

GRAZ // LINZ

# Ki a buborékból

BUGLYA ZSÓFIA

**AZ OSZTRÁK FILM KÉT NAGY TAVASZI FESZTIVÁLJA – A HAZAI FILMTERMÉST FELVONULTATÓ, GRAZI DIAGONALE ÉS AZ EURÓPAI MEZŐNYT FELMÉRŐ, LINZI CROSSING EUROPE – TOVÁBBRA IS ÜDÍTŐEN KERÜLI A RUTINT.**

Azt mondják, az internet burokba zárja a felhasználót: az ember saját digitális lábnyomait követi, mint Micimackó és Malacka, amikor vadászni indult a cserje körül azon a szép téli napon. De vajon nem minden kulturális intézmény arra törekszik-e, hogy egyfajta burkot vonjon önmaga és közönsége köré? Hogy egy olyan biztonságos, otthonosan állandó közeget teremtsen, ahol a befogadó pontosan azt kapja, amire számít? Nem pusztán azért, mert ez az intézményi túlélés záloga, hanem mert a „kik vagyunk mi” kérdését örökösen napirenden tartani nemcsak farsztó, de kockázatos is?

Az osztrák film három nagy fesztiválja közül kettő éppen attól annyira üdítő, hogy folyamatosan keresi és feszegeti a saját határait. E kettő – a grazi Diagonale és a linzi Crossing Europe – hagyományosan tavaszra esik (harmadik az őszi Viennale), és idén áprilisban történetesen annyira közel kerültek egymáshoz, hogy habár külön-külön is megérdemlik a figyelmet, ebben a beszámolóban egy lapra kerülnek. Összekapcsolásuk nem önkényes, hiszen a fent említett kísérletező hajlam, a kitaposott út elhagyásának állandó belső késztetése mindkettőnek sajátja. Anélkül, hogy leragadnánk a külsőségeknél: beszélés, amikor egy fesztiválon hatalmas trófeák helyett arany szerezcsendiőt nyújtanak át a díjazottaknak (ahogy teszik ezt Grazban), vagy amikor a megnyitáshoz kapcsolódó fogadást – a fenntarthatóság és a járvány(utó)kezelés jegyében – take away szendvicsekre redukálják (ahogy ez Linzben történik). Mindez csak a kulcsin, mellékes részlet, mégis jól érzékelhető, milyen komplex módon

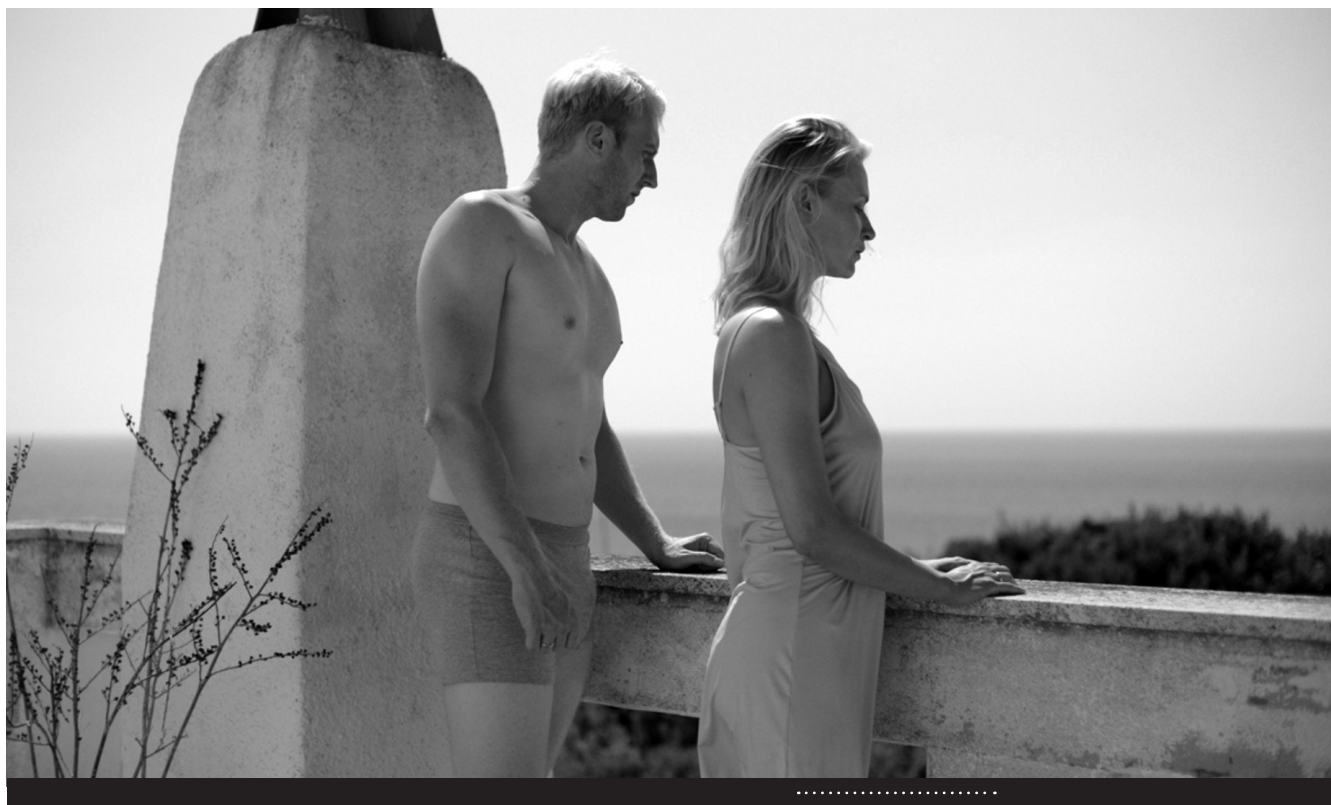
gondolja végig magát ez a két rendezvény, és milyen következetesen kérdezi rá arra, kultúrák közvetítőként mi is a feladata. Hogy beszélhetünk-e kulturális misszióról akkor, ha az nem zöld, ha az nem humanista, vagy ha például a nemek reprezentációja nem kiegyenlített benne? Nyilván nem. Mindez nem jelenti a múlt eltörlését, sőt, sokkal inkább megköveteli a múlttal való intenzív és érdemi foglalatalkodást. És habár Grazban és Linzben is a kortárs társadalmi valóságok filmes reflexiói fontosabbak, a rejtett történetek (akár filmtörténetek) láthatóvá tétele felvállalt ügye mindkét fesztiválnak.

Grazban idén két évforduló is okot adott a múlt felidézésére. Nemrég volt 125 éve, hogy Stájerországban (is) megindult a filmélet, és 25 éve van annak, hogy az osztrák film fesztiválja, amely korábban városról városra vándorolt, a stájer fővárosba költözött. Utóbbival, azaz önmaga ünneplésével a Diagonale különösebben nem foglalkozott – a sajtóban jelentek meg visszapillantások és szép méltatások –, a „nagy történetbe” azonban érdekes betekintéseket nyerhettünk. Például azon a kiállításon, amelyen a grazi Történeti Múzeum az Osztrák Filmarchívummal közösen a helyi filmtörténet nyomába ered. Izgalmasan, mert nem azt kapjuk, amit már tudunk: a húszas évek monumentális produkcióit Kordával és Kertésszel, a hangosfilm nagy, exportképes fénykorát a harmincas évekből vagy az új (szerzői) osztrák film európai új hullámokhoz képest kései berobbanását. Nem, a *Film és mozi Stájerországban*, amely még 2023 elejéig megtekinthető, kifejezetten a lokális filmtörténetekre koncentrál.

Például a második világháború utáni, szövetséges megszállás alatti évtized filmgyártásának fontos helyszínére, a Graz közeli Thalerhof reptéren kialakított – Thaliwoodként is emlegetett – filmstúdióra, ahol 1947 és 1953 között tizenhét játékfilm, köztük az Arany Medve-díjas (svájci) *Négyen a dzsipben* is forgott. Vagy arra, hogyan vált a hetvenes évektől Graz az osztrák filmes avantgárd központjává, ahol 1973-tól önálló fesztiválja lett a dokumentum-, kísérleti- és kisjátékfilmeknek, és ahol másfél évtizeden át kísérleti filmes folyóirat is működött (BLIMP).

Innen válik igazán érthetővé a Diagonale programatikussá műfaji pluralizmusa, amely sokáig annyira radikális volt, hogy akadt év, amikor másfél órányi absztrakt avantgárd filmet vetítettek a megnyitón, a gyanútlan protokollvendégek nagy megrökönyödésére. Azóta a fesztivál, habár elveiben ma is következetes, sokat szelídült. (Sokkolnia nem kell, azt bátran ráhagyhatja az osztrák film fenyegetéseire.) Miközben a bemutatott alkotások száma az utóbbi időben valamelyest csökkent, a filmek kontextusát adó programok száma nőtt, a filmtörténeti mélyfúrások helyett pedig, amelyek bő két évtized alatt szisztematikusan feltárták a teljes osztrák filmtörténetet, újabban inkább kuriózumokat (mint Thaliwood kincseit) és izgalmas tematikus metszeteket láthatunk – idén például „mámor” jellegűre. Azaz a program mozaikszerűbb lett, többet bíz a nézőre, vélhetően így igazodva az újabb, egyre nagyobb döntési szabadságot igénylő generációk, Y-ok és Z-k igényeire.

A fesztivál nyitófilmje, Kurdwin Ayub *Sonne* című rendezése akár tanulmánynak is tekinthető a mai tizenévesek on- és offline világok kettősségében élő nemzedékhez. A Berlinálén bemutatott és ott a legjobb elsőfilm díjával elismert filmben három középiskolás lány egy telefonnal felvett kis videó nyomán a social media sztárja lesz. A csavar a történetben az, hogy miközben egyikük – Yesmin, a tulajdonképpeni főhős – kurd bevándorlók gyermekeként a muszlim előírások szerint él és öltözik, ezen az egyébként ártalmatlan felvételen mindhárman hidzsában kelletik magukat, miközben torkuk szakadtából éneklük a *Loosing my religion*-t. Jó a felütés, min-



den adott a botrányhoz, de még jobb a folytatás, amelyben kiderül, hogy a produkció visszhangja vegyes, és a lányok művészetére komoly érdeklődés mutatkozik a kurd közösségen belül is. Tizenöt perc hírnév egyszerre vészjósló és komikus története másfél órában elbeszélve, amely az amatőr szereplőktől, a sok telefonos felvételtől, a román újhullámra jellemző eszkaláló jelenetekről a hitelesség érzetével ajándékozza meg a közönséget. A filmnek jó ajánlólevél, hogy Ulrich Seidl produkciós cége gyártotta, de vélhetően sajnos így sem fog utat találni a magyar mozikba.

Nem így Seidl legújabb rendezése, a *Rimini*, amely szintén megjárta Berlint, Grazban fődíjat kapott, és a tervek szerint épp most, júliusban mutatkozik be itthon. Ma, amikor a közízlés annyira kényes, hogy harminc-negyven évvel ezelőtt készült művészfilmek is áldozatul eshetnek a műsorszerkesztői óvatosságnak, ritka és örömteli, hogy egy ilyen szókimondó film forgalmazóra talál nálunk. Seidl mester filmjeiben a testnek, pontosabban a test látványával nehezen összhangba hozható testképnek mindig nagy szerepe van a szereplők bemutatásában. A *Rimini*ben Richie Bravo (Michael Thomas) levitéz-

lett slágerénekesként szó-rakoztatja a ködös Albionba, pardon, a ködös Itáliába (a téli, teljesen kihalt üdülővárosba) kiránduló osztrák

nyugdíjas hölgyeket, akiknek két koncert között extra szolgáltatásokat is nyújt. Ez első látásra csak pénzkereset, de idővel árnyalódik a kép: a rutinszerű légyottok magányról, az illúziók elengedni nem akarásáról, tapintatról, sőt egyfajta emberségről is mesélnek. Amiről nem szólnak, az éppen a test. Seidl legprovokatívabb gesztusa ebben a 21. század eleji, áterotizált világban, ahol még egy pohár joghurtnak is szexinek kell lennie, talán éppen az, hogy nála még a szex sem a vágyról szól. A filmről és a számára megalkotott, de azóta önálló életre kelt Richie Bravo figurájáról (akinek most jelent meg fiktív best of albuma CD-n!) sokat lehetne még írni, és remélhetőleg meg is teszi majd a magyar kritika. Annyit már most érdemes megjegyezni, hogy *Sparta* címen készül a *Rimini* párdarabja, amelyben Richie öccsének történet szála kerekedik majd önálló filmmé.

Nem maradhat említetlenül Graz kapcsán Sebastian Meise *Nagy szabadság* (*Große Freiheit*) című, sokszorosan díjazott filmje sem, amely a homosz-

Aga Woszczyńska:  
**Csendország**  
(Dobromir Dymecki és  
Agnieszka Żulewska)

xualitás kriminalizálásának II. világháborút követő történetébe enged betekintést, és itthon csak a Lux Filmnapok programjában volt lát-

ható. A homoszexualitása miatt a nácik által internált, majd a felszabaduláskor egyenesen a köztörvényesek börtönébe áthurcolt, és ott kisebb megszakításokkal bő két évtizedet eltöltő Hans története nemcsak Franz Rogowski és a homofób börtöntársát megtestesítő Georg Friedrich alakítása miatt emlékezetes. Hanem mert abban a szinte absztrakt módon redukált helyzetben, amit egy börtön jelent, rendkívül árnyaltan tud beszélni emberi kapcsolatokról, vonzalom és szerelem testiségén túli dimenzióiról.

Jó volna a Diagonale dokumentumfilm-kínálatát is méltatni, de idén az egyébként vitathatatlanul profi munkák sorából egyik sem kívánkozik ide. Ám alig két héttel és 160 kilométerrel arrébb ezért bőven kárpótolt a linzi Crossing Europe, ahol évek óta egész non-fiction szekciókat szentelnek egy-egy témának, így például a munka világát vagy az ember földdel való kapcsolatát, földhöz való jogát bemutató filmeknek. Kicsit úgy hangzik ez, tudom, mint egy emberi jogi filmsz-



tívál, pedig nem az. A *Crossing Europe* az európai film, valamint az európai élettapasztalatok és -helyzetek sokféleségét akarja megmutatni, immár 19 éve. Idén, posztpandémia ide vagy oda, felvillanyozóan izgalmasra sikerült a program. Magyar vonatkozása, hogy az első- és második filmesek alkotásait bemutató versenyben Fabricius Gábor *Eltörölni Frankot* című underground történelmi filmje is helyet kapott. Ez azért is jóleső, mert voltak évek, amikor a ca. 150 filmes programban egyáltalán nem akadt magyar munka.

Linzben az a jó, hogy a néző a filmek révén Európa legváratlanabb szegleteibe jut el. Peter Triest különös, lírai dokumentum-roadmovieja, az *A Parked Life* egy kelet-európai kamionsofőr portréja, aki a vezetőfülkében élve, szinte szerzetesi magányban rója szüntelen Európa útjait. Ahogy ő mondja: „kétévente megteszi a Föld-Hold távolságot”. Családi élete a mobiltelefonra, társadalmi élete a parkolói pihenőkre korlátozódik. Ez is Európa, sőt, a néha filozofikus hangulatba kerülő Petar szerint Európa csak itt, az autópályákon létezik, mert az országokat csak az áruk szabad mozgása köti össze. A mobilitás másik arcát „éneklük meg” Cem Kaya filmjének honvágygal teli hő-

Ulrich Seidl:  
**Rimini**  
(Michael Thomas)

sei: a *Szerelm, márka és halál* (*Love, Deutschmarks and Death*) a németországi török bevándorlók zenei kultúráját mutatja be, sok archív felvétellel, a hatvanas évektől napjainkig. Otthon élni tudni nagy dolog, bizonyítja a *La Restanza* is, amelyben Alessandra Coppola az azonos nevű pugliai mozgalom hétköznapi hőseit állítja elének: az „ellenálva maradók” (nagyjából ezt jelenti a játékos „restanza” kifejezés) néhány vidéki fiatal takar, akik polgári foglalkozásuk mellett, hitelekbe csapnak fel földművesnek, hogy megállítsák a terület végső elnéptelenedését. Miguel Ángel Blanca *Magaluf Ghost Town*-jának szereplői is maradnak, hozzájuk helybe jön a világ. Ők ugyanis Mallorca felkapott pontján, a partizók millióit vonzó Magalufban élnek, ahol minden a turistákról szól, mindenki értük és belőlük él. Az esztelen pénzköltés és a megrekedt életek kontrasztja szociográfiáért kiált, de Blanca sokkal izgalmasabb formát választ. A helyzet szürrealitását azzal érzékelteti, illetve teszi elviselhetőbbé, hogy a dokumentumba egyre több fikciót kever. Egészen addig, míg végül azon kapjuk magunkat, hogy szemtanúi leszünk, ahogy szereplői ellopnak és a sziget szelleme elé visznek egy révületbe esett turistát...

A turizmus, mint a fejlett világ nagy közös, abszurd játéka számos izgalmas filmet ihletett már. Elég, ha az osztrák film terén Ulrich Seidl *Paradicsom*-trilógiájának nyitó darabjára (*Paradies: Liebe – Szerelmet a feketepiacról*) és *Safari* című dokumentumfilmjére, avagy Hubert Sauper tavalyi Kuba-filmjére (*Epicentro*) gondolunk. A jelen megértésében az utókort valószínűleg ezek a filmek fogják legjobban segíteni. Közéjük sorolható a *Silent Land / Cicha Zemla* (Csendország) is, amely idén a *Crossing Europe* legjobb játékfilmnek járó díját nyerte. Aga Woszczyńska letisztult és feszes dramaturgiájú elsőfilmjében egy lengyel házaspár nyaral a dél-olasz tengernél. Edward Hopper képeinek stílusában tárul elénk a jóléti, minimalista eleganciával felépített idill, amelyben Anna és Adam már szavak nélkül érti egymást. Csakhogy baj van a medencével, és a szerelő nagy zajt csap. Már éppen megoldódna a helyzet, amikor a munkás, aki talán illegális bevándorló, tragikus balesetet szenved. Mit tesz ilyenkor a nyaraló? És mit tesz a helyzet a nyaralóval? Woszczyńska példázata türelmesen figyel, mire jut Anna és Adam. Majd egy pillanatra megállítja az időt, és ebben a pillanatnyi csendben mi is esélyt kapunk arra, hogy jobb önmagunkká váljunk. •