

Varga Balázs

Presztízspiacok

Filmek, szerzők és nemzeti filmkultúrák a nemzetközi fesztiválok kortárs hálózatában

A nemzetközi filmfesztiválok a kortárs globális filmkultúra látványos, ellentmondásos és kitüntetett jelentőséggel bíró szereplői. Olyan intézmények vagy inkább komplex hálózatok, amelyek rendkívül szemléletesen mutatják meg ennek a kulturális térnek a bonyolult dinamikáit és sokpólusú, komplex kereszt-kapcsolatait. Művészet és ipar, kereskedelem és kulturális kanonizáció zavarbaejtő ambivalenciával van jelen a fesztiválvilágban. A legnevesebb fesztiválok a tőke-, tudás- és értéktranszfer színhelyei és mozgatói. Szerzőket és sztárokat gyártanak, kapuőrként megsűrik, hogy mely alkotók és mely filmek kapnak exkluzív nyilvánosságot. A hollywoodi filmipar alternatívái, de adott esetben („versenyen kívül”) blockbusterek és sztárok vörös szőnyeges felvonulási terepei. Egymásnak ellentmondó funkciók és értékek nemhogy a fesztiválok hálózatában, hanem egy-egy fesztivál saját rendszerén belül is furcsa szimbiózisban élhetnek egymással. Nem véletlen, hogy a fesztiválok szisztematikus kutatása éppen az elmúlt évtizedben, a fesztiválkultúra globalizációja idején futott fel, és messze nemcsak a filmtörténeszeket, hanem a szociológusokat vagy a közgazdászokat is foglalkoztató, interdiszciplináris trenddé vált.¹ A fesztiválok, túl azon, hogy a kortárs filmkultúra izgalmas kutatási területét jelentik, természetesen a filmtörténet újragondolásának is fontos katalizátorai lehetnek.²

A fesztiválvilág átalakulásával foglalkozó elemzések általában három trendet szoktak kiemelni (hangsúlyozva ezek szoros kölcsönviszonyát). Az első, hogy a filmfesztiválok rendszere Európából indult, de az elmúlt évtizedekben globális jelenséggé vált. A második, hogy a fesztiválok nem pusztán premierhelyszínek, hanem napjainkban a filmipar és a filmkultúra többi szegmensében (gyártás, forgalmazás, kereskedelem) is fontos kapcsolatokkal és pozícióval bírnak. Végül a harmadik, hogy a nemzeti filmkultúra reprezentációja mellett vagy helyett a szerzők felfedezése, felmutatása került a középpontba. Ebben a szövegben ez utóbbi jelenséggel foglalkozom, úgy, hogy annak az első két trenddel való kapcsolatát is igyekszem bemutatni. A fókuszba azonban nem a fesztiválokat mint szerzőgyártó gépezeteket helyezem, hanem azt vizsgálom meg, hogy miként élnek tovább, illetve hogyan vannak jelen a nemzeti filmkultúrák értelmezési és reprezentációs keretként a filmfesztiválok kortárs rendszerében.

A fesztiválok felfutása

A nemzetközi filmfesztiválok száma gombamód szaporodott az elmúlt évtizedekben. Pontos kimutatás nincs róluk, de minden bizonnyal ezres nagyságrendről beszélhetünk.³ A bővülés természetesen a differenciá-

1 A kulturális szociológia és a filmfesztiválok kutatásának kapcsolódási lehetőségeiről: De Valck, Marijke: Film festivals, Bourdieu, and the economization of culture. *Canadian Journal of Film Studies* (Spring 2014) no. 1. pp. 74–89.

2 Francesco Di Chiara és Valentina Re egy magától értetődő példa, a pordenonei némafilmfesztivál kapcsán mutatják be mindezt, ám tanulmányukban ők is hangsúlyozzák, hogy a filmtörténeszek számára a cannes-i vagy a velencei fesztivál speciális válogatásai és felfedezései is új perspektívákat, új diskurzusokat nyithatnak meg. Di Chiara, Francesco – Re, Valentina: Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. *Il cinema ritrovato and beyond. Des procédures historiographiques en cinéma* (2011 tavasz) nos. 2–3. pp. 131–151.

3 Rüling, Charles-Clemens – Pedersen, Jesper Strandgaard: Film festival research from an organizational studies perspective. *Scandinavian Journal of Management* (2010) no. 26. pp. 318–323.

lódással, a tematikus fesztiválok egyre változatosabbá válásával is együtt járt. Ez a mennyiségi robbanás önmagában is érthetővé teszi, miért lehet napjaikban a hagyományos moziforgalmazás alternatívájaként tekinteni a fesztiválokra. A fesztiválvetítések egyre komolyabb közönséget vonzanak: a berlini, velencei vagy épp a rotterdami fesztiválon minden évben több száz-ezer nézőt regisztrálnak.⁴ Rengeteg a fesztivál, hatalmas filméhséggel: miközben egymáshoz is igazodnak, mindegyik fesztivál számára fontos a saját profil, az eredeti filmkínálat felmutatása. A fesztiválok sokkal több filmet mutatnak be, mint amennyi a mozikban forgalmazásba kerül⁵ – ez a fesztiválok klasszikus kapuőri funkciója.

A fesztiválok hálózata napjainkban valóban globálissá nőtt. Mindazonáltal a fesztiválokat minősítő szervezet, a Filmproducerek Nemzetközi Szövetsége, a FIAPF által A-kategóriásnak rangsorolt rendezvények között továbbra is többségben vannak az európai fesztiválok. Az A-kategóriás nemzetközi fesztiválok bő tucatot számláló listájának ma is Cannes, Berlin és Velence a legnagyobb presztízsszű képviselői. Az európai filmek számára egyértelműen ez a három fesztivál a legfontosabb. Észak-Amerikában a Sundance, Telluride, Montreal, illetve Toronto a meghatározó, jóllehet ezek többsége nem tartozik az A-kategóriába (ami megint a besorolás többértékűségét, illetve az amerikai filmkultúra sajátos erőterét jelzi). De minden kontinens-

nek megvan a maga vezető fesztiválja – Latin-Amerikában Mar del Plata, Ázsiában Hongkong és (Puszan) Busan talán a legfontosabb. A fesztiválvilág tehát úgy vált többpólusúvá, hogy az európacentrikusság árnya vagy hagyománya nem tűnt el, és az amerikai filmipar kint is vagyok-bent is vagyok kettős pozíciója is világosan látható.⁶

A vezető nemzetközi fesztiválok valamelyikén versenyben, de akár versenyen kívüli szekcióban is szerepelni annyit tesz, hogy az adott film és alkotója a kortárs filmtőzsdén jegyzetté válik.⁷ A vezető fesztiválok válogatnak és válogathatnak. Ragaszkodhatnak ahhoz, hogy az adott filmnek az ő programjukban legyen a világpremierje. A fesztiválhálózatnak tehát van egy világosan látható időbeli (naptári) és presztízszlogikája. Az évet Amerikában a Sundance, Európában a Berlinale nyitja. Cannes májusban, Velence szeptemberben jelöli ki a maga helyét. Egyfelől a filmek is versenyeznek a minél rangosabb fesztiválért, másfelől a fesztiválok is rivalizálnak egymással a filmekért. A fesztiválok időpontja (a nevezés, majd a program összeállításának ideje) magától értetődően élezi a versenyt. A filmkészítők számára nagy kihívás, hogy elfogadják-e a berlini fesztivál meghívását mondjuk a Panoráma szekcióba, ami fontos, de nem a versenyszekció – vagy várjanak (és ezzel kockáztassanak) a cannes-i válogatók visszajelzéséig.⁸ A filmfesztiválok „kurátori fordulata”, tehát az 1970-es évek óta, amióta a nagy

Akadnak, akik már egyértelműen a túltelítettségéből fakadó problémákról értekeznek. Stevens, Kirsten: Fighting the Festival Apocalypse: Film Festivals and Futures in Film Exhibition. *Media International Australia* 139 (2011) pp. 140–148.

4 A vezető fesztiválok közül Cannes exkluzív kivétel: itt csak a szakma és a sajtó képviselői kapnak akkreditációt, általában azonban a legnagyobb fesztiválok is nyitottak a széles közönség felé.

5 Julian Stringer szerint a nemzetközi fesztiválokon vetített filmek hozzávetőleg hetven százaléka saját hazáján kívül sehol nem kerül hagyományos filmforgalmazásra. Stringer, Julian: Global cities and the international film festival economy. In: Shiel, Mark – Fitzmaurice, Tony (eds.): *Cinema and the city: Film and urban societies in a global context*. London–Oxford: Blackwell, 2001. pp. 134–144.

6 Owen, Evans: Border Exchanges: The Role of the European Film Festival. *Journal of Contemporary European Studies* (2007) no. 1. pp. 23–33.

7 Thomas Elsaesser úgy fogalmaz, hogy a fesztiválokon a szerző az egyetlen általánosan elismert fizetőeszköz – és ezt a fizetőeszközt a legnagyobb fesztiválokon hitelesítik. Elsaesser, Thomas: The global author: Control, creative constraints and performative self contradiction. In: Jeong, Seung-hoon – Szaniawski, Jeremi (eds.): *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. London – New York: Bloomsbury Academic, 2016. pp. 21–41.

8 Emlékezetes volt a locarnói és a velencei fesztivál között zajló vetélkedés 2003-ban Andrej Zvjagincev *Visszatérés (Vozvrasczenie)* című filmjéért. Mindkét fesztivál akarta a filmet, de nem volt egyértelmű, hogy melyik szekcióban. Velence első

fesztiválokra már nem az egyes nemzetek nevezik a filmeket, hanem a fesztiváligazgató, a művészeti igazgató, illetve a tanácsadók csapata állítja össze a programot, az igazgatók és a kurátorok szerepe egyre fontosabb – hasonlóan a kortárs képzőművészet intézményi világához.⁹

Hollywood a Riviérán

A nagy európai fesztiválok néha a hollywoodi rendszer ellenpólusainak látszanak, máskor az amerikai mozikerek nemzetközi promóciós turnéjának állomásaiként tűnnek fel. A fesztiválok Európával vagy az európai filmmel, illetve a művész filmmel azonosító és egyben Hollywooddal szembehelyező, leegyszerűsítő és polarizáló értelmezés azonban éppannyira túlzás, mint az a nézet, mely szerint az a tény, hogy mondjuk 2006-ban a cannes-i fesztivált a *Da Vinci-kód* (*The Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006), 2013-ban pedig a velenceit a *Gravitáció* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) című

blockbuster nyitotta, egyértelműen a globális Hollywood totális diadalát hirdette.¹⁰

A hollywoodi filmek a kezdetektől jelen voltak az európai fesztiválokban. Rendszeresen szerepeltek a versenyprogramban, főképp Cannes-ban, és komoly díjakat is nyertek. A nagy stúdiófilmek az 1950-es években kezdtek eltűnni a cannes-i versenyprogramból, és szivárogtak át a speciális, „versenyen kívüli” vetítések közé. A stúdiófilmek, a blockbusterek az új-hollywoodi korszaktól kezdve egészen napjainkig azóta is inkább ezeken a gálavetítéseken mutatkoznak be.¹¹ A hollywoodi stúdiók tehát kihasználják a világ egyik legismertebb médiaeseményének promóciós kapacitását; a fesztivál pedig celebeket és sztárokat vonulathat fel a vörös szőnyegen (ezzel is erősítve saját reklámértékét), de a versenyprogram „érintetlen” marad a látványosan kereskedelmi (hollywoodi blockbuster) szempontoktól.

Cannes (de Velence és részben Berlin is) lényegében az 1960-as évek vége óta a fősodorról szembeni, modernista, független, útkereső amerikai filmek euró-

körben elutasította a filmet, mire Locarno versenybe hívta. Ezt követően Velence mégis beválogatta a versenyprogramba, ahol a film el is nyerte a fődíjat. De ugyanennyire jellemző, hogy egy fesztivál által elutasított film másutt komoly díjat nyer, és kiemelkedik. A *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), illetve *Az élet szép* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) egyaránt futott egy kört a berlini fesztivál válogatóinál, ám végül Cannes-ban kerültek versenybe. Nyertek, sőt később – a Miramax hathatós nemzetközi forgalmazásának és marketingjének is köszönhetően – komoly kereskedelmi sikert arattak és Oscar-díj(ka)t is nyertek. *Years of living dangerously*. Interview with Moritz de Hadeln. *Screen International* (November 26., December 2, 2004) no. 1478. p. 16., 18.

9 Gilles Jacob majd negyven évig állt különböző pozíciókban a cannes-i fesztivál élén. Erika és Ulrich Gregor alapította, majd harminc éven át vezette a berlini fesztiválon a kísérletező, alternatív szerzői filmek bázisát jelentő Fórum szekciót. Másfelől a nagy hatalommal bíró fesztiváligazgatók olykor sajátos rotációban váltják egymást a vezető fesztiválok élén. Marco Müller például már a hetvenes évek végén, a nyolcvanas években olasz fesztiválok fontos programtanácsadója volt. Ezt követően pár évig a rotterdami fesztivált vezette, és komoly szerepe volt az ázsiai filmek felfuttatásában, illetve a fiatal ázsiai, afrikai és latin-amerikai filmesek filmtervezési lehetőségeit támogató rotterdami alap beindításában. A kilencvenes években a locarnói fesztivál élén állt, majd produkciós céget hozott létre, a kétezres évek közepétől pedig a velencei fesztivált vezette. Velencében amúgy azt a Moritz de Hadelnt váltotta, aki korábban két évtizeden keresztül a berlini fesztivál igazgatója volt.

10 Cannes esetében a helyszínválasztást (francia Riviéra) többen akként értelmezik, hogy a fesztivál egyfajta mimikri-gesztussal a hollywoodi attribútumok némelyikét használta és alakította a saját képére (kaliforniai tengerpart helyett a Côte d'Azur, a hollywoodi sztárparadé átcsábítása Franciaországba stb.). De Valck, Marijke: *Mediating the mainstream and marginal voices*. In: Tzioumakis, Yannis – Molloy, Claire: *The Routledge Companion to Cinema and Politics*. Routledge, 2016. pp. 329–338.

11 Nem véletlenül emeli címébe a cannes-i fesztivál történetével foglalkozó egyik újabb monográfia is a gyűlölet-szeretet kapcsolat ambivalenciáját. Jungen, Christian: *Hollywood in Cannes. The History of a Love-Hate Relationship*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.

pai hídfőállása és bemutatkozó helyszíne. Cannes komoly szerepet játszott a „Hollywoodi Reneszánsz” kanonizálásában, de az új-hollywoodi fordulat elismerésében is. 1969-ben a *Szelíd motorosok* (*Easy Riders*, Denis Hopper, 1969) volt az amerikai versenyfilm, 1970-ben a *MASH* (Robert Altman), 1979-ben pedig az *Apokalipszis most* (*Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola) nyerte az Arany Pálmát. Az is beszédes persze, hogy a Warner Brothers ötvenedik születésnapját Cannes-ban ünnepelték. Az 1980-as és 1990-es években azonban inkább az amerikai független filmek felvonulólhelye lett a versenyprogram – Jarmusch, Soderbergh és Tarantino filmjeinek díjai erre a legismertebb példák. A blockbusterek már említett versenyen kívüli vetítése pedig azt mutatják, hogy egyértelmű vízvázlatot nincs Cannes és Hollywood, az európai filmkultúra és az amerikai filmipar között. A nemzetközi fesztiválok globalizációja az elmúlt évtizedekben egyértelműen többpólusúvá tette a fesztiválvilág intézményi és presztízspiari terét.

A bemutatástól a filmtervezésig

A fesztiválok kutatása napjainkban szorosan összekapcsolódik a filmkultúra intézményi vizsgálatának, a forgalmazás és a bemutatás kérdéseinek tárgyalásával – mint a kutatások korábban „elfelejtett” territóriumaival.¹² Ugyan a cannes-i fesztivál mellett már 1959-ben (a francia újhullám nyitóévében) elindult a forgalmazói piac (Marché du Film), a nemzetközi filmkereskedelemben igazán csak egy-két évtizeddel később lettek kulcsfontosságúak ezek az intézmények. Az

1990-es, 2000-es évekre a legtöbb nagy fesztivál létrehozta a maga filmpiacát, amelyeken a gyártók és forgalmazók széles körben kereskedhetnek filmek nemzetközi forgalmazási jogaival. A filmpiacok választéka tehát sokkal bővebb mint az adott fesztivál programja (az 1970-es évek elején a cannes-i piacon a pornófilmek is felbukkantak). A vezető nemzetközi forgalmazó ügynökségek (sales agency), mint a Wild Bunch, a Celluloid Dreams vagy a The Match Factory tehát egyfelől a nemzetközi forgalmazási jogokat értékesítik, ennyiben tehát a hazai gyártók és a külföldi forgalmazók (illetve a kisebb fesztiválok) közötti láncszemet testesítik meg. Másfelől a gyártástól a promócióig és a forgalmazásig maguk is a legkülönbözőbb területeken aktívak.¹³ A fesztiválok mellett megrendezett piacok és a nemzetközi forgalmazó ügynökségek napjainkra megkerülhetetlen pillérei lettek a filmipar és kereskedelem globális intézményrendszerének.

A fesztiválok azonban messze nemcsak a filmpiacok kereskedelmi aktivitása miatt lettek ipari-intézményi szempontból is kiemelten fontosak.¹⁴ A vezető fesztiválok ugyanis napjaikban már nemcsak kész filmekkel törődnek, hanem készülő filmekkel is. Ennek a tevékenységüknek a pillérét a különféle projektfejlesztési alapok, illetve tehetséggondozó programok jelentik. Ezeknek az alapoknak és programoknak a többsége a nem fősodorbeli filmkultúrák, illetve a pályakezdő alkotók támogatására koncentrál. Ennyiben tehát a kisebb nemzeti filmkultúrák transznacionális karakterét, a globális intézményi hálóba való bekapcsolását erősíti.

A nemzetközi fesztiválapalok közül az egyik legelső a rotterdami volt. Az 1988-ban alapított és a fesztivál korábbi igazgatójáról, alapítójáról elnevezett Hubert Bals Fund¹⁵ után számos más fesztivál indított hasonló

12 Miller, Toby – Schiwy, F. – Salván, M. H.: Distribution, the forgotten element in transnational cinema. *Transnational Cinemas* (2011) no. 2. pp. 197–214.; Perren, Alisa: Rethinking Distribution for the Future of Media Industry Studies. *Cinema Journal* (2013 Spring) no. 3. pp. 165–171.

13 Wong, Cindy: *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press, 2011. pp. 136–145.

14 Jordanova, Dina: The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries* (2015) no. 3. pp. 7–11.

15 Az alapot eredetileg Tarkovszkijról nevezték volna el (és ennyiben a politikai cenzúra elől Nyugatra menekült kelet-európai filmkészítők példáját hirdette volna), ám Hubert Bals hirtelen halála után a fesztivál az alapítójáról nevezte el a kezdeményezést. Steinhart, Daniel: Fostering international cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund. *Mediascape: A Journal of the Critical Studies* (2006 Spring) no. 2. pp. 1–13.

kezdeményezést – a berlini World Cinema Fund például 2004 óta működik.¹⁶ A nyugati fesztiválok kívül más helyeken is létrejöttek hasonló alapok, így a gazdag Öbölmenti országokban (Dubaj, Abu-Dzabi).¹⁷ A fesztiválok tehát akár koprodukciós fórumok szervezésével, akár közvetlen projektfejlesztési alapok létrehozásával egyre aktívabbak lettek a gyártás területén is.

Ez a filmtervfejlesztő és -finanszírozó rendszer sok ponton összekapcsolódik a fesztiválok tehetséggondozó aktivitásával (Cannes Cinéfondation – Residence- és Atelier-programok, Berlinale Talent Campus).¹⁸ Ezeknek a fiatal, pályakezdő, javarészt első- vagy másodikfilmesek számára meghirdetett programoknak a keretében egyfelől filmterveket, forgatókönyveket, projekteket lehet fejleszteni (mint a cannes-i fesztivál Cinéfondation szekciója szervezésében futó Residence, amely minden évben tucatnyi fiatal filmkészítő számára biztosít több hónapos párizsi ösztöndíjat); másfelől a fesztivál idején és keretében ezek a rendezvények a kapcsolatépítésben is komoly segítséget nyújtanak (a szintén cannes-i Atelier a fiatal filmes alkotókat filmipari szakemberekkel ismerteti meg, koprodukciós és adott esetben forgalmazási kapcsolatokat, lehetőségeket teremtve). A kapcsolatépítésre és tudás-, illetve kulturális transzferre épülő tehetséggondozás tehát újabb eleme a fesztiválok ipari-intézményi hálózatépítő tevékenységének.¹⁹

Az alkotók számára hihetetlenül fontos bekerülni ebbe a hálózatba, és nem pusztán a projektfejlesztés (egyfajta minőségi kontroll) lehetősége miatt, hanem azért is, mert ettől kezdve az adott alkotó vagy projekt valamelyik vezető fesztivál nevével felcímkézve fut majd, így pedig sokkal nagyobb esélye lesz gyártót és

koproducert találni, jelentős fesztiválra eljutni, és ezen keresztül a nemzetközi forgalmazásban is megjelenni.²⁰

A tehetséggondozás és a projektfejlesztés természetesen a fesztivál brandjének erősítése mellett új nevek felfedezése miatt is fontos. A „saját nevelésű” filmek és filmesek presztízse így kapcsolódik össze a fesztivál nevével és presztízsével. Nem szükségszerű természetesen, hogy azoknak a fiatal filmeknek, akik valamilyen műhelypályázaton a cannes-i vagy berlini tehetséggondozásban vettek részt, a következő filmjük az adott fesztiválra meghívást kapjon – mégis megjelennek a radaron.

Globális fesztiválvilág, a művészfilm intézménye és a hatalmi dinamikák kérdése

A kortárs fesztiválkultúra transznacionális karakterének kérdését többen összekapcsolják a művészfilm intézményként való értelmezésével. Ez természetesen nem új érv, hiszen a gondolat már Steve Neale 1981-es tanulmányában is előkerült: „*a művészfilm [intézménye] kulturális és esztétikai törekvéseiben egyaránt nagymértékben támaszkodik a kultúra és a művészet »egyetemes« értékeire. Ez pedig pontosan megmutatkozik a nemzetközi filmfesztiválok létezésében és működésében. A fesztiválokon, melyek maguk is finoman egyensúlyoznak a művészi érdem és a kereskedelmi potenciál között, ezek a filmek a nemzetközi terjesztési lehetőségeket keresik; művészi státuszuk megerősödik és újra kinyilvánítódik a díjak révén.*”²¹

16 A berlini alap kimondottan a gyenge filmes intézményrendszerrel rendelkező országokat (azok alkotóit) támogatja, illetve az ezen régiókból származó filmek bemutatásának ösztönzésével a német mozikban elérhető filmkínálat kulturális gazdagítását is kiemelt célként nevezi meg. https://www.berlinale.de/en/branche/world_cinema_fund/wcf_profil/index.html

17 De Valck, Marijke: Sites of Initiation: Film Training Programs at Film Festivals. In: Hjort, Mette (ed.): *The Education of the Filmmaker in Europe, Australia, and Asia*. Palgrave MacMillan, 2013. pp. 126–146.

18 Érdekes, hogy ennek a modellnek az alapja a Robert Retford által még az 1980-as években alapított Sundance Institute volt, ám az elmúlt időkben inkább az európai, illetve ázsiai fesztiválok működésével kapcsolódott össze.

19 A nyugati fesztiválalapok által támogatott filmek esetében ráadásul olykor az is kétséges, hogy azok saját hazájukban közönség elé tudnak-e jutni, ezért ezek az alapok (például a rotterdami) kópiagyártásra és forgalmazásra is adnak támogatást.

20 Ostrowska, Dorota: International Film Festivals as Producers of World Cinema. *Cinéma & Cie* (2010) nos. 14–15. pp. 145–150.

21 Neale, Steve: Art cinema as institution. *Screen* (1981) no. 1. pp. 11–39.

Kérdés persze, hogy a neale-i értelemben vett művészfilm intézményi modellje mennyiben változott meg az elmúlt évtizedekben?²² A modernizmus paradigmájához képest, amelynek politikai aktivitása erős helyi és regionális meghatározottságokkal bírt, a kortárs filmkultúrában ezek az aspektusok gyengébbek, de legalábbis jóval diffúzabbak. A „helyi színek” nem vesznek el, csak átalakulnak, és egyre fontosabbá válik a nemzetközi, széles körű érthetőség és felismerhetőség.²³ Másfelől a (nyugati) fesztiválszereplés gyakran a helyi cenzúra kikerülésére is szolgálhat. Paradox módon azonban ez is az egzotizálás dinamikáját erősítheti.²⁴ A politikai kritika, a nyugati tekintetnek, elvárásoknak, az ismerősnek gondolt sztereotípiáknak való megfelelés igénye és vágya ebből az alaphelyzetből és ebből a feszültségből táplálkozik.

Miközben az elmúlt másfél-két évtizedben elsza- porodott fesztiválközpontú fejlesztési alapok kétség- kívül kulcsfontosságú szerepet játszottak és játszanak olyan alkotások elkészültében, amelyek máskülönben (például kizárólag hazai finanszírozásra alapozva) nem vagy csak nehezen készülhettek volna el, ezeknek a jobbra a nyugati fesztiválokhoz köthető alapoknak és az észak(nyugat)–déli tőke- és tudástranszfereknek a hatalmi dinamikáját sok kritika és kérdés is övezi.²⁵ Kérdés, hogy vajon mennyiben kontraproduktív a nyugati fesztiválapok támogatása: érdemben hozzá tud-e járulni a kisebb nemzeti filmgyártások erősödéséhez (egyáltalán a fesztiválapok jelentik-e a legjobb eszközt ezen célok elérésére), illetve ezek a projektek nem szívják-e el a tehetséges alkotókat? Továbbá, nem utolsósorban, mekkora a veszélye annak, hogy egy „univerzális” értékrend nevében egy kultu-

rálisan mégis limitált (nyugati, eurocentrikus) perspektívát erősítsenek meg?

Az anyagi, illetve esztétikai „kettős függés” elkerülése adott esetben szinte lehetetlen kihívás. A nemzetközi fesztiválapok rendszerével egyfelől egy olyan film(készítési) modell, mégpedig a művészfilm nyugati modellje, jelenik meg a déli (például afrikai) filmkultúrákban, amelynek nincsenek – a modell nyugati értelmében vett – hagyományai. Ettől nem függetlenül ezeknek a filmeknek nem is nagyon van piaca, közönsége az adott régióban. A politikailag, társadalmilag érzékeny témák exponálása ráadásul nagyon könnyen felveti az öngzotizáció veszélyét is. Jellemző egy afrikai filmkészítő, a guineai Mohamed Camara megfogalmazása: „Az emberek azt mondják, hogy a filmművészetünk nem fejlődik, mert mindig ugyan- azt csináljuk, de amikor valami mást tesztek, akkor meg azt mondják, hogy az nem elég afrikai.”²⁶

Fesztiválok és fesztiválfilmek

Milyen kulturális teret jelenítenek tehát meg a fesztiválok? Továbbá, mennyire jellemző és körülír- ható, hogy ebben a kulturális térben milyen típusú filmek készülnek és jelennek meg? A fesztiválok önálló filmipari hatalmi ágga válása kapcsán rendre előkerül a kérdés, hogy a „fesztiválfilm” vajon nem tekinthető-e önálló kategóriának, netán sajátos kortárs műfajnak? Akad, aki ezt a problémát inkább úgy fogalmazza meg, hogy a „fesztiválfilm” napjainkban egyre inkább a művészfilm vagy a szerzői film szinonimája lett.²⁷ És legalább annyi gyanúval terhelt kifejezés, mint az

22 Andrews, David: Art Cinema as Institution, Redux: Art Houses, Film Festivals, and Film Studies. *Scope* (October 2010) no. 18. <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2010/october-2010/andrews.pdf>

23 Nichols, Bill: Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit. *Film Quarterly* (Spring 1994) no. 3. pp. 16–27.

24 Farahmand, Azadeh: Nézőpontok a kortárs (és nemzetközileg elismert) iráni film vizsgálatához. *Metropolis* (2006) no. 3. pp. 10–24.

25 Falicov, Tamara: Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video. In: Elmer, Greg – Davis, Charles H. – Marchessault, Janine – McCullough, John (eds.): *Locating Migrating Media*. Lanham, MD: Lexington Books, 2010. pp. 3–21.

26 Barlet, Olivier: *African cinemas: decolonizing the gaze*. London: Zed Books, 2000. p. 211. Idézi: Falicov, Tamara: *Migrating from South to North*. p. 7.

előbbiek. A fent említett hatalmi egyenlőtlenségek problémája (az „univerzális” értékrend perspektívájából támogatott, ám egyben egzotizált „lokális” kulturális alkotások hibrid, ambivalens természetűe) a kortárs globális filmkultúra egyik központi kérdése. A fesztiválsiker és az utazófilmmé válás (amikor egy filmet kézről kézre adnak a fesztiválok, és az adott filmet többen nézik meg külföldön, mint odahaza) ugyanis gyakran elidegeníti a filmet a saját, lokális kultúrájának kontextusától. Mindez főképp a kisebb vagy zártabb nemzeti filmkultúrák esetében jellemző: nem véletlen, hogy az önegzotizálás és az orientalizmus vádjá leggyakrabban ezen alkotások esetében kerül elő.

A „fesztiválfilm” egyfelől közkézen forgó elnevezés, másfelől szinte körülírhatatlanul sokrétű kategória.²⁸ Gyakran kerül elő egy olyan tautologikus, illetve két-szálú definíció, amely szerint a fesztiválfilm az, amit fesztiválokon vetítenek – vagy éppen a fesztiválfilm az, amelyet azért készítenek, hogy fesztiválokon vetítsék. Világos, hogy mindez megint csak szoros kapcsolatban van a különböző erőforrás- és tudástranzferek mögött rejlő hatalmi erőviszonyokkal.

Mindazonáltal legalább ennyire érdekes és a közvéleményben is erősen jelen lévő toposz a fesztiválfilm az extremitással és a szubverzivitással összefüggésbe hozni. Erősen leegyszerűsítve a kérdést, ezekben a vitákban a politikai szubverzivitás (társadalmi elkötelezettség és realista esztétika) és a morális szubverzivitás (szex és erőszak explicit ábrázolása, radikális esztétika)

kettőssége a szembetűnő. Az elmúlt évtizedek nagy nemzetközi fesztiváljai és fesztiválsikerei valóban mindkettőre erős példákat tudnak felmutatni: Ken Loach vagy a Dardenne fivérek munkái az első, míg Gaspar Noé vagy Lars von Trier filmjei a második kategóriát képviselik. Az extrém film amúgy is a kortárs filmkultúra egyik, sokat elemzett kategóriája vagy nemzetközi trendje – igen erős francia, illetve délkelet-ázsiai kapcsolattal.²⁹

A filmfesztiválok és a nemzeti filmkultúrák

Bármennyire is egyedi filmekből áll össze a fesztiválok programja, és bármennyire is fontosak az individuális szerzők a fesztiválvilág körforgásában, a filmek és szerzők lokális, nemzeti karaktere, illetve ezek mentén való keretezése (keretezési lehetősége) folyamatos kihívást jelent.³⁰

A nemzetközi filmfesztiválok Európában születtek és a nemzetközi politika erőterében formálódtak. Az 1950–1960-as években a hidegháborús szembenállás (és annak művészeti „meghaladása”³¹) volt a meghatározó – ennek legékezebb szimbóluma maga a Berlinale, amelyet első alkalommal 1951-ben, a megosztott Berlin nyugati övezetében rendeztek meg.³² A két első nagy kelet-európai fesztivál (Karlovy Vary,

27 Cindy Wong például hosszú fejezetet szentel monográfiájában a fesztiválfilm jellemzésének, melyben sok szempontból a modernista filmek sajátosságainál maradván jellemzi ezeket az alkotásokat. A következő jellemzőket emeli ki: komoly hangvétel, minimalizmus, apró, hétköznapi pillanatok és helyzetek megragadása, amatőr szereplők gyakori használata, nyitott narratíva és a hagyományos műfajok vagy műfajiság elutasítása. Wong, Cindy: *Film Festivals*. pp. 65–93.

28 Falicov, Tamar L.: “The Festival Film”: Film Festival Funds as Cultural Intermediaries. In: De Valck, Marijke – Kredell, Brendan – Loist, Skadi (eds.): *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. London–New York: Routledge, 2016. pp. 209–229.

29 Frey, Matthias: *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016.

30 Chan, Felicia: The international film festival and the making of a national cinema. *Screen* (2011) no. 2. pp. 253–260.; Nichols, Bill: *Discovering Form, Inferring Meaning*.

31 Ostrowska, Dorota: A cannes-i filmfesztivál filmtörténeti szerepe. *Metropolis* (2016) no. 3. pp. 28–39.

32 Nagyön erős gesztus volt, amikor a berlini filmfesztivál bő másfél évvel ezelőtt áttelepült a Potsdamer Platzra – a metropolis egyik új, szupermodern központjába, arra a helyre, amely korábban, a berlini fal évtizedeiben senkiföldje volt. Szimbolikusan és ténylegesen is kapcsolódott, újra- és felülírta a városi teret és saját magát, ettől kezdve kulturális emlékezeti helyként is működik.

Moszkva) szintén egyértelmű kultúrpolitikai erődemonstrációként indult.³³

A nemzetközi politika hosszú időn keresztül egyértelműen befolyásolta a filmválogatástól a díjakig a fesztiválok működését. A fesztiválok a „nemzeti filmművészetek parlamentjeként” működtek, ahogy azt Thomas Elsaesser írja, de a versenyben bemutatkozó nemzeti filmművészetek listája aránylag korlátozott volt. A nagy nyugat-európai filmkultúrák (francia, olasz, angol, nyugatnémet, spanyol) és persze a már említett amerikai stúdióprodukciók mellett – már csak a hidegháborús logika okán is – a szovjet blokk országainak alkotásai mutatkoztak be – és inkább csak mutatóba jutott hely nem európai alkotásnak (filmkultúráknak).

Az 1960-as években, a modern film térhódítása idején indult el a fesztiválvilágban, illetve a filmkritikában az „új filmkultúrák” felfedezése és diskurzusba emelése. A lengyel, a szovjet, a cseh, a magyar, a jugoszláv, a brazil vagy a mexikói új film vagy újhullám felfedezése szinte egymást váltó pár éves ciklusokban történt, és gyakran egyfajta centrum-periféria dinamikában fogalmazódott meg. Mivel pedig ebben az időben a modern film lokális változatai igen erős kapcsolatban, illetve termékeny feszültségben álltak a nemzeti kulturális tradíciókkal, a filmek „nemzeti karaktere” különösen meghatározó volt. A nemzetek által delegált filmekre épülő fesztiválok rendszerében az 1960-as évek nagy modern szerzői egyszerre értelmeződtek individuális szerzőként és az egyes

nemzeti filmkultúrák reprezentánsaként (például Jancsó a magyar, Wajda a lengyel filmkultúra nagy modern szerzőjeként).

Az 1970-es évek „kurátori fordulata” már nem tette intézményesen-szervezetileg magától értetődővé, hogy egy-egy fesztiválfilm egy nemzet delegáltjaként reprezentálja az adott filmkultúrát. A fesztiválok válogatóinak és válogatásainak mozgástere bővült, és könnyebben tudtak új és új szerzők felfedezésére koncentrálni. Ez az expanzió azonban újra különös hangsúllyal vetette fel a nemzeti filmkultúrák fesztiváltérben való megjelenítésének kérdését. Thomas Elsaesser némi malíciával jegyzi meg egy helyen, hogy „egy szerző »felfedezés«, kettő már kedvező jele egy »új hullámnak«, míg ha egyetlen országból három új szerző is érkezik, az már »új nemzeti filmművészet«.³⁴

Az 1960-as években elindult „felfedezések kora” tehát nem ért véget a kurátorok által újradefiniált fesztiválok idejében sem. A fesztiválok szaporodásával és a programjuk bővülésével csak még nagyobb lett az igény addig nem ismert rendezők, szerzők felkutatására. Az 1970–1980-as években a továbbra is az európai fesztiválok által dominált szintéren egyre komolyabb teret nyertek a nem európai filmkultúrák.³⁵ A felfedezések erejét ráadásul csak növelte, ha egy adott országból vagy területről rövid időn belül több film vagy alkotó is sikeresen jelent meg a nemzetközi fesztiválporondon. Így robbant be a kínai „ötödik generáció” után a tajvani újhullám az 1980-as évek elején; az iráni új film az 1980-as évek második felében, a

33 Bláhová, Jindriska: National, Socialist, Global. The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946–1956. In: Lars, Karl – Skopal, Pavel (eds.): *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2015. pp. 245–272. A kelet-európai filmek hidegháborús nyugati fesztiválszerepléseiről lásd: Pisu, Stefano: The USSR and East-Central European Countries at the Venice International Film Festival (1946-1953). *Illuminace* (2013) no. 3. pp. 51–63.

34 Elsaesser, Thomas: A filmfesztiválok hálózata: a filmművészet új európai topográfiája (ford. Fábics Natália) *Metropolis* (2016) no. 3. p. 23.

35 Marijke de Valck az 1970-es évek fesztiváljai kapcsán a nemzeti kategorizáció visszatéréséről beszél, és a művészeti felfedezés és támogatás, illetve a kulturális gyarmatosítás közötti határhúzás problematikuságát hangsúlyozza. Idézi a berlini Fórum szekciót vezető Ulrich Gregor egyik kijelentését, mely szerint mostanra (az 1970-es évekre) már nem maradtak „meghódítatlan területek, nincsenek felfedezendő új filmkultúrák – talán Grönlandot kivéve.” Hiszen ebben a korszakban, függetlenségüket elnyerő „harmadik világ” filmművészeteti („harmadik film”) politikailag progresszív, új filmművészetként mutatódott be a nyugati fesztiválokon. A felmutatásnak ebben a gesztusában azonban igen erős volt a posztkolonális ambivalencia. De Valck, Marijke: *Film Festivals*. p. 71.

koreai filmkultúra az 1990-es években, és az új román film a 2000-es években.

Arra is akad példa, hogy a nagy várakozás maga teremti meg az újhullámot, legalábbis a kínai „hatodik generáció” filmjeivel kapcsolatban talán ez a helyzet. Nikki Lee és Julian Stringer például amellet érvel, hogy az „ötödik generáció” filmes újdonságainak lefutása után a nyugati kritikusok nagyon várták már a következő nemzedéket, a fiatal új filmeket. A „hatodik nemzedék” címkéje már akkor ki volt találva és forgalomba volt hozva, amikor még semmilyen újhullámként értelmezhető filmes csoport nem volt jelen a színen. Az ily módon előkészített kategóriához csak ez után „keresték meg” a filmeket és kezdték a kifejezést alkalmazni rendezők és filmek egy csoportjára.³⁶

Régi és új keretek és kategóriák

Végezetül szeretnék közelebbről is megvizsgálni néhány példát arra, hogy miként jelenik meg egy „új” nemzeti filmkultúra, vagy valamilyen, a fesztiválvilágban már pozíciókkal bíró nemzeti filmkultúrához kapcsolódó friss trend a különféle diskurzusokban.

Tanulságos eset a kortárs román film 2000-es években indult nemzetközi sikertörténete, amelynek ékköveit a kiemelkedő fesztiváldíjak jelentették. A legtöbb elemzés valamilyen meglepő, szinte az ismeretlenségből, a semmiből előpattanó jelenségként tárgyalja a román filmek új hullámát vagy hullámain. Nem véletlenül a „váratlan csodára” hivatkozik az egyik, a

témát feldolgozó friss angol nyelvű könyv címe is.³⁷ Érdekes azonban Marian Tutui véleménye, aki úgy véli, hogy miközben korábban fontos szerzők (Pintilie, Pita) komoly díjakat is kaptak nagy fesztiválokon, a kritika vagy a filmtörténetírás inkább negligálta a román filmeket. A rendszerváltás után, 1990-es években Románia főképp negatív hírekkel, a szegénység és a kiszolgáltatottság történetei és képei révén volt jelen a világsajtóban és a filmkultúrában is. Ez a fajta egzotizáló tekintet azonban azt jelentette, hogy Románia bekerült a nyugati köztudatba. Bekerült, tehát valamilyen (bár meglehetősen preformált) figyelmet kapott. És ez a figyelem fontos tényezőjét jelentette annak, hogy a kétezres évek új román filmjei ebben a térben és ennek a figyelemnek vagy elvárásrendszernek a finom árnyalását és módosítását tudták elvégezni. Nem lényegtelen, hogy minderre Románia európai uniós csatlakozásának előkészületei idején került sor. Véleménye szerint tehát a politikai elismerés az „európai” perspektíva megjelenítésével képezett egy olyan teret, amelyben a román filmek politikuma, kvázi-realizmusa és érdekessége (egzotikum) megjelenhetett.³⁸ Mindez számunkra azért lehet különösen tanulságos, mert a magyar, vagy a cseh, vagy a lengyel film a kortárs fesztiválhorizonton ilyen értelemben nem számít ‘újnak’ – hiszen már a hatvanas években „felfedezték”. Igaz, ebben a felfedezésben igen erős volt a politikai dimenzió. A rendszerváltás idején az egykori betiltott kelet-európai filmek nyugati fesztiválvetítései, illetve díjai³⁹ tulajdonképpen meg is erősítették a régió filmkultúrájának kánonját, mint olyat, amely a

36 Mindamellet azt is hangsúlyozták, hogy ezek az elvárások már egyfajta szocializációt is jelentettek, amellyel a fiatal filmkészítők – a (leendő) hatodik nemzedék tagjai – már internalizálták is, magukévá tették ezeket az elvárásokat. Lee, Nikki J. Y. – Stringer, Julian: *Ports of Entry. Mapping Chinese Cinema's Multiple Trajectories at International Film Festivals*. In: Zhang, Yingjin (ed.): *A Companion to Chinese Cinema*. Wiley-Blackwell, 2012. pp. 239–261.

37 Nasta, Dominique: *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. Columbia University Press, 2013. Cindy Wong pedig monográfiájában a kétezres évek román filmes hullámát a fesztiválfilm kontextusában elemzi. Wong, Cindy H.: *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press, 2011. pp. 93–99.

38 Tutui, Marian: *New Romanian Cinema between Exoticism and State Subventions*. *Altcine* (2013) <http://www.altcine.com/details.php?id=752>

39 1990-ben a cannes-i versenyprogramban két betiltott filmmel szerepelt a régió. Karel Kachyna két évtizeden át dobozba zárt filmje, a *Fül* (*Ucho*, 1970), illetve Bugajski 1982-es munkája, a *Kihallgatás* (*Przegluchanie*) képviselte a cenzúra eltörlése utáni kelet-európai filmet, illetve ugyanebben az évben, Berlinben Menzel két évtizedre dobozba zárt munkája, a *Pacsirták cémaszálon* (*Skrivánci na niti*, 1969) kapta (megosztva) az Arany Medvét.

politikai ellenállásra és aktivitásra építő filmekkel jeleskedik.⁴⁰ Katarzina Marciniak ezt a hullámot túlkompensálásnak tekinti, sőt tulajdonképpen egyfajta keleti egzotikumnak (a félelmetes, bár épp összeomló keleti szocializmusnak) a nyugati közönség számára való felkínálásaként.⁴¹ A 2000-es évek lengyel vagy magyar fiatal filmje részben ettől a hagyománytól távolodott el, pontosabban az ehhez a hagyományhoz való viszonyát próbálta és próbálja újraszabályozni.⁴² A kortárs román film fesztiválsikerekkel megtámogatott értelmezését tehát a politikai érdekesség perspektívájának régi-új hagyománya vezette.

Szintén az értelmezési perspektívák és hagyományok vagy tudáskészletek újraírására lehet példa a japán filmek és szerzők második világháború utáni, illetve kortárs fesztiválszereplése. Az 1950-es években, *A vihar kapujában* (*Rashomon*, Akira Kurosava, 1950) velencei nagydíja után a japán filmek gyakori szereplői lettek az európai fesztiváloknak. Andrew Dorman, a kortárs japán filmek kulturális reprezentációjával foglalkozó monográfiájában kiemeli, hogy Kurosava filmje egyfajta mintaként is működött. Azt mutatta meg, hogy milyen kulturális specifikum tud érdekes lenni a nyugati figyelem számára. A történelmi filmek (a jidaigeki és más történelmi műfajú alkotások) felülreprezentáltsága a nemzetközi fesztiválokon sikerrel szerepelt japán

alkotások között ennél fogva ennek a tudatosan értelmezett vagy kezelt egzotizációnak a gesztusaként is értelmezhető.⁴³ Fontos kiemelni, hogy a japán filmek fesztiválsikerei egyfelől Japánt mint a legerősebb, legfontosabb ázsiai filmkultúrát kanonizálták az 1950–1960-as években, másfelől Dorman értelmezésében Japánt a demokratikus, nyugati világrend kontextusában helyezték el.⁴⁴ Nem kevésbé fontos azonban az sem, hogy az alapvetően kereskedelmi, kommersziális szisztémában működő japán filmiparban, illetve a japán közgondolkodásban, érvel Dorman, a nyugati fesztiválsikerek a filmek lehetséges művészi értékét is megjelenítették – ennél fogva kettős kulturális transzfer zajlott le: egyfelől a ‘japánság’ kulturális specifikumának megjelenítése Nyugaton, másfelől pedig a kulturális tőke megjelenítése a japán filmipari-kulturális térben.⁴⁵ A nemzeti filmkultúrák kanonizációjának, illetve nemzetközi megjelenésének és megjelenítésének mindez nagyon fontos elemeként mutatja fel az adott filmgyártás vagy filmkultúra ipari-kereskedelmi-kulturális karakterét. Ebben az értelemben a méret vagy lépték kérdése is megkerülhetetlen, azaz messze nem csak politikai vagy társadalmi kontextusok okán jelent egészen más típusú helyzetet a szenegáli, a román vagy a japán, netán a dél-koreai filmek nemzetközi (fesztivál)jelenléte.

40 Berghahn, Daniele: *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester: Manchester University Press, 2005. p. 3.

41 Marciniak, Katarzina: How Does Cinema Become Lost? The Spectral Power of Socialism. In: Närepea, Eva – Trossek, Andreas (eds.): *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Tallin: The Research Group of Cultural and Literary Theory – Estonian Literary Museum Institute of Art History – Estonian Academy of Arts – Estonian Semiotics Association, 2008. p. 23.

42 A kortárs cseh, lengyel és magyar filmek nemzetközi szerepléséről bővebben írtam a magyar film intézményeinek rendszerváltás utáni átalakulásáról szóló könyvemben: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016. pp. 170–175.

43 Ez a tendencia a kortárs helyzetben is erősen jelen van (koreai blockbusterek, kínai vuxia eposzok, japán samurájfilmek) és egyben a fesztiválok populáris, műfaji filmeket is befogadó irányba fordulásaként is értelmezhető. De Valck, Marijke: *Film Festivals: Mediating the Mainstream and Marginal Voices*. p. 336.

44 Dorman, Andrew: *Paradoxical Japaneseess. Cultural Representation in 21st Century Japanese Cinema*. Palgrave Macmillan, 2016.

45 A Japánban elsősorban hihetetlenül népszerű komikusként és médiasztrárként ismert Takeshi Kitano művészfilmsként, szerzőként való nemzetközi elismerései nemcsak a kulturális különbségekre mutatnak rá, hanem például olyan konkrét haszonnal vagy következménnyel is bírtak, hogy befektetők számára potenciális opcióként jelenítették meg a kevésbé ismert, nem kereskedelmi filmekbe és alkotókba való befektetést. Dorman: *Paradoxical Japaneseess*. p. 144.

Nemzeti a nemzetköziben?

A nemzeti filmkultúrák nemzetközi porondon való megjelenítésének még egy fontos aspektusa érdemel figyelmet. Mégpedig az, hogy a nemzetközi fesztiválok a legtöbb esetben a rendező ország saját filmkultúrájának is fontos kirakatát jelentik. Az fesztiválról fesztiválra változik, hogy külön szekcióban mutatják-e be a friss hazai filmeket (ez a jellemzőbb) vagy a nemzetközi program része a nemzeti filmtermés java. Karlovy Vary például nemcsak a hazai filmeknek (cseh panoráma), de a régió filmkultúrájának is külön szekciót szentel (East of the West). A lokális filmkultúra globális átkeretezése azonban mindenképp fontos aspektusa a fesztiváloknak. A torontói fesztivál kurátoraként Liz Czach a kánonformálás szempontjából mutatja be, hogy a fesztivál kanadai filmeknek szentelt szekciója miként biztosított egyrészt láthatóságot a helyi filmeknek, másfelől hogyan teremtett a szelekció (mely hazai filmek kerüljenek a programba) és a nemzetközi kontextusba helyezés révén markáns, saját profilt.⁴⁶ A fesztiválok globalizálódásával, új pólusok létrehozásával a nemzeti filmkultúrák nemzetközi térben való megjelenítése természetesen hihetetlenül sok erőforrást igényel. A dél-koreai film globális felfutásában nemcsak a cannes-i díjaknak és a nemzetközi fesztiválokon felfedezett szerzőknek (Kim Ki-duk, Hons Sang-soo, Park Chan-wook) volt komoly szerepük, hanem az 1996-ban létrehozott, és hamar markáns regionális szerephez jutó pusznai fesztiválnak

is, mely fesztivál mögött, ahogy a dél-koreai film forradalma mögött is, ott állt a dühörgő dél-koreai filmipar.⁴⁷

A nemzeti filmkultúra reprezentációja azonban a nagy európai filmgyártások és filmkultúrák, illetve az ezen filmkultúrákhoz kapcsolódó vezető nemzetközi fesztiválok esetében is nagy jelentőséggel bír. Berlinben 2002 óta külön szekció mutatja be a fiatal német filmeket – a jövő filmművészetét (Perspektive Deutsches Kino), itt tehát a szelekciónak világos, külön szempontja van. A Berlinale programjában mindig is igen sok német film szerepel, a versenyprogramban azonban nem feltétlenül volt kitüntetett helyük a saját filmeknek.⁴⁸ Hazai film majd húsz éven keresztül nem nyerte meg a berlini fesztivál fődíját. Fatih Akin *Fallal szemben* (*Gegen die Wand*, 2004) című filmjének Arany Medvéje a 2000-es évek közepén ezért is értelmeződött sokak szerint fordulópontként. Cannes-ban nincs külön szekciója a francia filmeknek, ezért is különös figyelem övezi, hogy mely filmek, illetve hány hazai alkotás szerepel a versenyprogramban, illetve a legfontosabb szekciókban.⁴⁹ A fesztivál mindazonáltal mindig is fontos szerepet játszott a francia film bizonyos irányzatainak és szerzőinek felfuttatásában.⁵⁰

Konklúzió

A filmfesztiválok globális hálózata tehát folyamatos mozgásban lévő, komplex presztízspiacek, melynek

46 Czach, Liz: Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema. *The Moving Image* (2004) no. 1. pp. 76–88.

47 Ahn, SooJeong: *The Pusan International Film Festival, South Korean Cinema and Globalization*. Hong Kong University Press, 2012.

48 Krainhöfer Tanja C. – Schreiber, Konrad – Wiedemann, Thomas: Stories and Films Have [no] Boundaries. Study on the Programme Diversity of the Berlin International Film Festival from 1980 to 2016. http://www.filmfestival-studien.de/wp-content/uploads/Berlinale-Diversity-Report_Stories-and-Films-Have-no-Boundaries_03-02-2017.pdf

49 Egy néhány évvel ezelőtti elemzés szerint a cannes-i versenyprogramba válogatott francia filmek között igen erősen reprezentált egy filmtípus, mégpedig a kultúrörökség- vagy *midcult* filmek csoportja – azok az alkotások, amelyek készítését a francia kultúrpolitika mindig is erősen támogatta. Ennyiben az 1950-es évek és az 1990-es évek Cannes-ban szerepelt francia filmjei között erős párhuzamokat lehet vonni. Igaz, éppen az 1990-es évek végétől már inkább a radikálisabb szerzői filmek kerültek újra előtérbe (és ennyiben talán az 1960-as évek újhulláma lehet az analógia.) Gimello-Mesplomb, Frédéric – Latil, Loredana: Une politique du cinéma. La sélection française pour Cannes. *Protée* (automne, 2003) no. 2. pp. 17–28.

50 Mazdon, Lucy: Transnational 'French' cinema: the Cannes Film Festival. *Modern & Contemporary France* (2007) no. 1. pp. 9–21.

kulcsszereplői a „globális szerzők”. A globális szerzőiség Elsaesser értelmezése szerint egyfajta kreatív kényszert és kettős kötöttséget jelent az alkotók számára. A fesztiválok abban érdekeltek, hogy a filmművészet centrumaiként autonóm filmeket és alkotókat mutassanak fel. De ez az autonómia mindig korlátos, mindig különféle elvárások keresztüztüében formálódik. A nemzeti kultúrához és a lokalitáshoz való kapcsolódás, illetve a nemzetinek és a lokálisnak a transzcendentálása, áthelyezése vagy átalakítása folyamatos feszültséget jelent – jó esetben termékeny feszültséget.⁵¹

Az alkotók tehát „kettős szorításban” vannak, vagy – Elsaesser szavaival – egyszerre két mestert kell szolgálniuk. Az egyik lehet a hazai politikai cenzúra (amellyel valahogyan meg kell küzdeniük), a másik a fesztiválok elvárása, hogy politikailag érzékeny, disszidens alkotásokat mutassanak be. De a kettős szorítást akár a kapitalista európai környezetben is fel lehet fedezni: a tévés finanszírozás és az azzal járó elvárások is szemben állhatnak a művészmozis szűkebb közönség elvárásaival, autonómabb szerzői víziók iránti igényével. Vagy a hazai kritika és elitközönség elvárása konfrontálódhat a nemzetközi, nyugati egzotikumra kiéhezett közönség várakozásával. Elsaesser szerint ilyen helyzetben a legjobb megoldás az elvárások tudatos szem előtt tartásával való munka.

A nemzetközi fesztiválok ambivalenciája és termékeny feszültsége ezt a munkát teszi láthatóvá. A transznacionális együttműködések és a hibrid kulturális terek rendszerében az egyes filmek és szerzői életművek kulturális kötődései megsokszorozódnak. A lokális, nemzeti filmkultúrákhoz kötődő szálak azonban nem szakadnak el, ahogy az egyes nemzeti filmkultúrák is markánsan meg tudnak mutatkozni a „globális szerzők” korában.

Balázs Varga

Prestige markets

Films, auteurs and national cinemas in the international film festival circuit

Scholarly discussions of international film festivals often highlight the role of these events in the formation of national cinemas and the perceptions of small or minor cinemas, and film festivals are usually considered as gatekeepers and tastemakers. Furthermore, in the film festival circuit, as Elsaesser mentioned, “the auteur is the only universally recognized currency”. Balázs Varga’s study gives an overview of the transformation and globalization of the international film festival circuit, highlighting three most important trends of transformation. Namely, the globalization of the traditionally ‘European’ phenomenon of the international film festivals; the expansion and turn of the film festivals to the industry’s services (festival funds, co-productions markets, talent labs, etc.); and finally, the dynamics between ‘global auteurs’ and globally connected film markets and festivals. The essay discusses the cultural transfers between local knowledge and global film industry, the problems and connections between the representation of minor national cinemas and transnational auteurs in the context of the globalized film festival network, highlighting the problems of power dynamics, self-representation and exoticism.

51 Elsaesser, Thomas: The global author. pp. 25–30.