

Dorota Ostrowska

A cannes-i filmfesztivál filmtörténeti szerepe*

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

A humanista filmek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A Cannes-ban szereplő „humanista filmekről” író filmkritikusok a filmek dokumentarista és realista gyökereire is felhívták a figyelmet. André Bazin olasz neorealizmust taglaló ismertetői⁸, Ado Kyrrou lengyel iskolával kapcsolatos írása⁹, és Georges Sadoulnak a posztsztálinista szovjet filmkészítésről szóló munkája¹⁰ mind nagyra értékelték a filmek stílusát, új esztétika képviselőiként és érdekes stílusintervenciókként ünnepezték őket. Abban az időszakban a hangsúly nem a rendezőn volt, hanem azon a tényen, hogy a filmeknek ezen csoportjait egy bizonyos nemzet égisze alatt készítették. Az, hogy a hangsúly inkább a filmek származási helyén volt, semmint alkotójuk kilétén, a programalkotási stratégia eredménye volt, ami ebben az időszakban meghatározta a cannes-i filmfesztivált. Visszatekintve, ezeket a filmeket mind az esztétikai filmes mozgalmak, mind a szerzői életművek reprezentatív darabjaiként kezeljük. Ugyanakkor ezen folyamat nem zajlott le addig, amíg a szerzői film gondolata nem vert gyökeret az 1960-as évek során.

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

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

7 Ibid. p. 21.

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

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

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

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

A kritikusok filmjei

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

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

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

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

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

13 ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A szerzői filmek

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19 ibid.

20 ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

23 Ibid. p. 80.

24 Ibid. pp. 92–93.

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

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

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

A cannes-i film

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

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

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

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

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

29 Ibid. p. 72.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

38 Összefoglalás

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

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

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

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

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

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

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

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

Fábics Natália fordítása

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett összeállítások:

TÁRSADALMI NEMEK A MAGYAR FILMBEN

FILM ÉS TRANSZNACIONALIZMUS

DIGITÁLIS FILM

KULTURÁLIS KÖZGAZDASÁGTAN ÉS FILM

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

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

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu