

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 haknizva 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 *Diva* [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 filmfesztiválokhoz 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 csere folyamatokkal) 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 építészeti jelen lévő urbánus térhez hozzáadott időbeli dimenzió átalakítja az épített várost, kiegészítve azt egy „programozott” – vagy programozható – város rétegével. Ebben a törekvésben a jelentős időszaki 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 értékelik 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 bemutónapjaira gyártotta filmjeit. Globális hálózatként a fesztiválok rendszere határozza meg a legtöbb független film bemutatójának dátumát a világpiacon 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 módján), 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 kombinációját 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 azzal, 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 egyezségekre 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 (*Cinémathèque 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 Fiala 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 presztízszt 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 nyertesei 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 megakillításokkal 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 mozis 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 nyitógaláté 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>

máig.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 körbelegnie, 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 közbevetné, 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.

szerzők 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 pénzeme, 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 hasáboakat 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 autopoízis-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 felszivároghatnak, 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 véleménnyé 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 kevésbé 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 ítélnék) „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>]