

A Harmadik Film országga

• LÉNÁRT ANDRÁS

• AZ ARGENTIN FILM MÁRA KILÁBALT A DIKTATÚRA ÉS A GAZDASÁGI VÁLSÁG SOKKJÁBÓL, SOKSZÍNŰ ÉS HATÁSOS, DE A „COLOR LOCAL” ÉS A VILÁGSZÍNVONAL EGYESÍTÉSE VISZONYLAG RITKÁN SIKERÜL.

Az 1920-as évektől kezdve a hollywoodi filmexport egyik elsődleges piacává a latin-amerikai országok váltak, elnyomva, sőt, esetenként teljesen ellehetetlenítve a helyi filmkultúrák kibontakozását. A hangosfilm megszületésével még intenzívebbé vált az észak-amerikai behatolás, a spanyol és *latino* forgatókönyvírók, rendezők és színészek közreműködésével az USA-sikerfilmekből rögtön készítették egy „spanyolosított” verziót is (hogya ne beszéljünk az olyan nevetséges próbálkozásokról, mint amikor a Stan és Pan párost arra kötelezte a stúdió, korábbi angol nyelvű filmjüket ők maguk ütessék át spanyolra fonetikus leírt szöveg alapján; az eredmény katasztrofális lett, de bemutatták). A kezdeti sikerek után ez a próbálkozás hamar kifulladt, mivel a készítők nem fordítottak elég figyelmet a különböző országokban természetes dialektusbeli különbségekre, a nézők pedig lázadni kezdtek a nemtörődomség ellen. Az 1940-es évektől már itt is elérhető technológiai újítások segítségével látványos fejlődésnek indult Mexikó, Brazília és Argentína filmipara; a három ország bebizonyította, hogy az észak-amerikai filmdömping mellett az őshonos alkotásoknak is van létjogosultsága a hazai vásznanak.

A '50-es és '60-as években egész Latin-Amerikán végigsöprő NCL-láz (Nuevo Cine Latinoamericano – Új Latin-Amerikai Film) először filmklubok és szakmai folyóiratok megalapításában és új témák beemelésében kristályosodott ki, a kontinens értelmiségi köreinek (például Gabriel García



Márqueznek is) aktív közreműködésével. Számos filmes indult Európába és a neorealizmus módszereinek megfigyelésével és megértésével felvértezve érkezett haza, az otthoni viszonyokra adaptálva a főleg a Cinecittà stúdióban ellesett formulákat. Mindezek hatására fordultak a latin-amerikai valóság felé. Glauber Rocha brazil filmrendező bevezette a *neorealismo* kifejezést is, ahol a „sur” elsősorban „dél” jelentéssel bír: új déli realizmust kívántak meghonosítani, szemben az északi kolosszus hamis csillogásával. Az új filmes nemzedék „a politikában trikontinentális forradalmat ... a film-

művészetben pedig esztétikai és narratív forradalmat” követelt. Kiindulópontjuk, hogy egy ország, mely gazdaságában alulfejlett, kultúrájában nem szükségképpen elmaradott. Az NCL legfontosabb elméleti alapvetéseit az argentinok tették le.

Argentínában a némafilmből a hangosfilmbe történő átmenet után elsősorban a vidéki témákat, a munkásokat és a szegényrétegeket érintő problémákat, valamint az ország politikai-társadalmi lemaradását feldolgozó rendezők emelkedtek ki (Lucas Demare, José Agustín Ferreyra, Leopoldo Torres Ríos). Később ez az ország válik az NCL egyik zászlóshajójává. Fernando Solanas és Octavio Getino fogalmazza meg a „Harmadik Film” gondolatát, mely „az intézménye-

„Szembeállítja a gerillafilmezt”

(Juan José Campanella: Szemekbe zárt titkok)

sült filmkészítéssel szembeállítja a gerillafilmezt..., a destruktív filmmel szemben egyszerre destruktív és konstruktív filmet prezentál; a régi embertípus által és azok számára készített munkákkal szemben pedig egy olyan új embertípus lesz a célközönség, amellyé akár mindannyian válhatunk”.

A Harmadik Film eszméje minden latin-amerikai régióban hasonló módon öltött testet: az általánosan elfogadott teóriákat kiegészítik helyi érdekű témákkal és meglátásokkal. A Solanas és Getino kezdeményezésére létrejött argentin Felszabadítás Filmcsoport (Grupo

Cine Liberación) ellensúlyt akar képezni mindazzal, amit az Első Film (Hollywood) és a Második Film (a francia Nouvelle Vague) képvisel. Megvetik a stúdiórendszert, a kapitalista szemléletű és kizárólag bevételorientált filmkészítést, az imperializmus térhódítását, az USA hegemoniáját, és nem tartják járható útnak a szerzőiség különböző felfogásait sem. A latin-amerikai valóságra irányítják kamerájuk lencsáját, társadalmi és politikai tabukat döntenek le, még ha ezzel veszélybe is sodorják önmagukat. Mozgalmuk a '60-as és '70-es években bontakozott ki, a fennálló katonai diktatúrák pedig arra kényszerítették őket, hogy munkáikat titokban készítsék, és a vetítéseket is a hatalom tudta nélkül szervezzék. Az illegális tehát kényszerszülte velejárója lett a Harmadik Filmnek. A szovjet montázs-elméletek, Eisenstein és Pudovkin munkái voltak legnagyobb hatással a GCL műhely filmjeire. Minden alkotás kollektív, nincs deklarált *auteur*. Leghíresebb-hírhedtebb alkotásuk, *A tűzhelyek órája* (1966-68) – döntően Solanas és Getino rendezte – négyórás dokumentumfilm Argentína elmúlt tíz évéről. Felhasználtak korábbi filmrészleteket, fényképeket, interjúkat, mindezt hol költői, hol ironikus narrációval fűszerezve. Az erőszak, a politikai és társadalmi feszültség, az állandó függés bemutatása a nézőket állásfoglalásra kényszerítette, és a vetítéseken meg is vitathatták a felmerült problémákat. A később politikai szerepet is vállaló GCL csoport nyomán Latin-Amerika-szerte virágzásnak indultak a hasonló koncepció alapján fogantatott filmes kollégiumok; a leg-szorgalmasabb követőnek Peru és Chile bizonyult. Általános célkitűzésük, hogy a filmek segítségével szembesítsék az országot (és a kontinens) népét a társadalmi igazságtalanságokkal és a neokolonializmus tarthatatlanságával, meggyőzzék a nézőket arról, aktívan vegyenek részt sorsuk formálásában.

Solanas és Getino mellett Leopoldo Torre Nilsson, Luis Puenzo, Fernando Birri és Adolfo Aristarain rendezői tevékenysége emelkedik ki a korszakban, egészen a közelmúltig. Mindannyian osztják az NCL hitvallását, ők azonban már nem működnek együtt olyan szorososan a GCL kollektívával: a kritikai realizmustól az expresszionizmuson át a klasszikus irodalmi művek szöveghű adaptációjáig minden megtalálható celluloid alapú ét-lapjukon. Többen közülük ma is aktívak, látásmódjuk azonban átalakult. Solanas



például, megőrizvén valamennyit forradalmi hevületéből, szentimentálisabb, ironikusabb hangvételre váltott, esetenként a fantasztkumot is beemelve játékfilmjeibe, dokumentumfilmjeiben azonban továbbra is harcos politikus és éleslátó társadalomkritikus maradt.

Adolfo Aristarain rendező elmúlt tíz éve általános folyamatot rajzol meg. Az *Egy hely a világban* (1991) szintézise mindannak, amit az Új Latin-Amerikai Film képvisel, mondanivalója pedig örökérvényű, akár száz éve, akár tegnap is forgathatta volna alkotója. Küzdelem a túlélésért egy elanyagiasodott világban, elnyomók és elnyomottak permanens összecsapása, érzelmi és anyagi kizsákmányolás, amely elől nincs hová menekülni, és minden generációt elemészt. A Latin-Amerikában nagy visszhangot kiváltó Aristarain-film, a *Martín H* (1997) nagyvárosi környezetbe helyezi a nemzedékeken átívelő dilemmát: hol az egyén helye a világban? Ezúttal olyan elemek is megjelennek már, mint a drog és a közelgő 21. század támasztotta kihívások, ahol az individuum immár végérvényesen feloldódik az immorális modern társadalomban. Az akár egzisztencialista trilógiaként is értelmezhető ciklus záró darabja a *Közhelyek* (2002), melyben egy idős házaspár ráeszmél, hogy életének utolsó szakaszába lépett, de

**„Hol költői, hol ironikus”
(Adolfo Aristarain:
Közhelyek – Mercedes
Sampietro és
Federico Luppi)**

számvetést készítve nem sok eredményt tud felmutatni. A három film főszerepét a hispán filmkultúra egyik ikonja, a jelenlétével minden pillanatot uráló Federico Luppi alakítja, és bár nem ugyanazt a karaktert formálja meg a művekben, jelenléte mégis vezérfonal, az argentin ember mozdulatlanságát, fejlődni képtelenségét testesíti meg, aki ugyanakkor hű elveivel.

A mainstream világába *A kilenc királynő* (Fabián Bielinsky, 2000) szélhámosaival sikerült betörnie az argentin filmművészetnek, kitermelve egy érdekes és autoktón thriller-vonulatot, ami talán nem is olyan egyedi a kontinensen. Argentína közeli és távolabbi szomszédjai szintén profin művelik a témát. A depresszív hangulatú és rejtélyekre épülő cselekményszövés már jellemző volt az ország első Oscar-díját hozó alkotására, *A hivatalos változatra* is (Luis Puenzo, 1985). Az éppen csak lezárult pokoli diktatorikus évek utóhatásait diagnosztizáló film főszereplője szembesül a múlt árnyaival, azokkal a sötét hagyományokkal, amelyek saját családját is végérvényesen az erőszakhoz, az emberéletek kioltásához napi rutinnal végző *establishment*hez kötik, mely praxisnak tudtán kívül ő maga is kiszolgálójává válik. Puenzo filmje ébresztette rá először a nemzetközi filmvilágot (és az Amerikai Filmakadé-

miát), hogy a latin-amerikai alkotások személyes történeteken keresztül nemzeti sorstragédiákat jelenítenek meg a vásznon, méghozzá erőteljes stílusban. A második Oscarral jutalmazott argentin alkotás sem szakad el ettől a témától: a *Szemekbe zárt titkok* (Juan José Campanella, 2009) az elmúlt évtized egyik legkiemelkedőbb spanyol nyelvű alkotása. Campanella népszerű amerikai sorozatok rendezői székében szerzett tapasztalatait vegyíti a hazájában kiművelt filmesztétikai érzékenységgel, nyomasztó bűnügyi történetben idézve meg hazája sötét történelmét, a főszereplő ellentmondásos múltját és összetett személyiségét. Olyan társadalmat mutat be, amely képtelen (és valószínűleg nem is akar) szembenézni múltjával. A történet Argentínában játszódik, de a legtöbb latin-amerikai ország elmondhatja magáról, hogy átélt hosszabb-rövidebb ideig tartó diktatúrákat, és a számvetés csak helyel-közzel történt meg, és a különböző társadalmi csoportokhoz tartozók máig megoldatlan véres konfliktusok romjain építették fel illuzorikus életüket.

A '90-es évektől máig tartó időszakban az argentin film az erősen politikai töltetű és a társadalmi problémákra reflektáló látásmódtól eljutott az egyéni sorsokra koncentráló, ámde annak hátterében továbbra is a múltat megidéző produkciókig, kérdéses tehát, hogy ez valódi filmtörténeti változás-e. Ha igen, akkor is inkább csak azt mondhatjuk, hangsúlyeltolódás történt, több a magánéleti válsággal küszködő karakter, és kevesebb a politikai gépezet súlya alatt megnyomorodott kisember. Közrejátszanak ebben az országban bekövetkezett változások is. A 2003-ban elnökké választott Néstor Kirchner konszolidálta és emelkedő pályára állította a romokban heverő gazdaságot, az „argentin csoda” pedig lecsillapította a kedélyeket, és a jelenleg hivatalban lévő elnökasszony (Kirchner felesége) is sokat tesz a társadalmi problémák kezeléséért.

2007 – amikor is 92 filmet készítettek – rekordot döntött az argentin filmgyártás történetében. Ekkorra datálható a két, egymás abszolút ellentétének tűnő fiatal találkozásáról szóló *Ki mondja, hogy könnyű?* (Juan Taratuto), amely az argentin filmtörténet egyik legsikeresebb vígjátékává lépett elő, és azóta is prototípusként szolgál hasonló filmekhez. Ugyanekkor került bemutatásra az

amerikai film noir klasszikusainak nyomdokain haladó, Eva Perón Argentínájába helyezett *A jel* (Martín Hodara, Ricardo Darín). A forgatás elején elhunyt direktortól a főszereplő és egy rendezőasszisztens vették át a rendezői stafétabotot, az eredmény pedig egy kissé vontatott cselekményvezetésű, de a hollywoodi elődök előtt méltó tisztelettel adózó *femme fatale*-mozi, felmutatva annak minden jellemzőjét (és kliséjét).

Az első argentin 3D-s animációs film titulussal büszkélkedhet a *Tollasok* (Daniel De Felippo, Gustavo Giannini, 2010). A négy éven át készített mű egy fecske, egy kanári, egy galamb és még sok más tollas-szárnyas állatka kalandjait követi nyomon, és ha a történet nem is különbözik oly nagyon hasonlószerű amerikai társaitól, a megvalósítás módja annál inkább: ez az első animációs film, amelyet teljes egészében a Blender nyílt forráskódú, három dimenziós grafikai programmal készítettek. Szintén rajzolt figurák lepik el az *őserdő meséi* (Norman Ruiz, Liliana Romero, 2009) dzsungelét. A legendás uruguayi író, Horacio Quiroga tanmesének is beillő, gyermekeknek írt történeteiből adaptált egy csokorra valót a két argentin rendező, filmjük azonban a felnőtteknek is szól. Bár világszerte egyre divatosabbá válnak a globális felmelegedéssel és a környezetkárosítás problémáival foglalkozó fikciós vagy (ál)dokumentum tézisművek, sehol sem aktuálisabb ez a kérdés, mint Latin-Amerikában. A kitermeléssel és rombolással rohamosan fogy az őserdő, a kormányok környezettudatosnak hazudott politikája pedig mit sem ér. A régió filmesei igyekeznek felhívni a figyelmet a veszélyre, jelen esetben egy mesének álcázott zöld propagandafilm-mel, ahol a főszereplő állatok életüket és élőhelyüket próbálják megvédelmezni a gonosz, vesztükre törő multinacionális cégek alkalmazásában álló homo sapienstől, természetesen egy ártatlan bárányként funkcionáló embergyerek segítségével. A veszélyeztetett állatok közössége felmutat még egy, a kontinensen szintén tipikusnak mondható jegyet: a mindenen felülkerekedő összefogást. Bár néhány állat eleinte nem akar együttműködni azokkal, akik már érzik a veszélyt, végül sikerül meggyőzni őket, hogy csak együtt, teljes szolidaritással sikerülhet legyőzni az ellenséget. Ahogyan az egyetemes érvényű, politikai forradalmak vezérfonalának is számító jelmondat tartja Latin-Amerikában: „El pueblo unido jamás

será vencido – Az egységes népet soha nem győzik le”. Az *őserdő meséi* a környezetvédelem mellett tehát a latin-amerikai mentalitás foglalatja is.

A Down-szindrómával született emberek életébe ritkán kapunk bepillantást, legnagyobb visszhangot talán az *Élek és szeretek* kapott. Míg e spanyol filmben a beteg személy megpróbál teljes életet élni és beilleszkedni a társadalomba, addig az argentin *Anita* (Marcos Carnevale, 2009) címszereplője nem akar senkihez sem hasonlítani, hiszen nincs is rá szükség. Ő úgy tökéletes, ahogy van, életét a legnagyobb természetességgel éli, míg egy Buenos Airesben bekövetkező robbantásos merénylet el nem választja őt édesanyjától. Arra kényszerül, hogy magányában és tanácstalanságában új emberekkel ismerkedjen meg, és az eleinte lelketlennek tűnő egyénekből is kihozza azok humánusabb oldalát. Az örök kérdést járja körbe Anita története: vajon ki tekinthető „normális”-nak a világban, ki mondja meg, hogy kit milyennek bélyegzünk. A film jó érzéssel kerüli el azokat a csapdákat, amelyek giccsbe fordítanák ezt az egyszerű, de megkapó történetet. A rendező egyik korábbi munkája ismerős lehet a magyar nézők



számára is, *Elsa és Fred* (2005) története két nyugdíjas humorral átszótt szerelmét tárja elénk hispán könnyedséggel, mégis érzelmekkel telítetten. Idén pedig Carnevale egy újabb érdekes projektet készül bemutatni hazája nézőinek: *Özvegyek* (2011) című filmjében egy elhunyt férfi két földi szerelme (a felesége és a szeretője) kényszerül az együttélésre.

A legtöbb ország filmgyártásában akad olyan alkotást, amelyben egy idegen országba csöppen a mindenre rácsodálkozó és semmit sem értő hazafi. Az efféle történetet többnyire vígjátéki helyzetnek érezzük, szerencsére azonban egyre gyakrabban kap drámai kezeteket a cselekmény, így a helyzetkomikumnál fontosabb lesz az új világban tett felfedezőút, amely idővel a hősök közhelyes szemléletét is átforgalmazza. *A szemedén keresztül* (Rodrigo Fürth, 2006) idős argentin párja részben kalandvágyból, részben egy orvosi kezelés miatt utazik New Yorkba, ott azonban a feleség kórházba kerül, így a férj magára marad az ismeretlenben. Az öreg kénytelen megtapasztalni az „amerikai álom” árnyoldalait, az asszony által oly hön

áhitott Nagy Alma kevésbé vonzó arcát. Gyermeki kíváncsisággal és időnként megrökönyödéssel szemléli mindazt, amit korábban csak a tévé képernyőjén keresztül láthatott.

Hasonló úton jár az egyik legfrissebb közönségkedvencé vált *Egy kínai mese* (Sebastian Borenstein, 2011), főszerepben Ricardo Darín, aki szinte minden hazai sikerből kivieszi a részét. Örökzöld témához folyamodik: két ember kapcsolatát megnehezíti a verbális kommunikáció ellehetetlenülése. Egy véletlen folytán egy argentin és egy kínai férfi sodródik egymás mellé Buenos Airesben, és bár előbbi folyamatosan meg akar szabadulni attól a tehertől, melyet az utóbbi (jelen)léte ró életére, mégis közös kalandokba keverednek, bár nem beszélnek egymás nyelvét. Mindkét férfi vállát súlyos teher nyomja: a latin-amerikai a falklandi háború lelkiileg összetört veteránja, az ázsiai mennyasszonya elvesztése után próbál új életet kezdeni a számára idegen közegben. Bár a kiindulópont és a film alapvetése inkább drámai, a kultúrák találkozásából, a két főszereplő viszonyából és folytonos félreértések-

ből tragikomédia kerekedik ki, amely ugyan nem váltja meg a világot, de az argentin közönséget sikeresen magához csábítja. Már csak azon gondolkozhat el a néző, hogy egy ilyen, alapvetően (valószínűleg) a multikulturalizmust és a békés társadalmi együttélést propagáló film promóciós plakátján Darín válla felett vajon miért egy tehén bámul ránk, és miért nem kaphatott rajta helyet a másik főszereplő, Ignacio Huang arca is.

A mai argentin film különös ellentmondást rejt. Ha saját történelmük felé fordulnak az alkotók, a határokon túl is figyelmet kelthetnek. Amikor azonban egyetemesebb jelentésű történetekkel próbálnak versenyképesek maradni, érdektelenné válnak a nagyvilág számára, mert elveszítik azt, ami igazán argentin-ná tehetné filmjüket. Ilyenkor születnek az olyan művek, amelyek miatt egyre több kritikus állítja: nem lehet megkülönböztetni egymástól a latin-amerikai filmeket, mindegy, melyik országban készítették őket. Ez persze nem teljesen igaz, a történet és a stílus nagyon is képes megőrizni „őshonos” jellegét, azt azonban el kell ismerni, a pánamerikai határok Texastól délre a filmművészet terén is egyre átjárhatóbbá válnak. ○

„Mindenne rácsodálkozó hazafi” (Sebastian Borenstein: *Egy kínai mese* – Ignacio Huang és Ricardo Darín)

