való megjelenítésének kérdését. Thomas Elsaesser némi malíciával jegyzi meg egy helyen, hogy „egy szerző »felfedezés«, kettő már kedvező jele egy »új hullámnak«, míg ha egyetlen országból három új szerző is érkezik, az már »új nemzeti filmművészet«.³⁴

Az 1960-as években elindult „felfedezések kora” tehát nem ért véget a kurátorok által újradefiniált fesztiválok idejében sem. A fesztiválok szaporodásával és a programjuk bővülésével csak még nagyobb lett az igény addig nem ismert rendezők, szerzők felkutatására. Az 1970–1980-as években a továbbra is az európai fesztiválok által dominált szintéren egyre komolyabb teret nyertek a nem európai filmkultúrák.³⁵ A felfedezések erejét ráadásul csak növelte, ha egy adott országból vagy területről rövid időn belül több film vagy alkotó is sikeresen jelent meg a nemzetközi fesztiválporondon. Így robbant be a kínai „ötödik generáció” után a tajvani újhullám az 1980-as évek elején; az iráni új film az 1980-as évek második felében, a

33 Bláhová, Jindriska: National, Socialist, Global. The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946–1956. In: Lars, Karl – Skopal, Pavel (eds.): *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2015. pp. 245–272. A kelet-európai filmek hidegháborús nyugati fesztiválszerepléseiről lásd: Pisu, Stefano: The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946-1953). *Illuminace* (2013) no. 3. pp. 51–63.

34 Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfiája (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2016) no. 3. p. 23.

35 Marijke de Valck az 1970-es évek fesztiváljai kapcsán a nemzeti kategorizáció visszatéréséről beszél, és a művészeti felfedezés és támogatás, illetve a kulturális gyarmatosítás közötti határhúzás problematikusságát hangsúlyozza. Idézi a berlini Fórum szekciót vezető Ulrich Gregor egyik kijelentését, mely szerint mostanra (az 1970-es évekre) már nem maradtak „meghódítatlan területek, nincsenek felfedezendő új filmkultúrák – talán Grönlandot kivéve.” Hiszen ebben a korszakban, függetlenségüket elnyerő „harmadik világ” filmművészetei („harmadik film”) politikailag progresszív, új filmművészetként mutatódtak be a nyugati fesztiválokon. A felmutatásnak ebben a gesztusában azonban igen erős volt a posztkoloniális ambivalencia. De Valck, Marijke: *Film Festivals*. p. 71.

koreai filmkultúra az 1990-es években, és az új román film a 2000-es években.

Arra is akad példa, hogy a nagy várakozás maga teremti meg az újhullámot, legalábbis a kínai „hatodik generáció” filmjeivel kapcsolatban talán ez a helyzet. Nikki Lee és Julian Stringer például amellet érvel, hogy az „ötödik generáció” filmes újdonságainak lefutása után a nyugati kritikusok nagyon várták már a következő nemzedéket, a fiatal új filmeket. A „hatodik nemzedék” címkéje már akkor ki volt találva és forgalomba volt hozva, amikor még semmilyen újhullámként értelmezhető filmes csoport nem volt jelen a színen. Az ily módon előkészített kategóriához csak ez után „keresték meg” a filmeket és kezdték a kifejezést alkalmazni rendezők és filmek egy csoportjára.³⁶

Régi és új keretek és kategóriák

Végezetül szeretnék közelebbről is megvizsgálni néhány példát arra, hogy miként jelenik meg egy „új” nemzeti filmkultúra, vagy valamilyen, a fesztiválvilágban már pozíciókkal bíró nemzeti filmkultúrához kapcsolódó friss trend a különféle diskurzusokban.

Tanulságos eset a kortárs román film 2000-es években indult nemzetközi sikertörténete, amelynek ékköveit a kiemelkedő fesztiváldíjak jelentették. A legtöbb elemzés valamilyen meglepő, szinte az ismeretlenségből, a semmiből előpattanó jelenségként tárgyalja a román filmek új hullámát vagy hullámain. Nem véletlenül a „váratlan csodára” hivatkozik az egyik, a

témát feldolgozó friss angol nyelvű könyv címe is.³⁷ Érdekes azonban Marian Tutui véleménye, aki úgy véli, hogy miközben korábban fontos szerzők (Pintilie, Pita) komoly díjakat is kaptak nagy fesztiválokon, a kritika vagy a filmtörténetírás inkább negligálta a román filmeket. A rendszerváltás után, 1990-es években Románia főképp negatív hírekkel, a szegénység és a kiszolgáltatottság történetei és képei révén volt jelen a világsajtóban és a filmkultúrában is. Ez a fajta egzotizáló tekintet azonban azt jelentette, hogy Románia bekerült a nyugati köztudatba. Bekerült, tehát valamilyen (bár meglehetősen preformált) figyelmet kapott. És ez a figyelem fontos tényezőjét jelentette annak, hogy a kétezres évek új román filmjei ebben a térben és ennek a figyelemnek vagy elvárásrendszernek a finom árnyalását és módosítását tudták elvégezni. Nem lényegtelen, hogy minderre Románia európai uniós csatlakozásának előkészületei idején került sor. Véleménye szerint tehát a politikai elismerés az „európai” perspektíva megjelenítésével képezett egy olyan teret, amelyben a román filmek politikuma, kvázi-realizmusa és érdekessége (egzotikum) megjelenhetett.³⁸ Mindez számunkra azért lehet különösen tanulságos, mert a magyar, vagy a cseh, vagy a lengyel film a kortárs fesztiválhorizonton ilyen értelemben nem számít ‘újnak’ – hiszen már a hatvanas években „felfedezték”. Igaz, ebben a felfedezésben igen erős volt a politikai dimenzió. A rendszerváltás idején az egykori betiltott kelet-európai filmek nyugati fesztiválvetítései, illetve díjai³⁹ tulajdonképpen meg is erősítették a régió filmkultúrájának kánonját, mint olyat, amely a

36 Mindamellet azt is hangsúlyozták, hogy ezek az elvárások már egyfajta szocializációt is jelentettek, amellyel a fiatal filmkészítők – a (leendő) hatodik nemzedék tagjai – már internalizálták is, magukévá tették ezeket az elvárásokat. Lee, Nikki J. Y. – Stringer, Julian: *Ports of Entry. Mapping Chinese Cinema's Multiple Trajectories at International Film Festivals*. In: Zhang, Yingjin (ed.): *A Companion to Chinese Cinema*. Wiley-Blackwell, 2012. pp. 239–261.

37 Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. Columbia University Press, 2013. Cindy Wong pedig monográfiájában a kétezres évek román filmes hullámát a fesztiválfilm kontextusában elemzi. Wong, Cindy H.: *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press, 2011. pp. 93–99.

38 Tutui, Marian: *New Romanian Cinema between Exoticism and State Subventions*. *Altcine* (2013) <http://www.altcine.com/details.php?id=752>

39 1990-ben a cannes-i versenypogramban két betiltott filmmel szerepelt a régió. Karel Kachyna két évtizeden át dobozba zárt filmje, a *Fül* (*Ucho*, 1970), illetve Bugajski 1982-es munkája, a *Kihallgatás* (*Przegluchanie*) képviselte a cenzúra eltörlése utáni kelet-európai filmet, illetve ugyanebben az évben, Berlinben Menzel két évtizedre dobozba zárt munkája, a *Pacsirták cémaszálon* (*Skrivánci na niti*, 1969) kapta (megosztva) az Arany Medvét.

politikai ellenállásra és aktivitásra építő filmekkel jeleskedik.⁴⁰ Katarzina Marciniak ezt a hullámot túlkompensálásnak tekinti, sőt tulajdonképpen egyfajta keleti egzotikumnak (a félelmetes, bár épp összeomló keleti szocializmusnak) a nyugati közönség számára való felkínálásaként.⁴¹ A 2000-es évek lengyel vagy magyar fiatal filmje részben ettől a hagyománytól távolodott el, pontosabban az ehhez a hagyományhoz való viszonyát próbálta és próbálja újraszabályozni.⁴² A kortárs román film fesztiválsikerekkel megtámogatott értelmezését tehát a politikai érdekesség perspektívájának régi-új hagyománya vezette.

Szintén az értelmezési perspektívák és hagyományok vagy tudáskészletek újraírására lehet példa a japán filmek és szerzők második világháború utáni, illetve kortárs fesztiválszereplése. Az 1950-es években, *A vihar kapujában* (*Rashomon*, Akira Kurosava, 1950) velencei nagydíja után a japán filmek gyakori szereplői lettek az európai fesztiváloknak. Andrew Dorman, a kortárs japán filmek kulturális reprezentációjával foglalkozó monográfiájában kiemeli, hogy Kurosava filmje egyfajta mintaként is működött. Azt mutatta meg, hogy milyen kulturális specifikum tud érdekes lenni a nyugati figyelem számára. A történelmi filmek (a jidaigeki és más történelmi műfajú alkotások) felülreprezentáltsága a nemzetközi fesztiválokon sikerrel szerepelt japán

alkotások között ennél fogva ennek a tudatosan értelmezett vagy kezelt egzotizációnak a gesztusaként is értelmezhető.⁴³ Fontos kiemelni, hogy a japán filmek fesztiválsikerei egyfelől Japánt mint a legerősebb, legfontosabb ázsiai filmkultúrát kanonizálták az 1950–1960-as években, másfelől Dorman értelmezésében Japánt a demokratikus, nyugati világrend kontextusában helyezték el.⁴⁴ Nem kevésbé fontos azonban az sem, hogy az alapvetően kereskedelmi, kommerciális szisztémában működő japán filmiparban, illetve a japán közgondolkodásban, érvel Dorman, a nyugati fesztiválsikerek a filmek lehetséges művészi értékét is megjelenítették – ennél fogva kettős kulturális transzfer zajlott le: egyfelől a ‘japánság’ kulturális specifikumának megjelenítése Nyugaton, másfelől pedig a kulturális tőke megjelenítése a japán filmipari-kulturális térben.⁴⁵ A nemzeti filmkultúrák kanonizációjának, illetve nemzetközi megjelenésének és megjelenítésének mindez nagyon fontos elemeként mutatja fel az adott filmgyártás vagy filmkultúra ipari-kereskedelmi-kulturális karakterét. Ebben az értelemben a méret vagy lépték kérdése is megkerülhetetlen, azaz messze nem csak politikai vagy társadalmi kontextusok okán jelent egészen más típusú helyzetet a szenegáli, a román vagy a japán, netán a dél-koreai filmek nemzetközi (fesztivál)jelenléte.

40 Berghahn, Daniele: *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester: Manchester University Press, 2005. p. 3.

41 Marciniak, Katarzina: How Does Cinema Become Lost? The Spectral Power of Socialism. In: Närepea, Eva – Trossek, Andreas (eds.): *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Tallin: The Research Group of Cultural and Literary Theory – Estonian Literary Museum Institute of Art History – Estonian Academy of Arts – Estonian Semiotics Association, 2008. p. 23.

42 A kortárs cseh, lengyel és magyar filmek nemzetközi szerepléséről bővebben írtam a magyar film intézményeinek rendszerváltás utáni átalakulásáról szóló könyvemben: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016. pp. 170–175.

43 Ez a tendencia a kortárs helyzetben is erősen jelen van (koreai blockbusterek, kínai vuxia eposzok, japán samurájfilmek) és egyben a fesztiválok populáris, műfaji filmeket is befogadó irányba fordulásaként is értelmezhető. De Valck, Marijke: *Film Festivals: Mediating the Mainstream and Marginal Voices*. p. 336.

44 Dorman, Andrew: *Paradoxical Japaneseess. Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*. Palgrave Macmillan, 2016.

45 A Japánban elsősorban hihetetlenül népszerű komikusként és médiasztárként ismert Takeshi Kitano művészfilmsként, szerzőként való nemzetközi elismerései nemcsak a kulturális különbségekre mutatnak rá, hanem például olyan konkrét haszonnal vagy következménnyel is bírtak, hogy befektetők számára potenciális opcióként jelenítették meg a kevésbé ismert, nem kereskedelmi filmekbe és alkotókba való befektetést. Dorman: *Paradoxical Japaneseess*. p. 144.

Nemzeti a nemzetköziben?

A nemzeti filmkultúrák nemzetközi porondon való megjelenítésének még egy fontos aspektusa érdemel figyelmet. Mégpedig az, hogy a nemzetközi fesztiválok a legtöbb esetben a rendező ország saját filmkultúrájának is fontos kirakatát jelentik. Az fesztiválról fesztiválra változik, hogy külön szekcióban mutatják-e be a friss hazai filmeket (ez a jellemzőbb) vagy a nemzetközi program része a nemzeti filmtermés java. Karlovy Vary például nemcsak a hazai filmeknek (cseh panoráma), de a régió filmkultúrájának is külön szekciót szentel (East of the West). A lokális filmkultúra globális átkeretezése azonban mindenképp fontos aspektusa a fesztiváloknak. A torontói fesztivál kurátoraként Liz Czach a kánonformálás szempontjából mutatja be, hogy a fesztivál kanadai filmeknek szentelt szekciója miként biztosított egyrészt láthatóságot a helyi filmeknek, másfelől hogyan teremtett a szelekció (mely hazai filmek kerüljenek a programba) és a nemzetközi kontextusba helyezés révén markáns, saját profilt.⁴⁶ A fesztiválok globalizálódásával, új pólusok létrehozásával a nemzeti filmkultúrák nemzetközi térben való megjelenítése természetesen hihetetlenül sok erőforrást igényel. A dél-koreai film globális felfutásában nemcsak a cannes-i díjaknak és a nemzetközi fesztiválokon felfedezett szerzőknek (Kim Ki-duk, Hons Sang-soo, Park Chan-wook) volt komoly szerepük, hanem az 1996-ban létrehozott, és hamar markáns regionális szerephez jutó pusznai fesztiválnak

is, mely fesztivál mögött, ahogy a dél-koreai film forradalma mögött is, ott állt a dübörgő dél-koreai filmipar.⁴⁷

A nemzeti filmkultúra reprezentációja azonban a nagy európai filmgyártások és filmkultúrák, illetve az ezen filmkultúrákhoz kapcsolódó vezető nemzetközi fesztiválok esetében is nagy jelentőséggel bír. Berlinben 2002 óta külön szekció mutatja be a fiatal német filmeket – a jövő filmművészetét (Perspektive Deutsches Kino), itt tehát a szelekciónak világos, külön szempontja van. A Berlinale programjában mindig is igen sok német film szerepel, a versenyprogramban azonban nem feltétlenül volt kitüntetett helyük a saját filmeknek.⁴⁸ Hazai film majd húsz éven keresztül nem nyerte meg a berlini fesztivál fődíját. Fatih Akin *Fallal szemben* (*Gegen die Wand*, 2004) című filmjének Arany Medvéje a 2000-es évek közepén ezért is értelmeződött sokak szerint fordulópontként. Cannes-ban nincs külön szekciója a francia filmeknek, ezért is különös figyelem övezi, hogy mely filmek, illetve hány hazai alkotás szerepel a versenyprogramban, illetve a legfontosabb szekciókban.⁴⁹ A fesztivál mindazonáltal mindig is fontos szerepet játszott a francia film bizonyos irányzatainak és szerzőinek felfuttatásában.⁵⁰

Konklúzió

A filmfesztiválok globális hálózata tehát folyamatos mozgásban lévő, komplex presztízspiacek, melynek

46 Czach, Liz: Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image* (2004) no. 1. pp. 76–88.

47 Ahn, SooJeong: *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*. Hong Kong University Press, 2012.

48 Krainhöfer Tanja C. – Schreiber, Konrad – Wiedemann, Thomas: Stories and Films Have [no] Boundaries. Study on the Programme Diversity of the Berlin International Film Festival from 1980 to 2016. http://www.filmfestival-studien.de/wp-content/uploads/Berlinale-Diversity-Report_Stories-and-Films-Have-no-Boundaries_03-02-2017.pdf

49 Egy néhány évvel ezelőtt készült elemzés szerint a cannes-i versenyprogramba válogatott francia filmek között igen erősen reprezentált egy filmtípus, mégpedig a kultúrörökség- vagy *midcult* filmek csoportja – azok az alkotások, amelyek készítését a francia kultúrpolitika mindig is erősen támogatta. Ennyiben az 1950-es évek és az 1990-es évek Cannes-ban szerepelt francia filmjei között erős párhuzamokat lehet vonni. Igaz, éppen az 1990-es évek végétől már inkább a radikálisabb szerzői filmek kerültek újra előtérbe (és ennyiben talán az 1960-as évek újhulláma lehet az analógia.) Gimello-Mesplomb, Frédéric – Latil, Loredana: Une politique du cinéma. La sélection française pour Cannes. *Protée* (automne, 2003) no. 2. pp. 17–28.

50 Mazdon, Lucy: Transnational 'French' cinema: the Cannes Film Festival. *Modern & Contemporary France* (2007) no. 1. pp. 9–21.

kulcsszereplői a „globális szerzők”. A globális szerzőiség Elsaesser értelmezése szerint egyfajta kreatív kényszer és kettős kötöttséget jelent az alkotók számára. A fesztiválok abban érdekeltek, hogy a filmművészet centrumaiként autonóm filmeket és alkotókat mutassanak fel. De ez az autonómia mindig korlátos, mindig különféle elvárások keresztüztüében formálódik. A nemzeti kultúrához és a lokalitáshoz való kapcsolódás, illetve a nemzetinek és a lokálisnak a transzcendentálása, áthelyezése vagy átalakítása folyamatos feszültséget jelent – jó esetben termékeny feszültséget.⁵¹

Az alkotók tehát „kettős szorításban” vannak, vagy – Elsaesser szavaival – egyszerre két mestert kell szolgálniuk. Az egyik lehet a hazai politikai cenzúra (amellyel valahogyan meg kell küzdeniük), a másik a fesztiválok elvárása, hogy politikailag érzékeny, disszidens alkotásokat mutassanak be. De a kettős szorítást akár a kapitalista európai környezetben is fel lehet fedezni: a tévés finanszírozás és az azzal járó elvárások is szemben állhatnak a művészmozis szűkebb közönség elvárásaival, autonómabb szerzői víziók iránti igényével. Vagy a hazai kritika és elitközönség elvárása konfrontálódhat a nemzetközi, nyugati egzotikumra kiéhezett közönség várakozásával. Elsaesser szerint ilyen helyzetben a legjobb megoldás az elvárások tudatos szem előtt tartásával való munka.

A nemzetközi fesztiválok ambivalenciája és termékeny feszültsége ezt a munkát teszi láthatóvá. A transznacionális együttműködések és a hibrid kulturális terek rendszerében az egyes filmek és szerzői életművek kulturális kötődései megsokszorozódnak. A lokális, nemzeti filmkultúrákhoz kötődő szálak azonban nem szakadnak el, ahogy az egyes nemzeti filmkultúrák is markánsan meg tudnak mutatkozni a „globális szerzők” korában.

Balázs Varga

Prestige markets

Films, auteurs and national cinemas in the international film festival circuit

Scholarly discussions of international film festivals often highlight the role of these events in the formation of national cinemas and the perceptions of small or minor cinemas, and film festivals are usually considered as gatekeepers and tastemakers. Furthermore, in the film festival circuit, as Elsaesser mentioned, “the auteur is the only universally recognized currency”. Balázs Varga’s study gives an overview of the transformation and globalization of the international film festival circuit, highlighting three most important trends of transformation. Namely, the globalization of the traditionally ‘European’ phenomenon of the international film festivals; the expansion and turn of the film festivals to the industry’s services (festival funds, co-productions markets, talent labs, etc.); and finally, the dynamics between ‘global auteurs’ and globally connected film markets and festivals. The essay discusses the cultural transfers between local knowledge and global film industry, the problems and connections between the representation of minor national cinemas and transnational auteurs in the context of the globalized film festival network, highlighting the problems of power dynamics, self-representation and exoticism.

51 Elsaesser, Thomas: The global author. pp. 25–30.

Fábics Natália

Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen

Takashi Miike, az ázsiai mozi rosszfiújának átmeneti domesztikálódása

Takashi Miike korunk egyik legsokoldalúbb, számos zsánerben alkotó, már eddig is különösen sok filmet készítő rendezője¹, akinek pályáját rajongás és undor, tisztelet és elutasítás kíséri. Mindenesre kiharcolt magának egy olyan pozíciót kortárs világunk mozijában, hogy minden, a filmművészet iránt komolyan érdeklődő (és nem csak az ázsiai iránt!) közönség számára meg- és elkerülhetetlenné vált.

Elismerve ezt a sokoldalú tehetséget, a legkülönbözőbb témák formabontóan izgalmas, ugyanakkor profi feldolgozását, a látszólag patikamérlegben kímélt stílusérzékét², van két, közvetlenül egymást követően, pár évvel ezelőtt készített alkotása, melyek minden szempontból megtörik az alkotói pálya ívét. Ezek a *Jûsan-nin no shikaku* (*A tizenhárom gyilkos*, 2010) és az *Ichime* (*Hara-Kiri: egy samuráj halála*, 2011). Tanulmányomban ezt a két filmet vizsgálom, és azt kísérlem meg alátámasztani, hogy még egy olyan „punk” alkotónak mint Miike is lehet (a mai

világban talán kötelezően kell, hogy legyen) olyan időszaka, amikor a bevétel, a szélesebb körű nemzetközi (el)ismertség a legfőbb cél, míg az ösztönös alkotói program háttérbe szorul. Ezzel párhuzamosan, amellett is érvelni fogok, hogy az ő és sok más ázsiai ‘auteur’ esetében ez a bizonyos bevételtermelés első lépésben a fesztiváljelenlétet és -sikert jelenti, ami megteremti a lehetőséget arra, hogy a következő néhány évben a kompromisszummentes alkotások finanszírozását (sőt akár az irántuk való nézői érdeklődést) is megalapozza.³

A japán mozi fenegyereke és a fesztiválstratégia találkozása

Az elmúlt évek során különös lendületet kapott film-fesztiválkutatások kapcsán számos szerző (Elsaesser,

1 Az IMDb 2017. június eleji állása szerint 101 alkotást jegyzett rendezőként (1 további folyamatban van), melyek között csupán néhány tv-sorozat-epizód van, viszont számos videóra forgatott nagyjáték- és rövidfilm, illetve még egy teljes televíziós minisorozat is.

2 A *Gozu* című filmje USA-beli premierje kapcsán szervezett, baráti hangulatú kerekasztal-beszélgetésen Eli Rothtal és Guillermo Del Toróval Roth rajongó lelkesedését eléggé letöri, amikor arra a kommentre, hogy nagyon kevés rendező érti, hogyan és milyen eszközökkel kell megjeleníteni az erőszakot, és megkérdi Miikétől, ő honnan tudja, mire Miike azt válaszolja, hogy „az ilyesmit nem tudod megtervezni, kiszámolni, állati ösztönnek kell lennie”. A beszélgetés elérhető a youtube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=OGMXbZWN-DU> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)

3 Csupán egyetlen konkrét példa a két vizsgált film pozitív hatására Miike karrierje tekintetében, legalábbis ami a fesztivál és a szélesebb nézőközönség el- és befogadását illeti: 2013-as *Wara no tate* (*Shield of Straw*) című akcióthrillerje, ami már zökkenőmentesen illeszkedik a rendezői pálya egészébe, ugyancsak versenyezhetett Cannes-ban az Arany Pálmáért. Ez még Miike számára is nagyon meglepő volt, amint azt a *The Hollywood Report* kérdésére válaszolta egy olyan interjúban, mely során maga a riporter is csodálkozik „a japán mozi rosszfiúja” Cannes-ba való visszatérésén. (Blair, Gavin J.: Cannes: Takashi Miike on ‘Shield of Straw’ and Why Japanese Cinema Is Too Safe (Q&A). *The Hollywood Reporter*. 2013. május 18. <http://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-takashi-miike-shield-straw-524551> Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.) De más kritikusok is hasonlóan meglepve fogadták a film versenybe kerülését, például Peter Debruge a *Variety*-ben, Peter Bradshaw a *The Guardian*-ban vagy David Rooney ugyancsak a *The Hollywood Reporter*-ben.



A tizenhárom gyilkos

Jordanova, de Valck, Ostrowska, és így tovább)⁴ beszél úgynevezett fesztiválfilmekről, azaz olyan alkotásokról, melyek bemutatkozási felülete elsősorban, sőt akár kizárólag a fesztiválok világa. Emellett vannak rendezők, akik a fesztiválok körénekek ('festival circuit'), azon belül is a nyugati, sőt sok esetben a szakosodott (tematika, zsáner, geográfia stb.) fesztiváloknak köszönhetik, hogy egyáltalán elkészíthetik filmjeiket, és ezáltal felkerülnek a kortárs globális filmművészet térképére.⁵ Ugyanakkor számos alkotó a fesztiválszereplésekből és az ott elért sikerek alapján a művészmozik programjába való bekerülésből, illetve leginkább az ezek által generált, a következő filmprojektjébe való független produceri vagy állami, ne adj isten, stúdióbefektetésekéből él és alkot.⁶

Miközben nincsen semmi új, sem meglepő abban, ha egy 'auteur'-ként számon tartott rendező fesztiválfilm-mel áll elő, Takashi Miike esetében egyrészt szélsőséges, az ő alkotói pályáját tekintve meglepő váltás volt a kérdéses két film elkészítése, másrészt ritkán érhető tetten ennyire egyértelműen a produceri, értékesítési szempont érvényesülése.

A kérdéses két filmet megelőzően Miike fesztiválokon való szereplése elenyésző volt, főleg ha figyelembe vesszük az ázsiai filmek iránt érdeklődő, a kilencvenes évek eleje óta folyamatosan növekvő közönség jelentős részének kifejezett rajongását alkotásai iránt. Szakosodott fesztiválokon helyel-közzel jelen voltak a munkái, akár még a művészmozik műsorába is rövid

4 A jelen Metropolis számban fordításként megjelentetett tanulmányok is érintik a témát, de a lapszám, valamint a tanulmányom végén található irodalomjegyzék további háttéranyagokkal, egész kötetekkel szolgál.

5 Erre példa a ma már világszerte ismert – legalábbis a művészfilmrajongók körében – thai Apichatpong Weerasethakul. Az ő szakmai „piacra lépése” (Marijke de Valck: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2007 című könyve alapján) a Vancouveri Nemzetközi Filmfesztiválnak köszönhető, ahol 2000-ben mutatták be a *Dokfa Nai Meuman* (*Rejtélyes tárgy délben*, 2000) című első nagyjátékfilmjét; a következő filmjének premierje ezek után már Cannesban az *Un Certain Regard* szekcióban volt, majd könnyedén besétált Tessalonikibe, Rotterdamba, Buenos Airesbe, Szingapúrba, és a slow cinema ázsiai követőjének következő nagyjátékfilmje, a *Sud Pralad* (*Trópusi betegség*, 2004) szinte magától értetődően díjjal távozott Cannes-ból.

6 Egyetlen példát említek itt is, Wong-Kar-wait, akinek (és más hongkongi rendezőknek) a fesztiválokhöz való viszonyáról *Távoli vásznak – Filmfesztiválok és a hongkongi film globális vetülete* címmel jelent meg Cindy Hing-Yuk Wong tanulmánya a *Metropolis* 2010 no. 2. – Globalizáció és filmkultúra című számában.



Hara-Kiri: egy samuráj halála

időre be tudtak kerülni, de távolról sem voltak a művészfilmes események, helyzetek rendszeres résztvevői. Miközben a kilencvenes évek során a közvetlenül videóra forgatott filmjeit követő munkák, mint a *Meghallgatás* (*Ôdishon*, 1999), a *Visitor Q* (*Bijitô Q*, 2001), a *Koroshiya 1* (*Ichi a gyilkos*, 2001), a *Chakushin ari* (*Nem fogadott hívás*, 2003), a *Gokudô kyôfu dai-gekijô: Gozu* (*Gozu*, 2004), de még a Tarantino szerepeltetésével készített furcsa „japán western” is, a *Sukiyaki Western Django* (*Sukiyaki Western Django*, 2007) kultikussá váltak, és biztosították számára az ázsiai mozi fenegyereke címet, a viszonylag széles körű európai és amerikai ismertség alapja sokkal inkább az illegális letöltések és az informális internetes felületek voltak, semmint az anyagi bevételt és a nyugati filmszakma hivatalos

elismerését is jelentő fesztiválszereplések, mozi vetítések, japán vagy ázsiai filmnapokon való megjelenések. Nemhogy az A-listát, de még az International Federation of Film Producers Associations (FIAPF) filmfesztiválok hálózata (The Film Festival Circuit) listáján szereplő fesztiválokat sem sikerült meggyőznie.⁷ Ráadásul egy olyan időszakban nem, amikor alapvetően jellemző volt a kelet-ázsiai filmek jelenléte ezen helyzetekben, számos interjú, filmfesztiválokkal kapcsolatos tanulmány (lásd Elsaesser, De Valck és így tovább) tesz említést arról, hogy a nyolcvanas évek vége, kilencvenes évek eleje óta a legtöbb fesztivál kifejezetten figyel, keresi az ázsiai filmalkotásokat. Mi több, meglepő módon még az ázsiai és/vagy horrorfilmekre specializálódott fesztiválokra se nagyon került be, díjakat alig-alig nyert.⁸

7 Még az ázsiai filmek európai beléptető pontjának tekintett Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon is csak a *Meghallgatás* volt versenyben 2000-ben, és végül megnyerte a FIPRESCI-díjat – amúgy a film világpremierje a Vancouveri Filmfesztiválon volt (Forrás: Allmovie, <http://www.allmovie.com/movie/audition-v181774> - Utolsó letöltés dátuma: 2017. április 10.), de még ott is csupán egy japán horrorokat bemutató speciális program részeként. Velencében korábban egyetlen filmje, a *Sukiyaki Western Django* került csak be a versenyprogramba (nem nyert), sőt még hazájában, a Tokiói Nemzetközi Filmfesztiválon is a *Dead or Alive: Hanzaisha* (*Élve vagy halva*, 1999) az egyetlen filmje, ami valaha versenybe került (ott még a tanulmányban kimelten tárgyalt cannes-i és velencei sikereket elérők sem).

8 Az IMDb tanúsága szerint az eddig bemutatott 101 alkotása (jórészt mozifilmek, de vannak köztük a televízió számára készített filmek és tv-sorozat-epizódok is) mindössze 31 díjat nyert és 42 alkalommal volt versenyben. Összehasonlításképpen, kiragadva néhányat a nemzetközileg legismertebb alkotók közül a kortárs kelet-ázsiai filmes szcénából, honfitársa, Takeshi

A változást a *Jūsan-nin no shikaku* jelentette, mely Eiichi Kudō hasonló címmel, 1963-ban bemutatott alkotásának remake-je. Miike verziója egy gyönyörűen fényképezett, lassan csordogáló samurájfilm a bátorságról, az őszinteségről, a barátságról, és hasonló, ezen zsánerekből jól ismert témákról. A velencei világpremier és az ottani Arany Oroszlán-jelölést követően kifejezetten jól fogadták a legjelentősebb filmfesztiválokon és a művészmozikban egyaránt. Ezt megelőzően Miikének csupán egyetlen alkalommal sikerült hasonló szintű nyugati fesztiválon bemutatnia filmjét, még 2007-ben a *Sukiyaki Western Djangot*, azonban abban egyértelműen szerepe volt Quentin Tarantino személyes és zajosan promotált részvételének. A következő lépés az *Ichimei* volt, mely szinte pofátlanul vette elő és követte a *Jūsan-nin no shikaku* elég jól bevált receptjét: vegyél egy klasszikust a modernista korszakból, adj a népek samurájokat és minden egzotikumot, ami velük jár, persze szükséges némi arcfelvarrás, leginkább a 'production design' terén, de az sem árt, ha frissíted a forgatókönyvet is, told egy kicsit közelebb a fősodorhoz – de persze állj meg a mid-cultnál –, fejed meg elegáns lassúsággal lebegő kameramozgással, kifinomult képi világgal, és már meg is hódítottad a fesztiválok világát.

Az *Ichimei* elkészültét, bemutatását szimbolikus helyzetek sora kísérte. Miike samurájtragédiája Masaki Kobayashi 1962-es klasszikusának a *Harakiri*-nek (*Seppuku*) a remake-je, mely egy korábban samurájként élő férfi történetét meséli el, aki egy nagy hatalmú samuráj házába kéri, engedjék be, hogy a kastély belső udvarán elkövetett művészi harakirivel (vagy seppuku, azaz rituális öngyilkosság) vethessen véget életének, így megőrizve méltóságát. Miike feldolgozása a művészmozik ízlésvilágának megfelelő, ugyanakkor a fősodor elvárásait figyelembe vevő

művészi stratégia iskolapéldája: megfelel a nyugati művészfilmes közönség jól ismert és vállalt vonzalmának az igényesen megjelenített (a kultúra legkülönbözőbb fomáiban jelen lévő) egzotikum iránt, miközben kielégíti titkolt falánkságát a látványosság, a „bármí-áron-újdonság” iránt. Ez a premier volt az első 3D vetítés Cannes-ban. Sőt ez volt az első versenyprogramba beválogatott 3D film Cannes-ban, melyért Miikét Arany Pálmára jelölték 2011-ben. Mi ez, ha nem Cannes sznobériájának egyik ékes példája? Fintorogva nem vett tudomást a 3D-s filmekről, és amikor már kellemetlen volt le- és elmaradottsága⁹, Ázsiából hoz filmet, ráadásul egy olyan alkotás remake-jét, mely a filmes modernizmus korszakának egyik legismertebb ázsiai klasszikusa volt, és amelynek, természetesen, szintén Cannes versenyprogramjában volt a premierje: Kobayashit 1963-ban Arany Pálmára jelölték, és végül a zsűri különdíját kapta meg.

De mik is a sajátosságai annak a művészi pályának, melyből annyira kilóg ez a két alkotás? Miike filmjei jellemzően szókimondóak, sok szempontból durvák, az udvariasságnak, a finom odamondogatásnak nyoma sincs bennük. A lehető legnyersebb módon és stílusban tárgyal társadalmi problémákat, olyan brutalitással, mely a nézőt a teljes diszkomfort állapotába kényszeríti, ahol már azt sem értjük, miért nézzük még mindig azt amit nézzünk, miközben benuit tehetetlenséggel még a fejünket sem vagyunk képesek félrefordítani. Például a bizonyos körökben kultuszfilmmé vált *Visitor Q* a kortárs japán társadalom egyik agyonhallgatott problémáját, a családon belüli erőszakot és az ebből fakadó traumákat veszi elő, kiegészítve az úgy- nevezett „kompenzált randizás” jelenséggel, mely döbbenetes mértékben elterjedt a tinédzser lányok körében.¹⁰ Miike mintha eldöntötte volna, hogy felvonultat, és

Kitano mindössze 18 filmjével 50 díjat nyert, 37 alkalommal volt versenyben, a koreaiak közül Ki-duk Kim 23 filmmel 58 díjat nyert, 44 alkalommal kapott jelölést, ráadásul nem elég, hogy Velencében már kész csoda, ha nincs éppen bemutatója, de gyakorlatilag eddig a teljes Film Festival Circuit-öt bejárta már. Akárcsak a hongkongi Wong Kar-wai, aki 28 filmmel 34 díjat és 66 nevezést gyűjtött eddig be, és Cannes nehezen képzelhető már el nélküle.

⁹ Velencében már 2009-ben külön versenykategóriája volt a 3D filmeknek, melyben 9 alkotást mutattak be, köztük animációs, de még koncertfilmet is. Ugyanakkor a Berlinale például nem nagyon problémázott a 3D-kérdéssel, nem indított külön kategóriát, egyszerűen beengedte a már meglévő verseny- és kísérő programokba a 3D alkotásokat is, zsánertől, hosszától függetlenül – így lehetett náluk a premierje példának okáért Wim Wenders Pina Bausch-t bemutató dokumentumfilmjének is.

¹⁰ A „kompenzált randizás” (enjo kōsai) egy japán kifejezés azon randikra, melyek során férfiak fizetnek vagy luxusajándékokat



Hara-Kiri: egy szamuráj halála

filmre visz minden egyes tabut, amit soha nem akarunk mozivászonon látni. Mi több, mindent kertelés nélkül, részletesen és jól láthatóan mutat meg: apa és lánya szexuális együttléte a már említett „kompenzált randizás” keretében, ugyanezen férfi a film egy későbbi pontján megerőszkol egy nőt, aki eközben meghal, de ez nem állítja le a férfit, sőt újra meg újra szexuális aktust követ el a holttesten; a család fiúgyermeke rendszeresen veri az anyját, aki amúgy időről időre a melleiből spriccelő tejjel árasztja el a vásznat. Semmi sem csupán az utalások szintjén vagy érintőlegesen van jelen. Úgy nézzük a szexuális aktusokat, mintha pornót néznénk; a gyilkolást és a verést, a vér áramlását, mintha a legdurvább erőszak direkt megjelenítésére alapozó, „gagyi” horrort látnánk.

Miike zsánerfilmjei hasonló módon fordítják ki mindenféle keretükből a műfaji szabályokat. Például *Koroshiya 1* című munkája lehetne egy hagyományos jakuzafilm, ha nem Kakiyama és Ichi karakterére épülne, akik közül az előbbi egy szadomazohista jakuzatag, a második pedig egy pszichopata gyilkos: találkozásuk egy,

a mennyekben kötött kapcsolat kezdete, melyben Ichi végre képes megadni Kakiyama-nak a fájdalom azon szintjét, melyre mindig is vágyott.

Amint korábban írtam, sem ezen alkotások, sem Miike más munkái az A-listás fesztiválok és a széleskörű művészmozis forgalmazás közelébe se kerültek, a nyugati piacot tekintve, megmaradtak a kisebb és a szakosodott filmfesztiválok vásznain, illetve a bevállalósabb, kis művészmozik alkalmi vetítési programjában. Természetesen Miike nem egymaga volt és van jelen Nyugaton hasonlóan brutális, szélsőséges erőszakábrázolást, perverz szexuális tartalmakat megjelenítő filmjeivel. A fősodor, akár a művészfilmes kelet-ázsiai filmművészet is sorra termelte, termeli ki a sokkolva vonzó alkotásokat. Ezek közül számos példa is akad, melyek, akár visszafogottabb, nem teljesen direkt ábrázolásmódjuk, akár művészi igényű látványviláguk okán, illetve egyértelműen azzal, hogy univerzálisan értelmezhető témákat helyeztek a fókuszba, a szűkebb körből kikerülve, a legnagyobb fesztiválokon is sikereket tudtak elérni. Erre példaként említhető Park

adnak cserébe a nőkkel eltöltött időért. A jelenség a kilencvenes évek közepén kezdett elterjedni, és mára elsősorban tinédzser-lányok az érintettjei, a szexuális szolgáltatások pedig természetes elemeivé váltak. Tehát gyakorlatilag a gyermekprostitúció egy speciális formájáról van szó, ahol a prostituált önként száll be az iparba és önmagát futtatja. Furcsa módon – legalábbis a nyugati társadalmak szemszögéből – a japán társadalom nincs egyértelműen ellene ennek a mostanra a legtöbb kelet-ázsiai országban elterjedt jelenségnek.

Chan-wook 2003-as *Oldboy* (*Oldeuboi*) című filmjének sikere Cannes-ban, ahol megnyerte a zsűri fődíját, és ezzel hosszú távra, talán örökre biztosította alkotója számára a nyugati fesztiváljelenléte, de Ki-duk Kimnek, Takashi Kitanónak és még néhány kelet-ázsiai filmrendezőnek is sikerült ugyanezt elérnie.

Nagyon nehéz lenne Miike, a fentiekben leírt, az alacsony költségvetésű, videóra forgatott, sok esetben kemény társadalomkritikát megfogalmazó, extrém filmekben átívelő, majd egyszer csak két óriási költségvetésű mid-cult alkotással megtörő, majd az azokat megelőzőket folytató pályáját véletlenszerű, művészi utazásnak tekinteni. Túl sok a történetben a pénz és a nagyszabású helyzetekre alapozó promóció, túl éles a váltás Miike művészi munkájában, a kérdéses filmek stílusában, látványvilágában, narratívájában, tematikájában, de még színészválasztásában¹¹ is.

Áthangolás a fesztiválfilm remake-re

Kobayashi eredeti *Harakirije* a feudális rendszer lehetetlenségéről és embertelenségéről szól, ami valójában éppen hogy a film cselekményekor alakult ki. A hatalom elleni harc történetét meséli el, egy olyan történetet, mely a film készítésekor is épp annyira releváns, univerzális téma volt, mint napjainkban. Ahogy Kobayashi megfogalmazta: „*azt gondolom, mindig is a hatalom ellen szegültem*”¹². Roger Ebert 2012-ben a következőket írta Kobayashi eredetijéről (láthatóan egy remake zajos bemutatója és annak nyomán a

Netflixe forgalmazás kellett ahhoz, hogy elérje az ingerküszöbét): „*Amikor Saito (a főtanácsadó) szívtelen érvelését hallgatjuk, könnyű párhuzamot vonni a közelmúlt politikai vitáival, melyekben mind a bal-, mind a jobboldal rideg gazdasági elméleteit az emberi szenvedés figyelmen kívül hagyásának megfelelő indokaként idézik.*”¹³

Ezzel szemben Miike egy személyes tragédia történetét mondja el, szerelemről mesél, a család iránti odaadó elkötelezettségről. Az a kevés kritika, mely megjelent a film kapcsán magasztalta a humánus érzékeny, megértő megjelenítését az ő *Harakiri*-verziójában.¹⁴ Véleményem szerint azonban, még ha Miikének célja is volt a hatalom embertelenségének és irracionalitásának megjelenítése, semmiképpen nem ez a hangsúlyos a kész alkotásban. Ennél világszerte sokkal könnyebben érthető és értelmezhető témákat helyezett az előtérbe, melyeket kifejezetten didaktikusan jelenített meg.

A *Jūsan-nin no shikakuban* tematikai szempontból nem ilyen éles a helyzet, tekintve, hogy az eredeti film elkészülte óta eltelt évtizedek alatt a zsánert egészen jól megismerhető nyugati közönség az 1963-as verziót is könnyedén élvezné (ha megnézné) „szamurájos kalandfilmként”, anélkül, hogy bármilyen mélyebb tartalmat keresne benne. Egyéb filmes eszközökkel alakította itt át és hozta közelebb a mai nézőkhöz Miike az eredeti alkotást, de a napjaink közönségényeit kiszolgáló filmes eszközök sora van jelen az *Ichimei* esetében is. A díszletek, a jelmezek egyértelműen egy nemzetközileg felismerhetően egzotikus atmoszférát teremtenek. Akár a gazdag és nagy hatalmú samuráj házában vagyunk, akár a

11 Mind a *Jūsan-nin no shikakuban*, mind az *Ichimei*-ben fontos szerepet játszik a számos nyugati fesztiválokról (is) jól ismert, sőt néhány ott gyártott filmben sikereket elért Kōji Yakusho.

12 Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Films: A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*. Kodansha Europe, London, 2005.

13 Ebert, Roger: *Harakiri*. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-harakiri-1962> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)

14 Monji, Jana: *Hostages to Honor*. <http://www.rogerebert.com/far-flung-correspondents/hostages-to-honor> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.); Schilling, Mark: 'Ichimei (Hara-kiri: Death of a Samurai)' – Miike's 3-D samurai remake poses no threat to his honor. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2011/10/14/films/film-reviews/ichimei-hara-kiri-death-of-a-samurai/#.WOtthOnWpUQ> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.); Santoni, Emilio: *10 Essential Takashi Miike Films You Might Want To Watch*. Taste of Cinema, 2014. május 26. <http://www.tasteofcinema.com/2014/10-essential-takashi-miike-films-you-might-want-to-watch/#ixzz4P8wjvRwr> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)



Takashi Miike

szélsőségesen szegény vidéken járunk, vagy az éhezõ ronin és családja faviskójában, a kortárs belsõ-építészeti magazinok vonzó ismerõsségét érezzük. A díszletek minden apró, hamis eredetisége a napjainkban divatos, modern 'Asia Look' világának elemeit idézi, melyeket csillagászati áron értékesítenek Európa és Észak-Amerika designboltjaiban. Ugyanez vonatkozik az öltözetekre is. Az apró részletekre kiterjedõ tervezés alapján kivitelezett darabok korántsem állnak távol a fekete, szürke és fehér monokróm színvilágon alapuló, a hagyományos japán ruhadarabok egyszerű, tiszta vonalvezetését és formáit elõszeretettel alkalmazó mai divattrendektõl.

A zenében ugyancsak megvan ez a kettõs hatás: egyszerre érzõdik egzotikusnak és ismerõsnek. Ami nem is csoda. A *Jûsan-nin no shikaku* zenéjét még a

Japánban élõ és dolgozó Kõji Endõ szerezte, aki szinte Miike házi zeneszerzõjévé vált az évek alatt. Azonban az *Ichimei* eredeti zenéjét már Ryûichi Sakamoto, a japán származású, azonban jórészt Európában és az Egyesült Államokban élõ és alkotó zeneszerzõ és zenész jegyezte. Ő napjaink világmozijának egyik legdivatosabb és rendkívül sikeres alkotója: már nyert Golden Globe-ot, Grammyt, de még Oscart is – mi másért – Bernardo Bertolucci *Az utolsó császár* (*The Last Emperor*, 1987) címû egzotikus mid-cult sikerének eredeti zenéjéért, miközben õ szerezte a zenéjét a *Bábel* (*Babel*, 2006) címû igazi világmozinak is.

Korábban írtam Miike vonzódásáról az extrém erõszak és szexuális tartalom mozivásznon való megjelenítése iránt. A két fesztiválfilmje e tekintetben is kilóg az alkotói pályáról: ugyan – már a zsáner okán is – van jelen erõszak, de nagyon más módon mint korábbi és késõbbi filmjeiben, melyekben az erõszak mindig brutális, egyértelmû, ugyanakkor önmagán túllépõ, extrém jelentéstartalommal, sok esetben társadalmi jelenségre való utalással jár együtt. Ugyanakkor a teljes pályára szintén alapvetõen jellemzõ, az átlagostól eltérõ, sõt legtöbb esetben perverz szexuális tartalomnak pedig halvány nyoma sincs a két kérdéses filmben.

Összefoglalás

Közelebbrõl megvizsgálva, a *Jûsan-nin no shikaku* és az *Ichimei* címû Miike alkotásokat egyértelmûen a rendezõ eddigi pályának egészétõl alapvetõen különbözõ fesztiválfilmeknek tekinthetjük. Ezen túl megjegyzendõ, hogy valójában a *Jûsan-nin no shikaku* több szempontból egyfajta elõtanulmányként is funkcionál az egy évvel késõbbi *Ichimei*-hez, amely már az alkotói fesztiválstratégia tökélyre fejlesztett reprezentáció-jaként készült el, és került bemutatásra a világ mai napig vezetõ pozíciót betöltõ fesztiválján, Cannes-ban. A korábbi film egyébként olyan szempontból is bátor, sõt úttörõ vállalkozás volt, hogy – amint azt annak világpremierje kapcsán, a velencei filmfesztiválon készült hivatalos interjúban¹⁵ Miike elmondta – ilyen jellegû, kosztümös film korábban már jó ideje nem készült Japánban, ami például okozott is olyan

problémákat, hogy a fiatal színészeknek nem volt meg a képzettségük a szerepek által megkövetelt akciókhoz, de megfelelően képzett ló is csak egy volt az országban. A gyártási nehézségek áthidalását és a sikeres velencei premiert követően kikövezett volt az út a már teljes pompában tündöklő fesztiválfilm, az *Ichimei* előtt. Ebben már az erőszak megjelenítése érintőleges, távolról sincs központi szerepben, a zeneszerző már a nyugati világ kedvelt egzotikus alkotója, miközben az eredeti verzió korábbi remek cannes-i fogadtatása és a 3D verzió biztosította Miike számára a Côte d'Azur-on gördülő vörös szőnyeget. Mindkét film félúton jár Kelet és Nyugat között, tökéletes példái annak a globális stílusnak, melyet Felicia Chan a *Theorizing World Cinema*¹⁶ című kötetben megjelent, Wong Kar-wai *Emlékekre hangolva* (*Dung che sai duk*) filmjének két verzióját (1994-es eredeti és a 2008-as „Redux” verzió) tárgyaló tanulmányában jellemez. Egy olyan típusú világmoziról beszél, melyet a fesztiválok, a díjak, és társaik hoztak létre. Ebből kiindulva, az én értelmezésemben, az európai filmfesztiválok (a ‘film festival circuit’) és a művészmozik egy olyan fajta erőteret hoztak létre napjainkra, mely igencsak hasonlatos Hollywoodnak a sokat idézett, állandóan jelen lévő, a világ filmgyártására folyamatosan ható erejéhez.

Natália Fábics

Entering the Red Carpet Without Blood and Violence
Temporary Domestication of the Bad Guy of Asia
Cinema

The essay examines Takashi Miike's two samurai remakes, *Thirteen Assassins* (*Jūsan-nin no shikaku*, 2010) and *Hara-Kiri: Death of a Samurai* (*Ichimei*, 2011) from the point of view of their presence in the film festival circuit. These two films are very different from the rest of the director's oeuvre and from many aspects fall into line with the so-called 'festival films'. The essay argues that even one of the most controversial figures of contemporary Japanese cinema, a "bad guy" auteur can have, or might even have a period in his career when international reputation and acceptance by the film festival and art-house cinema world become more important than the instinctive artistic program.

15 Elérhető a Biennale di Venezia hivatalos youtube-csatornáján: <https://www.youtube.com/watch?v=-B9G6PF5EFw> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)

16 Nagib, Lúcia – Perriam, Chris – Dudrah, Rajinder (eds.): *Theorizing World Cinema*. London – New York: I.B. Tauris, 2012.

Orosz Anna Ida

Az animációsfilm-művészet védőbástyái¹

Az alábbi tanulmány a nemzetközi animációsfilmsz fesztiválok történetét tekinti át, különös tekintettel a filmfesztiválok kultúrtörténeti és társadalmi jelentőségére.

Történeti áttekintés

A filmfesztiválok elődeiként működő filmbemutatók már az első világháború után, az 1920-as években megjelentek. Ezek egyfajta alternatív bemutatási platformként és társasági eseményként az akkorra már dominánssá vált hollywoodi játékfilmekkel szemben olyan rétegműfajoknak és alulreprezentált alkotásoknak is megjelenési lehetőséget biztosítottak, mint az avantgárd filmek és a dokumentumfilmek.² Az európai nagyvárosokban, így Párizsban, Londonban, Amszterdamban az alternatív forgalmazási és bemutatási hálózatként működő, filmklubszerű vetítéseket filmkedvelő közösségekből szerveződött szakmai egyesületek rendezték, amelyeknek a közönsége (művész)értelmiségiékből tevődött össze.³

Míg a társasági élet részévé váló filmklubszerű szemlék közösségi szinten szerveződtek, addig a nagy nemzetközi fesztiválok olyan nemzeti és globálpolitikai erők és érdekek hívták életre, mint a fasiszta

és nemzeti szocialista országok filmművészetének reprezentálása (Vence, 1932), illetve annak ellen-súlyozása a II. világháború szövetséges államai által (Cannes, 1939), valamint a hidegháborús kultúrpolitika (Berlinálé, 1951).⁴ Ezek az európai játékfilmes seregszemlék a hatvanas évek végéig egyfajta nemzeti expóként működtek, ahol az egyes országok kormányai az előző év nemzeti filmtermésének legjavát állíthatták ki.⁵ Az 1968-as baloldali mozgalmak térnyerésének köszönhetően mozdultak el a fesztiválok a kurátori szemléletű programszerkesztés irányába, és a hetvenes évek óta a vezető fesztiválok már egy-egy erős kezű és egyéni szemléletű, az önálló, független szervezatként működő filmfesztivál által alkalmazott művészeti vezető dönti el esztétikai és szakmai szempontok alapján, hogy az adott évben mely filmművészeti értékek kerülnek a közönség és a szakma elé.⁶

Az animációs fesztiválok elődei

Az animációs filmek nyilvános bemutatása, a mozgókép más válfajaihoz hasonlóan, a vásári mutatóványokból nőtte ki magát. Winsor McCay amerikai képregénygrafikus–rajzfilmrendező híres némafilmje, a *Gertie, a dinoszaurusz* (*Gertie the Dinosaur*, 1914)

1 A szöveg az alábbi tanulmány módosított változata: Orosz Anna Ida–Mikulás Ferenc: Az animációsfilm-fesztiválok. In.: Fülöp József–Kollarik Tamás (eds.): *Animációs körkép. A magyar animáció oktatási, intézményi, forgalmazási és pályázati lehetőségei, rövid történeti kitekintéssel*. Budapest: MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2017. pp. 101–110.

2 A nemzetközi filmfesztiválok előzményeiről és történetéről ld. de Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. pp. 13–44.

3 Az egyik legismertebb nyugat-európai filmes egyesületet, a brit Film Societyt 1925-ben alapították abból a célból, hogy művészeti és technikai szempontból innovatív mozgóképes alkotásokat mutassanak be, amelyek a bevételorientált mozikba nem jutnának el. *The Film Society 1925–1939. A Guide to Collections*. <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-the-film-society-1925-1939-a-guide-to-collections.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 05. 01.)

4 de Valck: *Film Festivals*. pp. 47–53.

5 Ibid. p. 53

6 A filmfesztiválok programszerkesztésének történeti áttekintéséhez ld. De Valck, Marijke: *Finding Audiences for Films. Programming in Historical Perspective*. In Jeffrey Ruoff (ed.): *Coming Soon to a Festival Near You. Programming Film Festivals*. St. Andrews: St Andrews Film Studies, 2012. pp. 25–40.

eredetileg egy vásári előadás betétfilmjeként készült el, amely során McCay interakcióba került a film főszereplőjével, az általa rajzolt és animált dinoszaurusszal. A némafilmből készült egy inzertekkel ellátott változat is, amely rendezői jelenlét nélkül, önállóan is vetíthető volt a mozikban. Míg ezek az önállóan mozikban vetített animációs filmek a moziműsorok állandó programjává váltak az Amerikában a húszas évekre elterjedt futószalagszerű szériagyártásnak köszönhetően, addig az alkotó által a közönségnek személyesen prezentált filmvetítések a későbbi filmfesztiválok különleges eseményeként élnek tovább.

Ahogy a tengerentúlon készült rajzfilmszériák az európai mozikat is meghódították, az európai független alkotók által (gyakran stáb nélkül) készített, nem sorozatban gyártott animációs filmek a Nyugat-Európában filmes egyesületek által szervezett alternatív vetítéseken⁷ vagy más, egyedi körülmények között tudtak – sokkal korlátozottabb körülmények között – eljutni a közönségükhöz. Például a képzőművészeti indíttatású, német avantgárd animációs filmekhez hozzátartozott az egyedi módon előadott bemutató is. Walter Ruttmann *Fényjáték op. 1. (Lichtspiel Opus I)* című absztrakt némafilmjét 1920 áprilisában mutatták be Frankfurtban, ahol az alkotó maga is zenélt abban a vonós négyesben, amely a filmhez egyedileg komponált élő zenei kíséretet adta elő. A következő években született német és francia avantgárd filmeket szintén élő zenei kíséretet alkalmazó matinén mutatták be, amelyet „Az abszolút film” elnevezéssel illeltek. Az 1925-ben a festőket és zenészeket tömörítő November csoport (Novembergruppe) által a berlini UFA Theater am Kurfürstendamm-ban közösen tartott vetítésen, amelyet az Első Nemzetközi Avant-garde Filmkiállításnak is neveztek, már a filmfesztiválok több jellemzője is megjelenik: eseményszerűség, szerkesztett program, nemzetközi tematikus válogatás, folytatólagosságra való törekvés (noha a második ‘filmkiállítás’ már sosem valósult meg). A harmincas–negyvenes évek jelentős avantgárd művésze, Oskar Fischinger filmjei már az

első, önmagát fesztiválként definiáló, experimentális filmeket bemutató eseményen, az először 1949-ben megtartott belgiumi EXPRMNTL Nemzetközi Experimentális Filmfesztiválon (Festival international du cinéma expérimental) voltak láthatóak.

A művészi színvonalú professzionális filmek mellett már 1931-ben megjelent az amatőr filmkészítők munkáit bemutató és számukra szakmai találkozóhelyként is működő nemzetközi amatőrfilmes fesztivál az UNICA (Union Internationale du Cinéma d’Amateur) szervezésében, ahová például olyan magyar amatőrfilmes pionírok, mint Zsellér Lipót vagy Vásárhelyi István kisfilmjei is eljutottak és díjakat kaptak.

Animációs piknik Kelet és Nyugat között

Az ötvenes évek második felére, a televízió megjelenésével a szériában gyártott animációs rövidfilmek egyre inkább kiszorultak a mozikból. Az amerikai stúdiók átálltak a televíziós sorozatok készítésére (amelyben az ún. ‘limitált’ rajzfilmes stílus vált mérvadóvá). Mindeközben az Észak-Amerikában és Európában dolgozó, független alkotók által készített, nem profitorientált animációs filmek száma évről évre nőtt. Köszönhető volt ez annak is, hogy az ötvenes évek végére a kelet-európai blokk országaiban az ideológiai és stílári cenzúra mérséklődött, és az államilag finanszírozott filmstúdiókban dolgozó alkotók egyre többet tudtak kísérletezni az animációs technikával és kifejezésmóddal. A hatvanas évek elejétől az egyre nagyobb számban készülő művészi animációs rövidfilmek már nemcsak a többi filmtípus, kivált a kísérleti filmes (Brüsszel), a játékfilmes fesztiválok rövidfilmes programjába (Cannes, Velence, Edinburgh) vagy a gyerekfilmes fesztiválokra jutottak el, hanem létrejött az első, kizárólag animációs filmre specializált szemle is Franciaországban.

⁷ Például így jutott el Angliába, a brit The Film Society meghívására az egyik első, nem alkalmazott műfajú magyar ‘rajzolt trükkfilm’ is, Szegedi Szűts István *Légi titánok* című filmje. Az alternatív forgalmazásnak köszönhetően a filmből a British Film Institute-ban (BFI) maradt fenn egy, a Film Society által vetített, a társaság logóinzerijét („The Film Society Presents”) is tartalmazó kópia.

Az animációsfilm-fesztiválok közvetlen elődje a Cannes-i Filmfesztiválról indult, ahol 1956-ban és két évre rá, 1958-ban külön vetítési programot szenteltek az európai animációs rövidfilmeknek. A Nemzetközi Animációsfilm-napok (JICA – Journées internationales du cinéma d’animation) szervezői a francia Savoie megyében működő filmklub tagjainak javaslatára a Cannes-ban tartott program harmadik, 1960-ban esedékes megrendezésére külön helyszínt kerestek, ahol önállóan, az elsősorban játékfilmekre specializálódott „nagytestvértől” függetlenül is megtarthatták az animációsfilm-napokat. A rendezvényt végül a Cannes-hoz hasonlóan turistacélpontként is működő, ám jóval kevésbé fényűző Alpok-beli kisváros, Annecy fogadta be, ahol 1960-ban tartották meg a 3. Nemzetközi Animációsfilm-napokat.

A filmnapokból 1962-re alakultak ki a ma is ismert versenyfesztivál alapjai, amelyeket az 1960-as filmnapok során megalakult, animációsfilm-alkotókat, producereket, kritikusokat tömörítő nemzetközi szakmai szervezet, az ASIFA (Association Internationale du Film d’Animation) fektetett le. A fesztiválra nevezett filmeknek innentől kezdve már szigorú nevezési és válogatási szabályzatnak kellett megfelelniük, versenyvetítéseken kívül egy-egy alkotó, ország vagy stúdió előtt tisztelgő visszatekintő (retrospektív) vetítéseket tartottak; a program- és filmleírások önálló katalógusban kaptak helyet; kiállításokat szerveztek; és évről évre nőtt a fesztiválra hivatalos nemzetközi szakmabeliek delegációja.

Ahogy a legtöbb filmfesztivál egyfajta „ellenfesztiválként” jött létre,⁸ úgy az annecy-i fesztivál megalapításának célja is deklaráltan az volt, hogy a Hollywoodban tömegével készülő mainstream animációs tömegfilmekkel szemben nyilvánosságot biztosítson az „antidisneyánus”, a filmkészítői és befogadói határokat feszegető, a magaskultúrát képviselő, szerzői

animációs filmeknek, amelyek nem funkcionális, hanem művészi céllal születtek.⁹ Az UNESCO tagszervezeteként működő ASIFA által védnökölt annecy-i fesztivál céljait jól szemléltetik a legelső filmversenyen, az 1960-ban kiosztott díjak elnevezései, amelyek az esztétikai minősítésen túl (pl. „Esztétikai útkeresésért járó díj”) erős társadalmi elkötelezettségről tanúskodtak: „Díj a társadalmi érdeklődésért és grafikai útkeresésért”; „Díj a humanitárius témáért és grafikai útkeresésért”; a második fesztiválon, 1962-ben a korszak jellemző filmstílusa, a politikai karikatúrával rokon, erős társadalmi mondanivalóval bíró szatíra képezett külön kategóriát.¹⁰ Annecy progresszív, alulról építkező jellegét mutatja, hogy már a legelső fesztiváltól kezdve külön díjjal ismerte el az elsőfilmes alkotókat, ellentétben játékfilmes társaival, amelyek csak a ’68-as politikai események hatására változtattak a programszerkezetükön.¹¹

A ’68 utáni politikai tiltakozás és militáns aktivizmus ellenkultúrájából táplálkozva a nemkereskedelmi filmek, az avantgárd és a független filmkészítés terjesztésére újabb és újabb filmfesztiválok jöttek létre az 1970-es években.¹² A játékfilmekkel párhuzamosan az Annecyhoz hasonló animációs fesztiválok is ebben az időszakban terjedtek el az ASIFA kezdeményezésére az animációs művészet védőbástyáiként, előbb Európa-, majd világszerte. Zágrábban 1972 óta, a portugál Espinhóban és a kanadai Ottawában 1976 óta, Hiroshimában 1985 óta rendeznek rendszeresen, a bulgáriai Várnában 1979 és 1989 között rendezték meg az első animációs filmekre szakosodott filmszemlét.

Ezek az első animációs fesztiválok, a nyolcvanas évek közepéig tartó kezdeti periódus alatt, leginkább piknikszerű találkozókhoz hasonlítottak. A családi jellegű rendezvények legfontosabb társadalomtörténeti érdeme az volt, hogy a vasfüggöny által „keleti” és „nyugati” féltekére osztott világ között érintkezési

8 Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfiája (ford. Fábics Natália). *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 8–27.

9 Bendazzi, Giannalberto: *Animation. The World History. Vol. 2. The Birth of a Style, The Three Markets*. CRC Press / Focal Press. 2016. p. 100–101.

10 Forrás: *Annecy Archives*. <https://www.annecy.org/about/archives/> (utolsó letöltés dátuma: 2017. 04. 01.)

11 Elsaesser: p. 20.

12 Ibid. p. 24.

felületet biztosítottak. A szovjet blokkok kulturális vezetői fontosnak tartották, hogy a saját filmjeik megmérettessenek a nyugati világ munkáival együtt,¹³ a hétköznapiakban egymástól szigorúan elzárt két világ közti határok az animációs filmek révén pár évente néhány napra kinyíltak.¹⁴

Filmfesztivál és -vásár

A nyolcvanas évek közepéig valamennyi fesztivál az animációsfilm-művészek bemutatkozó és találkozóhelye volt, ahol, noha külön versenyprogramban mutatkoztak be a televíziós sorozatok és az alkalmazott filmek (tévé sorozatok, reklámfilmek, oktatófilmek), az elsősorban művészi céllal készült egyedi rövidfilmek bírtak a legnagyobb presztízzsel. Annecy, Zágráb, Ottawa és Hiroshima mellett megjelentek a nem ASIFA kezdeményezte fesztiválok (pl. Stuttgartban 1982 óta, Utrechtben 1987 óta rendeznek rendszeresen animációs fesztivált).

A filmipar és a filmgyártás felé való nyitásban a fordulópont 1985 volt, amikor már külön versenyprogramban indultak az akkor már Amerikán kívül Európában is egyre nagyobb számban készülő, mozi-forgalmazásra szánt egészestés animációs filmek, és amikor ugyanebben az évben a fesztivállal párhuzamosan először rendeztek filmvásárt. Így az Alpok alatti városka a Nemzetközi Animációs Filmvásár, azaz a MIFA (Marché international du film d'animation) révén a filmproducerek, televíziós szerkesztők, mozi-forgalmazók és -terjesztők találkozóhelyévé vált, ahol a még készülõben lévõ tévé sorozatok és egészestés filmek

produkciós partnert, az elkészült filmek forgalmazót találhatnak. A következő évtizedben a filmművészetet reprezentáló fesztivál és a filmipart támogató vásár közötti szinergia megteremtése volt a cél.¹⁵ Az utóbbi években pedig a filmfesztiválok, ahogy arról Jordanova is ír,¹⁶ az elsődleges bemutatási funkciójukon túl a filmgyártásban és -terjesztésben is egyre meghatározóbb szerepet vállalnak. Ma már a legtöbb animációsfilm-fesztiválon is megjelentek a filmtervversenyekek (ún. pitching fórumok), ahol a fejlesztés alatt álló filmek alkotói mutatkozhatnak be azzal a céllal, hogy koproducert találjanak filmjük elkészítéséhez.

Mára a MIFA nemcsak a független, Hollywoodon kívüli európai filmes szakemberek gyűjtőpontja: az utóbbi évtizedben az annecy-i fesztivál és a MIFA szervezői külön energiát fektettek abba, hogy Annecy Hollywoodban is tényezővé váljon, és itt tartásuk a legújabb szuperprodukciók premierjét, partnerstúdiókat, animátorokat toborozzanak az új filmekhez.¹⁷

Digitális kor: fesztiválok miriádja a valós és a virtuális térben

Míg a digitális kor előtt evidens módon a filmfesztiválok jelentették a legfőbb bemutatási helyet a fizikai hordozókon létező filmek számára, illetve találkozási pontot a sokszor egymástól fizikailag is elzárt térben élő alkotók között, addig ma, az online filmmegosztók elterjedésével sokak számára kérdésessé vált a filmfesztiválok jelentősége. Az ezredforduló óta eltelt években azonban nemhogy kevesebb filmfesztivál

13 Reisenbüchler Sándor a Magyar Kommunista Párt fő kulturáspolitikusa, Aczél György ténykedéséről így vall: „Aczél felmérte, és nagyon sokáig komolyan hitt benne, hogy Kelet-Európában óriási agyak vannak, és egy szocialista szellemiségű kultúra bármikor versenyképes a nyugattal.” Lendvai Erzs: „És jött a sehonnan fújó szél...” A negyedik dimenzió mint lehetőség az élhetőbb életre. *Filmkultúra* (2003) <http://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/profiles/reisenbuchlers.hu.html> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 05. 01.)

14 Robinson, Chris: *Animators Unearthed. A Guide to the Best of Contemporary Animation*. New York, London: Continuum, 2010. p. 5.

15 *Createurs & Creatures. 50 ans de Festival d'Annecy*. Kiállításkatalógus. Annecy: Musée-Château. 2010. p. 7.

16 Jordanova, Dina: The film festival as an industry node. *Media Industries* (2015) no. 3. pp. 7–11.

17 Amidi, Amid: As Animation Booms Globally, So Does Annecy. *Cartoonbrew* (2015. 06. 15.) <http://www.cartoonbrew.com/festivals/annecy-2015-marcel-jean-mickael-marin-114337.html> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 05. 02.)

tivál lenne, de az animációs filmmel foglalkozó emberek számának növekedésével arányosan megsokszorozódtak az animációs fesztiválok is. Ezen animációs fesztiválok közönségének nagy része továbbra is (akárcsak a 20. század első felében a privát film-társaságok által szervezett vetítéseké) azokból a többnyire értelmiségi háttérű emberekből tevődik össze, akik a mozikban bemutatott, nagyközönség számára készült egészestés szórakoztató animációkon túl igénylik a minőségi, művészi ambíciókkal gyártott animációs alkotásokat.

A kilencvenes évek végére az ASIFA elvesztette azt a központi szerepét, amit a hatvanas évek óta, a '89-es politikai változások előtt a nemzetközi animációs színtéren játszott. Míg az analóg filmalapú technika korában a filmelőállítás magas költségei miatt csak keveseknek adatott meg a lehetőség az animációs filmek készítésére, a digitális filmkészítés elterjedésével, a növekvő számú animációs képzésekről kiáramló diákmunkák következtében, valamint az európai filmek dupláját jelentő ázsiai és amerikai filmgyártásnak köszönhetően megnövekedett filmmennyiség miatt az addig biennálészerűen, azaz csak két évente jelentkező animációs fesztiválok átálltak az évenkénti megjelenésre. Az annecy-i fesztivált 1998-tól, a Zágrábit és az Ottawait 2005-től rendezik meg évente. Az elmúlt években a filmfesztiválok számának ugrásszerű megnövekedése háttérben áll a 35 mm-es kópiákat felváltó, digitális alapú filmvetítés elterjedése is. Míg a kilencvenes években egy-egy alkotó még arra panaszkodott, hogy a filmjével nem tud minden fesztiválon részt venni, mert nem tud elegendő kópiát készíttetni a filmjéből,¹⁸ addig mára a digitális file-ok

korában egy filmet akár hetente tucatnyi, a világ legkülönbözőbb pontjain rendezett fesztiválon mutathatnak be. Egy film sikeres fesztiválkörútjában egy-egy fontosabb fesztiválállomásnak elvülhetetlen szerepe van: egy A-kategóriás fesztiválon vagy valamelyik nagy nemzetközi animációs fesztiválon való szereplés szinte automatikus belépőt jelent más filmfesztiválokra.¹⁹

Az új, digitális technikák és szoftverek, valamint a különféle platformokra gyártott mozgóképtípusok (videójátékok, websorozatok, interaktív applikációk stb.) elterjedésével az egy-egy produkciótípusra (pl. egyperces filmek) vagy technikára (pl. stop-motion filmek) fókuszáló tematikus fesztiválok jelentek meg, valamint az újfajta, a hagyományos mozitermes vagy televíziós filmnézési szokásokat nélkülöző bemutatók is a fesztiválok részévé váltak. (Pl. az utrechti Holland Animációsfilm-fesztiválon [HAFF] az online platformra készített filmek külön, csak online megtekinthető programban versenyeznek ['Hafftube'].)

A 2000-es évekre az ismert, nagy múltú fesztiválok – egyfajta visszatérésként a filmszemlék eredeti, kultúrpolitikai szerepvállalásához – egyfelől saját diplomáciai szerepük foglyaivá váltak. Ahogy Elsaesser fogalmaz, a nemzetközi filmfesztiválok számára kihívást jelent, hogy a filmek kiválogatása ne selejtezőként, hanem kulturális tőkementésként tűnjön fel.²⁰ Ugyanakkor egy olyan világszinten reprezentatív fesztiválnak, mint Annecy kultúrdiplomáciai „kötelessége”, hogy geopolitikailag kiegyensúlyozott legyen, azaz a minőségileg gyengébb, animációsfilm-gyártás tekintetében kevésbé reprezentatív országok filmterméséből is válogasson, a művészileg erősebb európai, észak-amerikai országok kárára is akár.²¹ Továbbá

18 Edera, Bruno: Animation Festivals: A Brief History. *Animation World Network* (1997. január). Vol. 1. No 10. <http://www.awn.com/mag/issue1.10/articles/edera.eng1.10.html> (utolsó letöltés dátuma: 2016. 05. 01.)

19 Egy sikeresebb kisfilm akár száznál több fesztiválszerepléssel és többtucatnyi díjjal is zárhatja a fesztiváloztatási időszakát. Vác Péter *Nyuszi és Őz* című filmjét 2012 és 2014 közötti két éves fesztiválkörútja alatt több mint háromszáz filmfesztiválon mutatták be, és összesen több mint 120 díjat kapott. Egy sűrűbb hónapban akár 30 fesztiválon is megfordult: 2013 novemberében pl. harmincegy fesztiválon mutatták be, azaz átlagosan napi egyszer vetítették a világ valamelyik pontján. (forrás: <http://www.rabbitanddeer.com/AWARDS-SCREENINGS> [utolsó letöltés dátuma: 2016. 05. 30.]

20 Elsaesser: A filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfija.

21 Mickaël Martin, az annecy-i fesztivál gazdasági igazgatója és a MIFA vezetőjének elmondása alapján. (Elhangzott a 2014-es annecy-i fesztivál legjobb diákműveinek vetítését követő nyilvános beszélgetésen, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, 2015. január 27.)

Annecy programszelekcióját saját népszerűsége is megbéklyózza, hiszen ahhoz, hogy ne veszítse el sokezeres közönségét, a bátrabb, kísérletezőbb alkotások kiszorultak a programból, és kizárólag a kísérleti animációkra specializálódott rétegfesztiválokra vagy a galériákban, múzeumi kiállításokon láthatóak.²² Ennek orvoslására pl. az annecy-i fesztiválon a nem narratív vagy az erősen kísérleti animációs filmek részére 2014-ben külön kategóriát indítottak (az ún. 'Off-Limits' szekció); a HAFF-on ugyan a rövidfilmes programban együtt mutatják be a narratív és nem narratív alkotásokat, de külön-külön, egymással egyenértékű díjakat kapnak. Tehát nem feltétlenül csak azzal tudja ma egy fesztivál a nézőket a moziba csábítani, ha kizárólag közérthető, populáris filmeket vetít.

Marijke de Valck szerint ma a filmfesztiváloknak, ha meg akarják tartani a közönségüket, az eseményjellegre ('eventisation') és a részvételiségre ('participatory') kell törekedniük.²³ A részvételi fesztiválozás egyik alappillére, hogy a fesztiváloknak a vetítéseken túl találkozóhelyként is kell funkcionálniuk. A közönség találkozhat az alkotókkal, az alkotók és szakmabeliek egymással különféle szervezett és informális keretek között is. Ugyanakkor a 21. században egy fesztiválnak nem lehet kizárólag adott, földrajzilag behatárolható fesztiválhelyszínre korlátoznia magát, hanem lehetőséget kell biztosítania arra, hogy a laikus és a szakmai közönség a virtuális térben is az esemény (aktív) részesévé válhasson, akkor is, ha a világ másik felén él. Saját videocsatornákkal, élő online közvetítésekkel, videori-

portokkal, online szavazással, a közösségi médián keresztüli kommunikációval a fesztiválok nemcsak a fesztivál ideje alatt, de egész évben fenntarthatják a kapcsolatot a közönségükkel (pl. számos fesztivál díjátadó ceremóniájára a nem jelen lévő díjnyertes alkotót online élő videón kapcsolják a közönségtalálkozókat élőben lehet követni vagy online újraneézni).

Az animációs fesztiválokra sokáig jellemző volt az ideiglenes előválogató zsűrik alkalmazása, akik az adott évben érkezett nevezéseket közös filmnézések során kiválogatták (a Hiroshimai Nemzetközi Animációs Fesztiválon vagy a magyar Kecskeméti Animációs Filmfesztiválon a mai napig minden alkalommal felkért előzsűri-bizottságok [ún. 'pre-selection committees'] döntenek arról, hogy mely filmek kerüljenek be az adott év versenyprogramjába). Míg a nagy játékfilmfesztiválokon már a hetvenes évektől a válogatás alappilléret a kurátorok jelentik, addig a legtöbb kortárs animációs fesztiválon a kurátorként is dolgozó ún. 'művészeti vezetők' (artistic director) „ízlése”²⁴ a döntő, akik egyszemélyben vagy teamekben döntenek.²⁵ Ugyanakkor ma már megjelentek olyan kezdeményezések, hogy miként lehetne pl. a díjazást, a programszelekciót demokratizálni, és a közönségnek is aktív beleszólást adni a filmek szelektálásába a legtöbb filmfesztivál által alkalmazott közönségszavazás alapján odaítélt díjakon túl,²⁶ ami egybecseng a De Valck által megfogalmazottakkal, miszerint a filmfesztiválok programszerkesztésének intézménye a transzparencia és a részvételiség irányába kell, hogy átalakuljon.²⁷

22 Gizycki, Marcin: Just What Is It That Makes Today's Animation Festivals So Different, So Appealing? In Jeffrey Ruoff (ed.): *Coming Soon to a Festival Near You. Programming Film Festivals*. St. Andrews: St Andrews Film Books, 2012. p. 60.

23 de Valck: *Finding Audiences for Films*. pp. 36–38.

24 A filmfesztiválok programszelektorainak, művészeti igazgatóinak és kurátorainak ízlésalapú döntéseiről ld. Elsaesser: *filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfija*.

25 Az annecy-i fesztivál 2012 óta, az új művészeti vezető, Marcel Jean kezdeményezésére dolgozik saját és nem évről évre felkért válogatóbizottsággal, amelyet ugyanakkor sokszor ért a nemi kiegyensúlyozatlanság vádja, mivel sokáig egyetlen női tagja sem volt. Az olyan fesztiválokat, mint a HAFF (igazgató és művészeti vezető: Gerben Schermer), Ottawa (m.v.: Chris Robinson) vagy a ljubljani Animateka (m.v.: Igor Prassel) arculatát a művészeti vezető ízlése, szubjektív válogatási szisztémája határozza meg.

26 Lengyelország tucatszámú filmfesztiválnak ad otthont. A fiatal filmesek munkáit bemutató, Katowicében megrendezett 2015-ös 5. Ars Independent Nemzetközi Filmfesztivál animációs programjába a közönség a versenyen kívüli filmekből beszavazhatott egyet a versenyprogramba, amely így elnyerte a lehetőséget arra, hogy „ringbe szálljon” a szakmai zsűri által kiosztott fesztiváldíjakért.

27 de Valck: *Finding Audiences for Films*. p. 38.

Nem szabad elfelejteni, hogy a filmfesztiválok eseményjellegéhez tartozik a moziélmény is, azaz hogy egy elsötétített teremben, nagyvászonra vetítve, közönségben néz filmet az ember. Ez ugyan az idősebb generáció számára evidens, ám az online videomegosztókon szocializálódott, az egyszemélyes, kisképernyős filmnézéshez szokott fiatalabbak számára új keletű élményként hathat. A fesztivál mint esemény efemer jellegét erősíti továbbá a filmek premierstátusza, amely egyfajta ideiglenes aurát kölcsönöz a filmeknek. A vetítéseknek ez az egyszeri vagy pár alkalomra korlátozódó rendszere De Valck megállapítása szerint a mozitörténet korai terjesztési módszereit idézi,²⁸ amikor a filmek fesztiválkörútja során az egyes állomásokon tartott egyszeri, rövid időtartamra korlátozódó bemutatókat felfokozott érdeklődés és ünnepi hangulat övezte.

Anna Ida Orosz

Fortresses of the Art of Animation

This paper aims to give a brief overview of the history of animation film festivals. While the individual film shows under the supervision of film societies can be seen as the forerunners of independent film festivals, the very first specialised animation film event was only launched in 1961 in Annecy, after that autonomous theatrical animated short films had been moved out from film theatres, and television had become the main market for animation productions. While until the 1980s animation film festivals looked more like picnic-like meeting points for the artists coming from the two sides of the Iron Curtain, since the 1990s animation festivals also have begun to act like marketplaces for animated feature films and TV-productions. Today, in the era of online video sites, animation festivals lost their status of being the only platform of the showcase of the most recent independent animation productions. Hence curatorship and the event related, ephemeral characteristics of festivals have become even more significant.

Filmfesztiválok – Válogatott bibliográfia

Könyvek

- Berry, Chris – Robinson, Luke (eds.): *Chinese Film Festivals: Sites of Translation (Framing Film Festivals)*. New York: Palgrave Macmillan. 2017.
- Biskind, Peter: *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film*. London: Bloomsbury Paperbacks. 2016.
- De Valck, Marijke: *Film Festivals: History and Theory of a European Phenomenon that Became a Global Network. Dissertation*. Amsterdam: University of Amsterdam, ASCA. 2006.
- De Valck, Marijke – Kredell, Brendan – Loist, Skadi (eds.): *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. New York: Routledge. 2016.
- De Valck, Marijke: *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2007.
- Edwards, Rona – Skerbelis, Monika: *Complete Filmmaker's Guide to Film Festivals: Your All Access Pass to Launching Your Film on the Festival Circuit*. San Francisco: Michael Wiese Productions. 2012.
- Fischer, Alex: *Sustainable Projections: Concepts in Film Festival Management*. St Andrews: St Andrews Film Studies. 2013.
- Fléchet, Anaïs – Goetschel, Pascale – Hidiroglou, Patricia – Jacotot, Sophie – Moine, Caroline – Verlaine, Julie (eds.): *Une histoire des festivals: XX^e–XXI^e siècle*. Párizs: Publications de la Sorbonne. 2013.
- Gann, John: *Behind the Screens: Programmers Reveal How Film Festivals Really Work*. Washington DC: Reel Plan Press. 2012.
- Iordanova, Dina (ed.): *The Film Festivals Reader*. St Andrews: St Andrews Film Studies. 2013.
- Iordanova, Dina – Rhyne, Ragan (eds.): *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies. 2009.
- Iordanova, Dina – Cheung, Ruby (eds.): *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies. 2010.
- Iordanova, Dina – Cheung, Ruby (eds.): *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies. 2010.
- Iordanova, Dina – Torchin, Leshu (eds.): *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies. 2012.
- Iordanova, Dina – Van de Peer, Stefanie (eds.): *Film Festival Yearbook 6: Film Festivals and the Middle East*. St. Andrews: St. Andrews Film Studies. 2014.
- Jungen, Christian: *Hollywood in Cannes: The History of a Love-hate Relationship*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2014.
- Karl, Lars (ed.): *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*. Berlin: Metropol. 2007.
- Kötzing, Andreas: *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg: Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive, 1954–1972*. Göttingen: Wallstein. 2013.
- Marlow-Mann, Alex (ed.): *Film Festival Yearbook 5: Archival Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Books. 2013.
- Moine, Caroline: *Cinéma et guerre froide: Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955–1990)*. Paris: Publications Sorbonne. 2014.
- Porton, Richard (ed.): *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower Press. 2009.
- Pisu, Stefano: *Stalin a Venezia: L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*. Soveria Mannelli: Rubbettino. 2013.
- Reichel-Heldt, Kai: *Filmfestivals in Deutschland: Zwischen kulturpolitischen Idealen und wirtschaftspolitischen Realitäten*. Frankfurt am Main: Lang. 2007.
- Ruoff, Jeffrey (ed): *Coming to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews University Press. 2012.
- Tascon, Sonia M.: *Human Rights Film Festivals: Activism in Context*. London, New York: Palgrave Macmillan. 2015.

- Taillibert, Christel: *Tribulations festalières: Les festivals de cinéma et audiovisuel en France*. Párizs: Harmattan. 2009.
- Turan, Kenneth: *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Made*. Berkley: University of California Press. 2002.
- Vallejo, Aida – Peirano, Mariña Paz (eds.): *Film Festivals and Anthropology*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 2017.
- Wong, Cindy Hing-Yuk: *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. New Brunswick, NJ: Rutgers Univ. Press. 2011.
- Cinema in Democratizing Germany: *Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill/London: University of North Carolina Press. 1995. pp. 234–259.
- Gallinari, Pauline: L'URSS au festival de Cannes 1946-1958: un enjeu des relations franco-soviétiques à l'heure de la «guerre froide». 1895: *Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma* 51 (2007). pp. 23–43.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric – Loredana, Latil: Une politique de cinéma: La sélection française pour Cannes. *Protée* (2003) 31:2. pp. 17–28.
- Gregor, Ulrich: Filmfestival-Chronik des Jahres 1968: Berlin, Cannes, Venedig, Knokke. *Recherche Film und Fernsehen* (2008) 3. pp. 36–38.
- Hagener, Malte: Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes. In: Hagener, Malte (ed.): *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919–1945*. New York: Berghahn. 2014. pp. 283–305.
- Iordanova, Dina: The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries* (2015) 1:3. pp. 7–11. (<http://www.mediaindustriesjournal.org/index.php/mij/article/view/98>, utolsó hozzáférés: 2017.05.19.)
- Iordanova, Dina: Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture. *Film International* (2006) 4:5. pp. 25–37.
- Jiříš, Jakub: Iluzorní obrodný proces karlovarského filmového festivalu: XVI. Mezinárodní festival Karlovy Vary (1968) v reflexi dobového tisku. [The Illusive Revival Process of the Karlovy Vary Film Festival. A Reflection on the 16th Karlovy Vary Film Festival (1968) in the Period Press.] *Filmmove Festivaly* különkiadás, *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* (2014) 26:1. pp. 9–37.
- Krainhöfer, Tanja C. – Schreiber, Konrad – Wiedemann, Thomas Dr.: *Stories and Films Have [no] Boundaries. Study on the Programme Diversity of the Berlin International Film Festival from 1980 to 2016*. München: Hochschule für Fernsehen und Film (HFF). 2017.
- Lee, Sangjoon: The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's Reentrance to

Folyóirat-összeállítás

- Festivales cinematográficos [Filmfesztiválok]. *Secuencias: Revista de Historia del Cine* különkiadás. (2014) 39.
- Film Festivals. *Film International* különkiadás. (2008) 6:4.
- Filmmove Festivaly [Filmfesztiválok] különkiadás. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu [Journal for Film Theory, History, and Aesthetics]* (2014) 26:1. Bláhová Jindřiška (ed.). Prága.
- Metropolis* (2016) no. 3.
- Other Networks: Expanding Film Festival Perspectives. *Synoptique* különkiadás. (2015) 3:2.

Cikkek, tanulmányok, könyvfejezetek

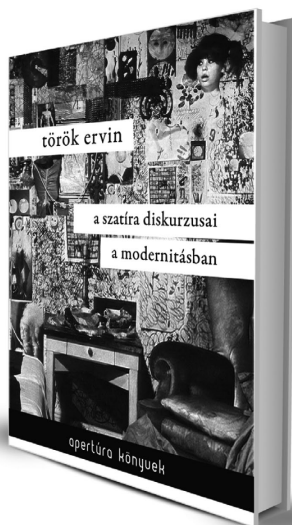
- Di Chiara, Francesco – Valentina Re: Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond. *Cinemas: Revue d'études cinématographiques* (2011) 21:2–3. pp. 131–151.
- Elsaesser, Thomas: Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. Elsaesser, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 2005. pp. 82–107.
- Fehrenbach, Heidi: Mass Culture and Cold War Politics: The Berlin Film Festival of the 1950s. In:

- the Regional Film Industry in the 1950s. In: Miyao, Daisuke (ed.): *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. Oxford, New York: Oxford University Press. 2014. pp. 226–244.
- Loist, Skadi: Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals during the Cold War: 09.05.2014–10.05.2014, Leipzig. IN H-Soz-Kult (2014. szeptember 11.) (<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=5533>, utolsó hozzáférés: 2017.05.22.)
- Mezias, Stephen, et al.: Much Ado about Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals. *Creative Encounters Working Papers 14*. Institut for Interkulturel Kommunikation og Ledelse. 2008. szeptember. (<http://hdl.handle.net/10398/7781>, utolsó hozzáférés: 2017.05.19.)
- Moine, Caroline: Le fascisme ordinaire' de Mikhaïl Romm au festival de Leipzig (1965). In: Feigelson, Kristian (ed.): *Caméra politique: Cinéma et stalinisme*. Theorem. 8. Paris: Presse Sorbonne nouvelle. 2005. pp. 228–239.
- Moine, Caroline: Festivals de cinéma et politiques culturelles dans l'Europe de la guerre froide: diversité des enjeux et des acteurs. *Territoires contemporains* (2012) 3. (http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/C_Moine.html, utolsó hozzáférés: 2017.05.22.)
- Moine, Caroline: Z Cannes přes Karlovy Vary do Západního Berlína a Benátek: mezinárodní filmové festivaly v bouřlivém roce 1968. *Film Festivals küllönkiadás, Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* (2014) 26:1. pp. 39–48.
- Neves, Joshua: Media Archipelagos: Inter-Asian Film Festivals. *Discourse* (2012) 34.2–3. pp. 230–239.
- Rangan, Pooja: Some Annotations on the Film Festival as an Emerging Medium in India. *South Asian Popular Culture* (2010) 8:2. pp. 123–141.
- Stein, Gabby: Censorship and the Film Festival. *Cinema Papers* (1997. július) no. 118. pp. 58–59.
- Stone, Marla: Challenging Cultural Categories: The Transformation of the Venice Biennale Under Fascism. *Journal of Modern Italian Studies* (1999) 4:2. pp. 184–208.
- Stringer, Julian: Global Cities and the International Film Festival Economy. In: Fitzmaurice, Tony – Shiel, Mark (eds.): *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell. 2001. pp. 134–144.
- Zielinski, Ger (ed.): Film Festival Pedagogy: Using the Film Festival in or as a Film Course. *Spec. Issue of Scope: An Online Journal of Film & TV Studies* (2014) 26. (<http://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2014/february/zielinski.pdf>, utolsó hozzáférés: 2017.05.19.)

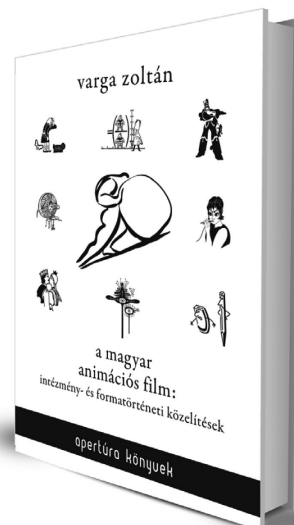
Apertúra könyvek - eddig megjelent köteteink



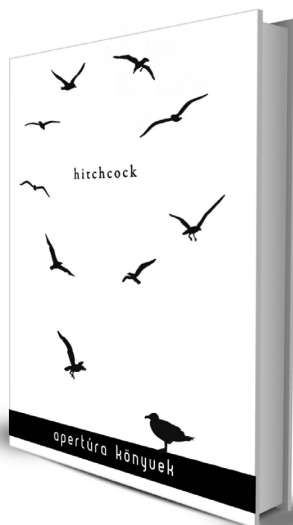
Stóhr Lóránt: Keserű könnyek.
A melódramma a modernitáson túl



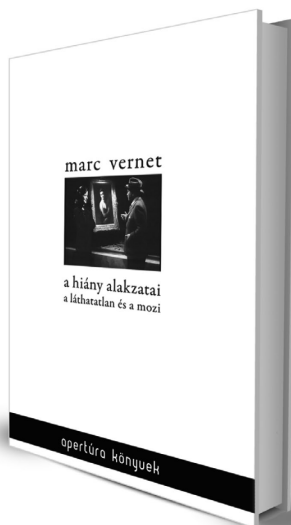
Török Ervin: A szatíra diskurzusai a
modernitásban



Varga Zoltán: A magyar animációs film:
intézmény- és formatorténeti közelítések



Hitchcock. Kritikai olvasatok



Marc Vernet: A hiány alakzatai.
A láthatatlan és a mozi



Verbális és vizuális narráció.
Szöveggyűjtemény

[K r i t i k a]

PAUL A. SCHROEDER RODRÍGUEZ: *LATIN AMERICAN CINEMA – A COMPARATIVE HISTORY*. OAKLAND, CALIFORNIA: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2016.

Miután a kétezres évek elejének nemzetközi kritikai és kasszasikerei a kortárs mozgóképkultúra megkerülhetetlen tényezőjévé tették a latin-amerikai filmgyártást, az angolszász filmtudomány érdeklődése is megélnéült a régió iránt. Az akadémikus diskurzus, mely korábban szinte kizárólag a radikális politikai elkötelezettsége mentén jellemzett 1960-as és 70-es évekbeli munkákat tartotta vizsgálatra érdemesnek, elkezdte kitermelni a *Korcs szerelmek*, az *Isten városa* és *A motoros naplója* elemzései köré szerkesztett antológiákat, a gyártó országok és a felölelt időspektrum tekintetében is egyre szélesítve a tárgyalt filmek körét. Az egységesülő globális intézményrendszer leírása és a nemzeteken átívelő kultúrpiacon elért sikerek magyarázata mellett azonban fokozatosan előtérbe kerültek a latin-amerikai film történetének, szociokulturális beágyazottságának és sajátos megszólalásmódjainak vizsgálati szempontjai is, így az újabb kiadványok szükségszerűen eltávolodtak azoktól az „egzotikus tájakat bejáró, vezetett túráktól”, amelyekről még az 1990-es évekig megjelent szakirodalmat áttekintő Ana López írt, elégedetlenségének hangot adva.¹ Bár az utóbbi évek angolszász megjelenéseit olykor még mindig éles kritika éri a külső szemszögű leírás problémája miatt², mára alapos kötetek sora áll rendelkezésre angol nyelven is, melyek a népszerű helyi műfajváltozatoktól³ az andoki indián videomozgalmakig⁴ tartó változatos témákban végzett kutatásokat mutatnak be.

Paul A. Schroeder Rodríguez friss könyve ennek az egyre átfogóbbá, kulturálisan és történeti szempontból is körültekintőbbé váló nyugati érdeklődésnek lehet majd hivatkozási alapja, mivel a nemzeti kereteket átugorva, régiós metszetben tárgyalja a latin-amerikai film történetét a kezdetektől napjainkig, ugyanakkor ahelyett, hogy az egzotikumra vadászna, illetve a mozgóképes kifejezésben rejlő univerzális érthetőségre csodálkozna rá, a játékfilmgyártás geopolitikai-ideológiai kontextusa és az elkészült művek közötti dialógusból lesűrhető filmtörténetet beszéli el. „Nem az a kérdés, hogy a latin-amerikai filmkészítők egyszerre

globális és lokális modelleket, illetve gyakorlatokat alkalmaznak-e. Az a kérdés, hogyan teszik mindezt és milyen céllal”⁵ – szögezi le a szerző rögtön a könyv elején, majd a kezdetektől egy általa következetesen „háromszögletűnek” nevezett filmkultúra képét festi le, melyben a hollywoodi tömegfilm, az európai művészfilm és a latin-amerikai dokumentarista hagyományokból kikevert árnyalatok változásait érdemes vizsgálni.

Schroeder Rodríguez könyvének ihletője bevallottan Paulo Antonio Paranaguá 2003-ban megjelent spanyol nyelvű esszéjének⁶, melyben a brazil születésű filmtörténész az egyes nemzeti kultúrák határainak figyelembe vétele nélkül tekintette át a latin-amerikai filmtörténet átfogó trendjeit olyan szempontok mentén, mint például a vallásos motívumok szerepe a némafilmkorszakban vagy az olasz neorealizmus hatása az 1950-es években. Ez az adalék rámutat a *Latin American Cinema* egyik nagy erényére, vagyis, hogy Schroeder Rodríguez igyekszik felhasználni – és ezáltal valamennyire az angol nyelvű diskurzusba is becsatornázni – a legfontosabb helyi filmtörténészek munkáját. Másrészt a szerző tisztázza az angol, spanyol, portugál és francia terminológiák közötti jelentéskülönbségeket, rögtön a bevezetésben a modernitás és a modernizmus fogalmaival indítva a sort. A könyv fontos eleme ezeknek a modernitás-fogalmaknak szigorúan pontos használata és a Latin-Amerikára vonatkozó változataik leírása a függelékben, melyben a nyugati történelemfelfogásból hiányzó „neobarokk modernitás” koncepciója is magyarázatra kerül.

A fogalmi megalapozás a nyelvi és kultúraelméleti kontextusváltáson túl azért is a könyv kiemelten fontos tényezője, mert a tulajdonképpeni filmtörténet szinte tankönyvszerű tömörséggel és a szerteágazó törekvések átfogó és átlátható rendszerbe foglalásának igényével bontakozik ki a végjegyzetekkel együtt is csak 330 oldalas szövegben. A lényegre törő fogalmazás, valamint a viszonylag kevés, de látványos illusztráló filmpélda révén Schroeder Rodríguez fejezetei filmtörténeteket meghazudtolóan olvashatóak. Az élesen elkülönülő, önmagukban is könnyen vázlattá alakítható, letisztult korszakleírásokat néhol grafikonok, statisztikák,

felsorolások is árnyalják, a zárófejezet pár oldalas összefoglalása pedig már szinte túl is teljesíti a didaktikus célokat. A gördülékenység természetesen a vizsgált korpusz leszűkítéséből is következik, ami a kötet két lényeges jellemzőjére (vagy ha úgy tetszik, hiányára) irányítja a figyelmet. Egyrészt a *Latin American Cinema* játékfilmtörténet, tehát egy-két indokolható kivételtől eltekintve (mint az 1960-as évek forradalmi korszakának dokumentum- és híradófilmgyártása, amit Santiago Álvarez munkái, a *La hora de los hornos* és a *La batalla de Chile* illusztrálnak) nem tárgyalja sem a régió dokumentumfilmesei hagyományait, sem pedig az animációs termését. Másrészt a nagyjából ötven beékelt részletesebb elemzés egyértelműen művészfilm- és szerzőpárti válogatást tükröz, és a némafilm-, illetve a korai hangosfilmkorszakot leszámítva viszonylag kevés új címet tartogat a fent említett antológiák ismerőinek.⁷ Beszédese például, ahogy a szerző a stúdiókorszakból, az európai hatásra átalakuló világháborút követő évtizedből és a kortárs filmgyártásból is egy-egy szerzői trilógiát (Fernando de Fuentes, Leopoldo Torre Nilsson és Lucrecia Martel munkáit) emel ki szemléltető példaként. A tankönyvi attitűdhez társuló kánonképzési és -megerősítési törekvés miatt tehát a szerző kevés figyelmet fordít az egyébként lelkesen kutatott népszerű zsánerfilmekre, és olyan kultikussá vált jelenségekkel is csak utalás szintjén foglalkozik, mint az 1960-as évek mexikói pankrátorkrimije, a brazil *chanchada* zenés vígjátéka vagy az 1986-ban Oscar-díjat nyert argentin *La historia oficial*.

Amitől azonban mégis értékes filmtörténet a *Latin American Cinema*, az az általában kevésbé tárgyalt korszakok és összefüggések kifejtése. A szigorú rendszerezési szándék és az egyenes vonalú haladás ugyanis kikényszeríti a korábbi filmtörténeti szakirodalom „vakfoltjainak” kitöltését, és Schroeder Rodríguez rendre meg is találja elbeszélésének hiányzó láncszemeit, ami így valóban meggyőző egészé áll össze. Magyarzatainak fontos eleme, hogy az egyetemes filmkultúra jelenségeihez köti a latin-amerikai fejleményeket (a már szakirodalmi közhelynek számító Eisenstein és Buñuel említésén túl a könyv hollywoodi rendezők, illetve Cavalcanti,

Dovzsenko vagy Kurosawa hatásait is vizsgálja), de a koprodukciós gyakorlatokat és egyes alkotók pályájának változásait lekövetve is értékes megállapításokra jut. Az 1930-as évek stúdiórendszerének sikerében például a „Hispanic Film”⁸ előzményszerepét emeli ki, az 1970-es évek Új Latin-Amerikai Filmje és az 1990-es évek neoliberais újjászervezése között pedig a forradalmi filmek késői műveit elemezve illeszti be a kevésbé közismert, de néhány filmkészítő kiáltványa révén elméletileg is megtámogatott neobarokk korszakot.

A *Latin American Cinema – A Comparative History* tehát nem kifejezetten izgalmasan szerkesztett, ellenben átgondolt és helyenként kimondottan revelatív filmtörténet, aminek minden esélye megvan arra, hogy a latin-amerikai film angol nyelvű szakirodalmának alapvetésévé váljon. Erre a legfőbb filmművészeti tendenciákat összefoglaló részek mellett elsősorban azok a tömör és éleslátó bekezdései teszik érdemessé, melyek a régió országainak gazdasági vagy társadalmi állapotára, társművészeti tendenciákra vagy a tágabb értelemben vett filmkultúra (folyóiratok, képzések, könyvkiadás) helyzetére utalva magyarázzák az adott történeti fejleményeket. De a változó kidolgozottságú filmelemzések között is akad olyan, ami nagy valószínűséggel sok későbbi kutatást tud inspirálni.

Árva Márton

1 López, Ana M.: Setting up the stage: A decade of Latin American film scholarship. *Quarterly Review of Film and Video* 13 (1991) nos. 1–3. p. 259 – saját fordítás.

2 Wood, David: With Foreign Eyes: English-Language Criticism on Latin American Film. *Journal of Latin American Cultural Studies* 17 (2008) no. 2. pp. 245–259.

3 A latin-amerikai film műfajisága az utóbbi évek angolszász szakirodalmi diskurzusának egyik legkedveltebb fókusza.

Lásd: Sadlier, Darlene J. (ed.): *Latin American Melodrama – Passion, Pathos, and Entertainment*. University of Illinois Press, 2009.; Poblete, Juan–Suárez, Juana (eds.): *Humor in Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2016; Subero, Gustavo: *Gender and Sexuality in Latin American Horror Cinema – Embodiments of Evil*. Palgrave Macmillan, 2016.; Pinazza, Natália: *Journeys in Argentine and Brazilian Cinema*

– *Road Films in a Global Era*. Palgrave Macmillan, 2014.;
Garibotto, Verónica-Pérez, Jorge (eds.): *The Latin American Road Movie*. Palgrave Macmillan, 2016.

4 Schiwy, Freya: *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. Rutgers University Press, 2009.

5 Schroeder Rodríguez, Paul A.: *Latin American Cinema – A Comparative History*. University of California Press, 2016., p. 21. – saját fordítás

6 Paranaguá, Paulo Antonio: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

7 Jelentős az átfedés például Schroeder Rodríguez válogatása és a következő kötetek összeállításai között: Elena, Alberto-Díaz López, Marina (eds.): *The Cinema of Latin America*. Wallflower Press, 2003.; Hart, Stephen M.: *A Companion to Latin American Film*. Boydell & Brewer Ltd, 2004.

8 Hollywoodi filmek spanyol nyelven, spanyolajkú stábbal újraforgatott változatai.

Ezúton értesítjük
kedves olvasóinkat
és támogatóinkat,
hogy a Metropolist kiadó
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány
számlájára



az adózók által
felajánlott 1%-okból
2015-ben
46 253 Ft
folyt be.

Ezt az összeget lapunk
működési költségeire fordítottuk.
Felajánlásaikat – melyek
nélkülözhetetlen segítséget jelentenek
folyóiratunk számára
– hálásan köszönjük!

Kérjük, 2016. évi adóbevallásakor is
gondoljon ránk,
és támogassa munkánkat!

METROPOLIS
FILMÉLEMI ÉS FILMTÖRTÉNELMI FOLYÓIRAT

**A lapot kiadó
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42.

Köszönjük!

Szerzőink

ÁRVA MÁRTON

1989-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott spanyol–filmelmélet és filmtörténet alapszakon, majd filmtudomány mesterszakon. A XXX. OTDK Filmtudományi szekciójának első helyezettje *A ranchón túl – A mexikói új film rövid története* című dolgozatával. 2014 óta az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, emellett 2016-ban a mexikóvárosi UNAM és 2017-ben a madridi Carlos III Egyetem vendéghallgatója volt. Kutatási területe a kortárs latin-amerikai film. 2010 óta jelennek meg filmes tárgyú írásai online és nyomtatott folyóiratokban. A *Prizma* spanyol és latin-amerikai filmekkel foglalkozó rovatának alapítója.

ELSAESSER, THOMAS

1943-ban született. A University of Amsterdam média és kultúra tanszékének professzor emeritusa és a Yale University (2006-2012) és a Columbia University (2013 óta) meghívott előadója.

Legfontosabb önálló könyvei: *German Cinema – Seven Decades: Seven Films* (1985); *New German Cinema : a History* (1989) [magyarul: *A német újfilm*, 2004]; *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject* (1996); *Metropolis* (2000); *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (2000); *Harun Farocki: Working the Sight-Lines* (2004); *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (2005); *Terror and Trauma: über die Gewalt des Vergangenen in der BDR* (2007); *Hollywood Heute* (2009); *The Persistence of Hollywood: From Cinephile Moments to Blockbusters Memories* (2012). *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945* (NY: Routledge, 2013). Emellett számos kötet szerkesztője, társszerkesztője, valamint több száz cikke és tanulmánya jelent meg különböző folyóiratokban.

FÁBICS NATÁLIA

1972-ben született Budapesten. 1993-ban az ELTE angol nyelvtanár szakán, 2001-ben az ELTE Szociológiai, Szociálpolitikai Intézet és Továbbképző Központ

média szakán végzett. 2009-ben az ELTE BTK mozgóképkultúra és médiaismeret szakirányú továbbképzésén, majd ugyanott filmtudomány mesterszakon diplomázott. Az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programján 2016-ban szerzett abszolutóriumot; jelenleg disszertációján dolgozik *Kortárs kelet-ázsiai filmek percepciója az európai és észak-amerikai filmfesztiválok és művészmozikban* címmel. A Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen 2011 óta tanít filmtörténetet, filmelemzést és prezentációs ismereteket, illetve szabadúszó kommunikációs tanácsadóként dolgozik.

Filmes tárgyú fordításai a *Metropolisban*, tanulmányai a *Metropolisban* és a kolozsvári *Acta Universitatis Sapientiae – Film and Media Studies* folyóiratban jelentek meg.

OROSZ ANNA IDA

Filmtörténet–angol szakpáron végzett az Eötvös Lóránd Tudományegyetem (ELTE) Bölcsészettudományi Karán 2011-ben. Ugyanitt a Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program hallgatója. Kutatási területe az animációs dokumentumfilm elmélete és a magyar animációs film története. A 2009-ben alapított *Prizma* filmművészeti folyóirat szerkesztőségi tagja. A Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet animációs szakreferense. 2009 óta vesz részt a Kecskeméti Animációs Filmfesztivál (KAFF) szervezésében, a 2012-ben indított budaörsi Primanima Nemzetközi Animációs Filmfesztivál kurátora.

OSTROWSKA, DOROTA

A Birkbeck University of London Film- és modern média szakának egyetemi adjunktusa.

Tanulmányait a Columbia Egyetemen, Cambridge-ben (King's College, Cambridge), és Oxfordban végezte (Queen's College, Oxford). Az edinburgh-i egyetem (2004-2008) és az oxfordi egyetem (2001) oktatója volt, 2008 óta Birkbeckben tanít, az MA Film, Television and Screen Studies (European Pathway) program vezetője. Fő kutatási területei: az európai

film- és televízió (elsősorban a francia és kelet-európai), filmfesztiválok, valamint a film- és médiagyártás története.

Főbb művei: *Popular Cinemas in Central Europe: Film Cultures and Histories* (társszerkesztő Francesco Pitassioval és Varga Zsuzsannával, 2016); *Reading the French New Wave: Writers, Critics and Art Cinema in France* (2008); *European Cinemas in the Television Age* (társszerkesztő Graham Robertsszel, 2007).

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem-népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban szerzett PhD fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film.

1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*. Budapest: L'Harmattan, 2016. *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 20. no. 3.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editors of present issue:

Natália Fábics
Balázs Varga

Editorial assistant:

Helén Jordán

Proof-reader:

Éva Jagicza

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@c3.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Film festivals

- 6 *Natália Fábics*: Editorial Introduction
- 8 *Thomas Elsaesser*: Film Festival Networks
The New Topographies of Cinema in Europe
- 28 *Dorota Ostrowska*: Making Film History at the Cannes Film Festival
- 40 *Balázs Varga*: Prestige Markets
Films, Auteurs and National Cinemas in the International Film Festival Circuit
- 52 *Natália Fábics*: Entering the Red Carpet Without Blood and Violence
Temporary Domestication of the Bad Guy of Asian Cinema
- 60 *Anna Ida Orosz*: Fortresses of the Art of Animation
- 67 Selected Bibliography

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154