

Cinema Taiwan: Politics, popularity and state of the arts (London és New York: Routledge, 2007) remek kiegészítő, különösen mivel egyértelmű a szerkesztői megközelítés hasonlatossága, miközben a tárgyalt témákban alig van átfedés, csupán egyetlen konkrét fordítás került be a magyar kötetbe¹.

A szakmai tartalom dicsérete mellett ugyanakkor ki kell térnem két negatívumra a kötet kapcsán, különösen azért, mert ezek egy esetleges következő kiadásban korrigálhatóak. Az egyik, hogy a könnyedén figyelmen kívül hagyhatónál jóval több a nyomdai és nyelvi hiba a szövegben, a másik, hogy néhány idegen nyelvből magyarra fordított anyagban egyértelműen nem az adott szöveg megfogalmazásához illő részek vannak, tehát egy újabb szakmai és nyelvi lektorálás jót tenne a kötet egészének. Mindazonáltal, amint azt a fentiekben írtam, nem csupán hiánypótló munka *A kortárs tajvani filmművészet* című kötet, de kiváló példát mutat arra, hogy érdemes hasonló kezdeményezésekbe belevágni Magyarországon is.

Ennek szellemében, bizom abban, hogy a következő években több hasonló, a világ különböző pontjainak nemzeti vagy regionális filmművészetét ilyen mélységben és összetettséggel bemutató magyar nyelvű kötet jelenik meg a hazai könyvesboltok polcain, és járul hozzá a sok esetben még a legmagasabb képzési, akadémiai helyzetekben is rendre provinciális gondolkodásmód megtöréséhez.

Fábics Natália

Filmturisták Délen

72

ÁRVA MÁRTON (ED.): *KINO LATINO. LATIN-AMERIKAI FILMRENDEZŐPORTRÉK.* (PRIZMA KÖNYVEK 3.) BUDAPEST: TUDÁSSAL A JÖVŐÉRT KÖZHASZNÚ ALAPÍTVÁNY, 2020

Latin-Amerika szinte minden tekintetben remek úticél, a turisták számára, a másság még éppen biztonságos megismerésének tökéletes terepe: úgy tud könnyen észrevehető különbségeket, vagyis felfedezésre kínáló, egzotikus idegenséget felmutatni, hogy – elsősorban a

több száz éves erőszakos nyugati gyarmatosítás következtében – rendelkezik olyan „otthonos” alapstruktúrákkal, amelyek kényelmessé teszik a bejárását. Amint azt a kötet bevezető tanulmánya (Árva Márton: *Acsarkodó kutyáktól vándormadarakig. A kortárs latin-amerikai film horizontjai*) is több megközelítésből kifejti, a kontinens filmművészete is nem kis mértékben e közeli távolságnak köszönheti népszerűségét, hiszen sok évszázados hagyománya van a helyi tradíciók és a nyugati befolyás ütközésének és ötvözésének. Vagyis szinte természetesnek tekinthető, hogy a latin-amerikai film egyértelmű nemzetközi és rajongói körökben már jó ideje itthon is érezhető sikerére alapozva, végre megjelenik egy, a legfontosabb filmesek munkásságát átfogóan elemző tanulmánykötet magyar szerzők tollából.

Bár önálló tanulmányokat egymás mellé soroló műről van szó, azért érdemes a kötet olvasását a remek nyitó elemzéssel kezdeni, mert rendkívül gyorsan segít képbe kerülni, a tájékozódáshoz szükséges alapszereket megszerzeni, és a jelenségek, tendenciák, művek és alkotók elemzéséhez minimálisan szükséges kontextust megteremtteni. A tanulmány alapállítása, hogy a kortárs latin-amerikai film vitathatatlan sikerét nem érthetjük meg pusztán az egyes alkotók zsenialitására fókuszálva, hanem elengedhetetlen a (film)történeti és az intézményi, finanszírozási és filmipari keretek, valamint a (kultúr) történeti diskurzusok ismerete és szerves összekapcsolása az elemzésekkel. Az írást azért is lehet ajánlani, mert Árva Márton úgy képes bizonyosságot tenni kiemelkedő teoretikus és történeti jártasságról, hogy közben komplex, de mégis zavarba ejtően érthető, világosan strukturált elemzést ad anélkül, hogy elveszne a részletekben.

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy bár az indító tanulmány egy korszerűnek nevezhető kultúratudományi megközelítés és beszédmód mellett érvel, a kötet egésze – amelyet ugyancsak Árva szerkesztett – egy sokkal konzervatívabb filmtörténeti és -elméleti koncepciót képvisel, amennyiben klasszikus módon jelentős szerzők portréit vonultatja fel egymás után. Tehát míg a bevezető tanulmány az individuális jellemzőkön túlmutatni képes, azokat egymással és nagyobb rendszerekkel összekötő szemlélet jegyében íródott, a kötet struktúrája, ha el nem is lehetetleníti, de mindenképp megnehezíti az alkotói

¹ Robert Ru-Shou Chen: „Ez nem igaz!” Térbeli narráció és speciális effektek a *Kettős látásban*. pp. 297–309.

képzjegyek és életművek elemzésének meghaladását. Éppen ez az, ami az egyes szövegek minőségére való tekintet nélkül a könyvet inkább rendkívül hasznos oktatási segédesszközzé teszi, mintsem egy, a kortárs latin-amerikai film jelenségét a maga teljességében, az egymást keresztező hatások hálózatának komplexitásában megjeleníteni képes szakkönyvként definiálja. Egyetlen kivételként talán Varró Attila Pablo Traperóról írt tanulmányát említeném, aki bár ugyancsak egy szerzőt elemez, eközben folyamatosan filmtörténeti utalások tömkelegével operál, aminek köszönhetően az ismertetett életmű minden pillanatban tematikus, formai és műfaji kontextusok hálójában vergődőként jelenik meg.

A könyv egyik állandóan – és némiképp fárasztóan mindegyik szövegben – visszatérő eleme a hibriditás, a több lábbon állás vagy a világok közöttiség problémájának intézményrendszeri, esztétikai és témaválasztási következményeire való rámutatás. Úgy tűnik, a globális Délhez sorolható Latin-Amerika filmeseinek története szinte minden esetben a Nyugathoz, vagyis Hollywoodhoz és/vagy a nyugati fesztiválrendszerhez való igazodás ellentmondásossága körül forog. Olyannyira, hogy talán nem túlzás azt állítani, hogy legtöbbször csupán a nemzetközi szerepléshez szükséges ugródeszkának használják a szegény országok többé-kevésbé lepusztult filmiparát és csekély finanszírozási képességeit. Még azokra is igaznak tűnik ez, akik a nagyszabású sikerek után szinte tüntetően térnek vissza őseik földjére – mint a közelmúltban Cuarón a *Romával*. Ez az ismétlés természetesen érthető, hiszen tényleg meghatározó eleme ez a kontinens filmkultúrájának, ugyanakkor egyben olvasva a kötetet az az érzésünk támad, jobb lett volna ezt a kérdést egyetlen, külön, csak ezzel foglalkozó tanulmányban alaposan körüljárni, nem minden szerző esetében néhány bekezdés erejéig felelegetni. (Ugyanakkor persze a célzottan egy szerző iránt érdeklődő olvasás-kutatás esetében, amelyet a kötet koncepciója és szerkezete inkább tételez, valószínűleg arra van szükség, hogy egyetlen tanulmány olvasása esetén se maradjon ki ez a szempont.)

Ez a hibriditás ráadásul nemcsak intézményrendszeri szinten, hanem sokszor az alkotói életművekben is beazonosítható, mikor a szövegek rámutatnak arra, hogy miközben a filmek komplex és kreatív módon, narratív struktúrák vagy vizuális megoldások révén kérdőjelezzik meg a nyugati-gyarmatosító perspektívát, értékrendszert

vagy gondolkodásmódot, nemritkán épp a nyugati koprodukciós partnerek elvárásait elégítik ki önegotizáló és öngyarmatosító ábrázolással. Különösen hangsúlyosan jelenik meg a „transznacionális esztétikának” ez a problémája Claudia Llosa életművének vizsgálatakor Margitházi Beja és Máté Bori esszéjében, de nyomokban szinte minden szövegben fellelhető. Huber Zoltán meglátása szerint például Meirelles alkotói attitűdjének teljes spektrumát meghatározza ez a hibriditás (ahogy ő nevezi: a két világ fúziója), ami egyszerre teremtett a brazil rendező számára folyamatosan filmkészítési lehetőséget, illetve filmes kifejezőmódot, és vált egy idő után művészi megújulásának korlátjává. (186–187. o.)

Ehhez kapcsolódik, hogy a kötetet végigolvasva feltűnik a régió világának egyik nagyon jellemző ellentmondása. Bár a legtöbb filmes nyíltan vagy közvetett módon, netán filmkészítési gyakorlata révén bírálja a koloniális kapitalizmusra épülő társadalmi és gazdasági struktúrát, egyértelműnek tűnik, hogy a latin-amerikai film elmúlt évtizedekben bemutatott sikerszeriája nem kis mértékben köszönhető annak az ellentmondásos gazdasági folyamatnak, ami a '90-es években a kontinensen végbement. A katonai diktatúrákat felemásan lezáró, az elit hatalmát gazdasági pozíciókba átmentő neoliberális fordulat piaci alapokra helyezte a kultúrát is, azonban a globális struktúrák felé való nyitottság révén lehetőséget teremtett a nemzetközi koprodukciós és fesztiválhálózatokba történő bekapcsolódásra, és ezáltal a kötetben elemzett életművek létrejöttére.

Ugyancsak állandóan visszatérő eleme az elemzéseknek a történeti perspektíva jelenléte és a történelmi háttér bemutatása. Ez egyrészt a legtöbbször hányattatott sorsú nemzeti filmtörténet felvázolását jelenti, ami különösen értékes az olyan, ebből a szempontból kevésbé ismert latin-amerikai országok esetében, mint Kolumbia, Peru, Guatemala vagy éppen Kuba. Másrészt, szinte minden esetben elkerülhetetlennek tűnik az ország közelebbi vagy távolabbi múltját meghatározó történelmi folyamatok és különösen a traumák ismertetése. Ez utóbbi pedig világossá teszi az olvasó számára, hogy a kontinens filmeseinek (és általában művészeinek, értelmiségijeinek) tevékenysége talán más régióknál erősebben gyökerezik a társadalmat meghatározó múltban és az azt le- és megképző történelmi diskurzusban. Valamint az is kirajzolódik a tanulmányokból, hogy mindez a legtöbb esetben a hagyományoknak

megfelelően még akkor is erőteljesen baloldali hitvallással, érzékenységgel és dekolonialis attitűddel jár együtt, ha egy rendező a népszerűség érdekében populárisabb elbeszélés-módokat vagy műfaji kereteket választ.

Három típusú szöveg fedezhető fel a könyvben. Az egyik, melynek remek példája Varga Balázs Inárritu-esszéje, a nagyjátékfilmek kronologikus sorrendjét követve minielemezéseket sorol egymás után, így kínálva lehetőséget az egyes filmek alaposabb megértésére és értelmezésére. Az ilyen szövegek elsősorban egy olyan kézikönyv részeként képzelik el magukat, amelyet nem sorban olvasunk, hanem ha egy adott pillanatban egy rendezővel, vagy akár csak egy filmmel kapcsolatban van többletinformációra szükségünk, könnyen megtaláljuk és felütjük az adott szöveg helyet. Hasonló eljárást követ Lénárt András a kubai Pavel Giroud-ról, Huber Zoltán a Fernando Meirelles-ről írott szövegében és Máté Bori Lucia Puenzóról írt tanulmányában.

A másik megközelítés esetében – melynek kiemelkedő példája Jankovics Márton Cuarón-tanulmánya – a szerző az egyes filmekben túlmutató, az életmű egészét vagy legalább nagyobb szakaszait meghatározó jellegzetességekre fókuszál, és ezek köré szervezi a struktúrát, a fejezeteket. Így az egyes filmekről talán kevesebbet tudunk meg, esetleg kevésbé összefüggően látjuk a vele kapcsolatos gondolatokat, azonban az életmű egészét mozgó, meghatározó vagy épp leíró jellemzőkről átfogóbb ismeretekre és értelmezésre teszünk szert. Jankovics szövegének teoretikus teljesítménye is kiemelkedő, különösen értékelendő a „szociológiai-suspense” fogalom megalkotása, amellyel arra próbál utalni, hogy a nézőnek hitchcocki módon biztosított többlettudás révén Cuarón nem a főhősre leselkedő veszélyekre hívja fel a figyelmet, hanem ezáltal képes a történetet keretező társadalmi közeget feltárni a néző számára, „amiről a magukat autonómnak gondoló szereplők még csak nem is sejtik, milyen mértékben alakítja az ő személyes mozgásterüket”. (77. o.)

Hasonlóképpen jár el a *Ciro Guerra*-tanulmányt jegyző Árva Márton is, akinek kiindulópontja, hogy a kolumbiai filmes egész attitűdjét a többnézőpontúság felmutatása határozza meg, pontosabban az, hogy az egyetlen igazság megkérdőjelezését a Másik, az elfeledettek, a periférián lévők nézőpontjainak előtérbe helyezése révén valósítja meg. A szöveg két csomópont köré szervezi az életművet meghatározó gondolkodás elemző megvilágít-

tását: elsőként az eltérő, sőt összeegyeztethetetlen világképek találkozására és közös nevezőre hozására fókuszál, amelyet minden *Ciro Guerra*-filmben tetten ér; másodjára pedig ebből – Latin-Amerika e modellre épülő múltjából – kiindulva a történelmi vonatkozásokat és léptéket dolgozza fel. Arra a következtetésre jut, hogy a különböző háttérű és történelmű világok találkozása ambivalens párbeszéd formájában valósul meg, aminek következtében az életmű kulcsmozzanatai a racionális világképtől eltávolodva érthetőek meg. A tanulmány érdeme, hogy a maga rövidségében is képes olyan átfogó elemzői perspektívát nyújtani az olvasónak, amivel az egész életmű (beleértve a valószínűleg ezután születő filmeket is) értelmezhetővé, elgondolhatóvá válik.

Az argentin *Lucrecia Martel*nek, a kortárs latin-amerikai művészfilm egyik legünnepeltebb alakjának életművét is hasonló módon ragadja meg Vincze Teréz, aki elemzésének középpontjába az érzéki minőségek és különösen a nemvizuális érzékek (elsősorban a hallás, tapintás, szaglás) erőteljes jelenlétét helyezi. Írását a fenomenológiai megközelítés iránti kimondatlan elkötelezettsége miatt tartom fontosnak, amelynek köszönhetően a filmek által megjelenített tematikus jellemzők (történelmi-politikai traumák feldolgozása, valamint a női perspektíva) taglalásánál is ki tudja mutatni az érzéki megközelítés elsődlegességét, a politikai álláspont érzéki pozícióban való gyökerezettségét. Ezáltal világít rá arra a hazai filmtudományban és -kritikában időnként mellőzött szempontra, miszerint egy film megértéséhez a tematikus-narratív-műfaji vetületek kibontása mellett elengedhetetlen a film által létrehozott érzéki tapasztalat felfejtése és értelmezésbe illesztése.

A két megközelítés között talán félúton található az a megoldás, ami Kránicz Bence írásával példázható leginkább, és amit metszetstratégia névvel tudnék leginkább illetni. Ez azt jelenti, hogy az életművet bizonyos középponti elemek – esetében a történelemhez való viszony, a negatív tér és a vizuális szerkesztés, valamint a globális fesztiváliparral való ellentmondásos viszony – segítségével világítja át. Ennek eredményeként az egyes perspektívák lehetőséget teremtenek az életmű különböző darabjainak egyszerre, de nem kronologikus rendben, hanem tematikus vagy formai analógiák mentén történő bemutatására – még akkor is, ha időnként erőltetettnek tűnik egy-egy film bizonyos kategóriához sorolása. Az ilyen típusú

írások könnyen követhetően ismertetik az egyes filmeket – hiszen azokról tömören, nagyrészt egy helyütt található meg az összes fontos megállapítás –, ugyanakkor mégis felkínálják egy komplexebb, az egyedi műveken túlmutatni képes, a munkásságot elemzőbben értelmező szintézis magját.

Nagyjából ugyanezt a metszetlogikát követi a Claudia Llosa életművét feldolgozó tanulmány is, amit elsősorban teoretikus teljesítménye miatt szeretnék kiemelni. Margitházi Beja és Máté Bori írásukban az *Aloft* című film természetgyógyító rítusait és különösen a film komplex kulcsjelenetét George Bataille szakrális erotika fogalmának segítségével értelmezik és nyitják meg. Az igazán izgalmas pedig az, hogy ez a termékeny teoretikus felvetés teremt számukra lehetőséget arra, hogy a természetközelség és az ettől idegenkedő „civilizált” idegenek világai közötti kapcsolatteremtést azonosítsák be Llosa egész nagyjátékfilmes életművének középpontjaként. (166–168. o.)

A magyar filmtudományi hagyománynak évtizedek óta erőteljesen része az irodalomelméleti tájékozottságú kritika és elemzés, ami a specifikusan filmes vagy képeleméleti diskurzusok helyett főleg a posztstrukturalista teóriákra építkezve motívumok, szimbólumok és jelek bonyolult jelentésrétegeit felfejtve értelmezi a műveket. Ennek kiemelkedő példája a kötetben Nemes Z. Mórió Guillermo del Toro-portréja, amelyben ő is a hibriditást teszi meg egyik középponti problémának. Az igazán izgalmas a szövegben az, hogy eredeti – de azért valamelyest Király Jenő szemiotikai ihletettségu gondolkodásmódjára emlékeztető – módon szörnytipusok köré rendezi az életművet. Az elemzés állítása szerint a vámpír és változatai (különösen a zombi és a vámpír keresztezésével kreált zampire), a kísértetek valamint a nem-emberi szörnyek, a „posztthumán biokiborgok” leírása segítségével fejthető fel del Toro gondolkodásmódja és világunkról tett mozgóképes állításainak lényege. Nemes Z. Mórió végkövetkeztetése, hogy bár del Torót magával ragadja a nem-emberi univerzum radikális idegensége és az ezáltal megfogalmazható erőteljes humanizmuskritika, mégis a tündérmesék iránti rajongása és az attól való el nem szakadás miatt „*mégse hajlik a totális szétszóródás és az értéknihilizmus apokaliptikus ünneplésére vagy rezignált elfogadására*”. (99. o.)

A kötet egészére figyelve feltűnő az írások nagy száma és az ebből fakadó elaprózottság. E sorok írója jobban

örült volna, ha akár néhány alkotó „feláldozásása” árán hosszabb, átfogóbb tanulmányok születtek volna, amelyek ezáltal nagyobb eséllyel válhattak volna hosszú távon is a hazai filmtudomány és a filmről való tájékozódás sarokköveivé. A rövidebb esszéformátum ugyanakkor – ezt el kell ismerni – lehetőséget adott a nemzetközi ismertséget még nem vagy alig elérő, egyelőre periférikus helyzetben lévő alkotók bemutatására is, ezáltal pedig a dekoloniális attitűd jegyében tette lehetővé a perifériára történő odafigyelést. A fragmentáltságot talán ellensúlyozni lehetett volna az egyes írások tematikus blokkokba rendezésével, ami egyből tájékozódási pontokat kínált volna az olvasónak azáltal, hogy a rendezők nevén túl már a tartalomjegyzékben be tudta volna azonosítani a latin-amerikai mozi legfontosabb toposzait. Az elaprózottságból fakadó szerzői perspektívák sokaságának következménye az átfedések elég nagy száma (például a latin-amerikai, illetve az egyes országok filmtörténetére vonatkozó szócikkszerű alapismeretek ismétlődése), ami olyan abszurd helyzethez is vezet, hogy két egymás utáni tanulmány ugyanazon rendező ugyanazon filmjének ugyanazon nyitójelenetében megfigyelhető, ugyanazon aspektust elemzi részletesen.

Ugyanakkor a kötet szerkezete jól illeszkedik az elmúlt évtizedek magyar filmes könyveinek egyik tradíciójába, amit talán Zalán Vince honosított meg a 2003-as *Filmrendezőportrékkal*, majd vitt tovább 2004-ben a *Magyar filmrendezőportrékkal*, de hasonlóan épül fel a Prizma Könyvek előző kötete, az (észak) amerikai rendezőket ismertető *Korszakalkotók* is. A *Kino Latino* kiemelkedő, egyenletes minőségű kötet annak köszönhetően, hogy nincsenek hullámvölgyei. Minden szövege képes tömör, átfogó és néhány helyen megvilágító erejű összefoglalást adni egy-egy életműről, alapvető tám- és kiindulópontot, érvényes értelmezési keretet biztosítani egy-egy szerző iránt érdeklődő hallgatónak, kritikusnak vagy rajongónak. A szövegek minőségével egyedül a grafikai munka nem veszi fel a versenyt: a borító, bár látványos, nem kelti egy filmes szakkönyv benyomását. Egy dekoloniális kritika orientalizáló és egzotizáló gesztusokat is könnyen beazonosíthatna rajta, de ha ettől eltekintünk, az továbbra is zavaró, hogy az alcím kiolvasása a könyv sokadszori kézbevételekor sem sikerül egyből.