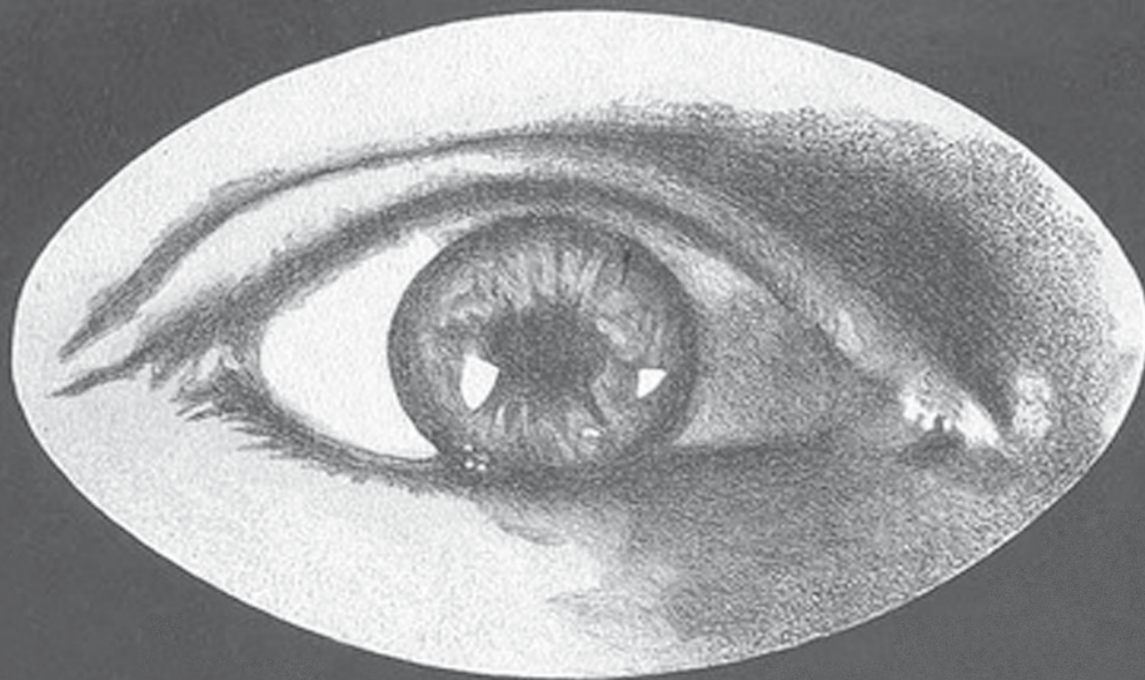


FILMSZEM

2015

Filmtudományi online folyóirat - V. évfolyam 2. szám



Az Édentől délre
Egy másik Amerika filmjei



FILMSZEM V./2.

Az Édentől délre Egy másik Amerika filmjei



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

V. évfolyam 2. szám - NYÁR

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Árva Márton: Ez a munka csak akkor látható, ha nem végzik el - <i>Szolgasorsok a kortárs mexikói filmben</i>	6-21
Kóbori Sarolta: Idő, tér, szépség az életben és a művészetben <i>Ruy Guerra életéről és filmjeiről mesél</i>	22-33
Lénárt András: Latin-Amerika függetlenségének értelmezési keretei a filmművészetben	34-45
Farkas György: Transzcendens fény - <i>Carlos Reygadas filmjeiről (1. rész)</i>	46-57
Szerzőink	58-59





ATENCIÓN
CONSERVE LIMPIO Y
CERRADO SU CASILLERO



Árva Márton

Ez a munka csak akkor látszik, ha nem végzik el

Szolgasorsok a kortárs mexikói filmben

Az új évezred mexikói filmjének nyitányaként, a globális filmipar felé tett közelítő lépésként és nemzeti allegóriaként is hivatkozott, kritikai sikereket és nézettségi rekordokat is begyűjtő *Anyádat is!*-ban van egy alig 50 másodperc hosszú, de annál sokatmondóbb jelenet.¹ A Diego Luna által játszott Tenoch otthonában, az apja miniszteri fizetéséből épített luxusvillában az egyik indián származású cseléd a hall oszlopsorát megkerülve, a lépcsőn felbaktatva odaviszi a kanapén terpeszkedő tinédzsernek „a kedvenc sajtos szendvicset”, majd nyugodt mozdulattal veszi fel a hosszú út alatt végig idegtépően csörgő telefont. A szekvencia mindössze rövid hangulatfestő átvezetésként illeszkedik a cselekménybe, mégis több szerzőnek is szemet szúrt. „Az alakok és viszonyaik aprólékos bemutatására jellemző az a mozdulat, ahogy Tenoch indián dajkája gondosan letörli maga után a telefon beszélőjét, mielőtt átadná a fiúnak.”² – írja Nevelős Zoltán, Nuala Finnegan pedig arra a lekezelő intésre hívja fel a figyelmet, amivel Tenoch ezután elküldi a nőt, „világosan jelezve, hogy ő már csak egy szolga”³. Az idézett gesztus Alfonso Cuarón 2001-es munkájában a komplex társadalmi reflexió apró mozaikdarabkája, a benne rejlő feszültség azonban a rákövetkező években jogi törekvések, növekvő médiafigyelem és kritikus hangú filmek kiindulópontjaként is napirendre került. A kétezres évek felszínre hozták egy szociális és kulturális értelemben már-már láthatatlan réteg, a cselédség problémáit.

¹ Az *Anyádat is!* jelentőségéről lásd: Stephen M. HART, *Y tu mamá también*, = Uő., *A Companion to Latin American Film*, Suffolk, Boydell & Brewer Ltd, 2004. 195–202.; Jeff MENNE, *A Mexican Nouvelle Vague: The Logic of New Waves under Globalization*, *Cinema Journal*, 2007/ősz, 70–92.; Nuala FINNEGAN, *„So What’s Mexico Really Like?»: Framing the Local, Negotiating the Global in Alfonso Cuarón’s Y tu mamá también (2001)*, = szerk. Deborah SHAW, *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*, Rowman & Littlefield, 2007.

² NEVELŐS Zoltán, *A pohos, a málé és végzetük asszonya*, *Filmvilág*, 2002/10, 56.

³ FINNEGAN, *i. m.* (saját fordítás)

A szokás csapdái - a mexikói háztartási munka jogi és társadalmi helyzete

Marilyn Thomson brit genderkutató, aki a 80-as években az elsők között fogott a mexikói háztartási alkalmazottak helyzetének akadémikus szempontú tanulmányozásába⁴, egy 2009-es cikkében azt írta: „Bár a munka jellege és a dolgozó nők karaktere megváltozott, a mélyben húzódó társadalmi egyenlőtlenségek és a diszkrimináció sajnos töretlenül jelen vannak.”⁵ A háztartási munka intézményét elemzők szerint⁶ a jogi tisztázatlanságok, a társadalmi előítéletek és a tevékenység nyilvánosság elől elzárt jellege olykor a rabszolgatartásra emlékeztető formákat is eredményezhetnek. A mexikói munkajog ugyan tartalmaz az ilyen típusú tevékenységre vonatkozó szabályozást, de ez mindössze annyit mond ki, hogy a cselédnek nappal elegendő idő kell rendelkezésre álljon az étkezésre, éjszakára pedig 8 óra pihenést ír elő, illetve rögzíti, hogy az ételkészítés és a lakhatás a fizetés részét képezi. Az elnagyolt jogszabályoknak kicsi a gyakorlati értéke, hiszen a cselédek túlnyomó többségének sosem volt írásos szerződése, az alkalmazóhoz fűződő viszonyt a törvény helyett szokások és szóbeli megállapodások határozzák meg. A jogi háttér hiányából következő legkomolyabb probléma, hogy a háztartási alkalmazottak – más munkásoktól eltérően – nem tudnak belépni a társadalombiztosítás rendszerébe, így nyugdíjra sem tarthatnak igényt. Mexikóban más munkáltatókkal ellentétben a cselédeket foglalkoztatók nem kötelesek társadalombiztosítást fizetni alkalmazottaik után. A cselédek önkéntes alapon ugyan nyithatnak magánnyugdíj-számlát, de ez a gyakorlatban a legritkább esetben jelent megoldást, és legkevésbé a bentlakásos (*de planta*) szolgálatot végző munkások esetében, akik gyakran képtelenek a megtakarításra, hiszen általában alig jutnak készpénzhez. Az ő helyzetük azért is kritikus, mert 24 órás készenlétben kell lenniük, olykor nem lakható terekben – pincékben, padlásszobákban vagy kerti bódékban – szállásolják el őket, és kevés esélyük van a helyzet változtatására (például sokáig lakáshitelhez is csak a munkáltató engedélyével juthattak).

⁴ Thomson az 1983–1986 közötti terepmunkájára alapozta a University of Londonnak írt, *The politics of domestic work: a case study of domestic workers in Cuernavaca, Mexico* című doktori disszertációját.

⁵ Marilyn THOMSON, *Workers not maids – organising household workers in Mexico*, *Gender & Development*, 2009/2, 282.

⁶ Írásomban a következő szövegekre támaszkodom: THOMSON, *i. m.*; Sandra CHÁVEZ CASTILLO, *Mujeres indígenas del servicio doméstico en la Ciudad de México. Su lucha por el respeto a sus derechos humanos, laborales y culturales* (online: http://www.ciesas.edu.mx/proyectos/relaju/documentos/Chavez_Sandra.pdf); Ileana MORENO RAMÍREZ, *Los derechos fundamentales de las trabajadoras del hogar y sus garantías en México* (online: https://www.scjn.gob.mx/transparencia/lists/becarios/attachments/150/becarios_150.pdf); CONAPRED, *Condiciones laborales de las trabajadoras domésticas – Estudio cuantitativo* (online: http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/TH_completo_FINAL_INACCSS.pdf)

Mexikóban hozzávetőleg 2 millió ember dolgozik háztartási alkalmazottként, túlnyomó többségük (90%) nő. Ez a munkaerőpiacon aktív női népesség több mint 12%-át jelenti, akik ugyanakkor mégsem képesek hatékony érdekképviseletre. Többségük a társadalom alsó középosztályához illetve a legszegényebb réteghez tartozik, és legfeljebb általános iskolát végzett. A társadalmi védtelenséget fokozza, hogy ezek a munkások legtöbbször az otthonukat gazdasági kényszer miatt elhagyó migránsok vagy bevándorlók, így amellet, hogy nőként és sok esetben indián származásúként előítéletek övezik őket, általában kevés ismeretséggel rendelkeznek, idegenek saját környezetükben. Így hiába alakult már nemzetközi⁷, latin-amerikai⁸, mexikói⁹, emigránsokat tömörítő¹⁰ és városi¹¹ érdekérvényesítő csoport is, ha az érintettek sem ezeket a szervezeteket, sem a saját jogaikat nem ismerik, és egyre inkább elszigetelődnek.

Az igazságtalanságok orvoslásának terepeként mégis leginkább a civil mozgalmak aktivitása kínálkozik, melyek többek között a Nemzetközi Munkügyi Szervezet (ILO) 2011-es, a háztartási munkát szabályozó egyezményének¹² mexikói ratifikálását sürgetik. Ezek a törvénymódosítások azonban nem tartoznak a helyi politika prioritásai közé¹³, így a jogi környezet továbbra is elavult¹⁴. A társadalom által megerősített egyenlőtlenségeket és a cselédek általánosan elterjedt lenézését talán jól illusztrálják azok a köznyelvben gyakran használt élcelődő szólások, melyeket Ileana Moreno Ramírez említ szövegében¹⁵: az „Eltűnt, mint a cselédlányok” (*“Se fue como las chachas”*) a figyelmeztetés nélkül távozó emberre vonatkozik, „szolgálólánynak” nevezni valakit (*“Eres una gata”*¹⁶) pedig olyan inzultus, amivel műveletlennek és alsó társadalmi osztályból származónak titulálják az embert.

⁷ <http://www.idwfed.org/en>

⁸ <http://wiego.org/content/confederaci%CF%8Cn-latinamericana-y-del-caribe-trabajadoras-del-hogar-conlactraho>

⁹ <http://redtrabajadorasdelhogar.blogspot.hu/>

¹⁰ <http://www.mujereshoy.com/>

¹¹ Lásd a fővárosban működő CACEH-t: <http://www.caceh.org.mx/>

¹² Lásd: http://www.ilo.org/dyn/normlex/en/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_ILO_CODE:C189

¹³ Lásd a be nem tartott politikai ígéreteket leleplező újságcikkek egyikét: <http://www.animalpolitico.com/2015/02/el-sabueso-trabajadoras-del-hogar-sin-derechos-pese-las-promesas/>

¹⁴ Sokatmondó adalék, hogy az egyik leggyakrabban előkerülő igény a kutatások során megkérdezett háztartási alkalmazottak részéről az, hogy a törvények szövegében szereplő „szolga” szót „alkalmazottra” cseréljék. Lásd: THOMSON, *i. m.*, 9.

¹⁵ MORENO RAMÍREZ, *i. m.*, 14.

¹⁶ Ugyanitt Moreno Ramírez felsorol több pejoratív, korábbi korok elnyomó hierarchiájának konnotációit hordozó kifejezést is, amivel a köznyelv a háztartási munkásokat illeti. Ilyenek: „muchacha” (kislány), „sirvienta” (szolgálólány), „criada” (szobalány), „chacha” (pesztra), „gata” (macska).

A közfelfogás szerint a háztartáshoz kapcsolódó tevékenységek nem számítanak munkának, hanem a női, háziasszonyi és anyai szerep magától értetődő részei, így ez a dolgozó réteg munkásként szinte láthatatlan a társadalom számára, a negatív, lekezelő megítélést pedig a populáris kultúrában felbukkanó reprezentációk felszínessége is újratermeli.

„A háztartási alkalmazottak által végzett munka szociális és gazdasági értelemben alacsonyrendűnek számít. Ezeknek a dolgozóknak csekély a jövedelmük, semmilyen társadalmi juttatásban nincs részükhöz, és nincsenek képzéseik. Esetükben a nyilvánosság és a privát szféra közötti distinkció eltűnik, különösen akkor, ha a háztartási dolgozó az alkalmazója otthonában él. Nincs világosan meghatározva a munkavégzés ideje és tere, célja és funkciója, és ez lehetővé teszi a diszkriminációt, a kizsákmányolást, a visszaélést és a bántalmazást.”

– olvasható a Diszkrimináció Megelőzéséért Felelős Nemzeti Tanács (Conapred) 2012-es felmérésének összefoglalásában.¹⁷ A háztartási munka egyenlőtlenségeinek kérdésköre az utóbbi évtized filmjeiben többször is felbukkant, és a szappanoperák hatásvadász ábrázolásmódját maguk mögött hagyó, meglepően kifejező darabokban került feldolgozásra, melyek eltéréseik ellenére is több ponton kapcsolódnak egymáshoz. Legyen szó dokumentumfilmről, szerzői hagyományokból táplálkozó műről vagy zsánerközegbe adaptált darabról, a háztartási alkalmazottak helyzetét feldolgozó kortárs filmek az elmagányosodás, a tér- és időbeli elbizonytalanodás és a láthatatlan munka motívumai felől közelítve formálják figyelemfelhívásukat meggyőző kritikai állításokká.

A bezártság képi alakzatai és a dokumentumfilmes interjú retorikája

Virginia García del Pino *Sí, Señora*¹⁸ című dokumentumfilmjében cselédekkel és alkalmazóikkal készített interjúk fragmentumait helyezi egymás mellé oly módon, hogy a 40 perces játékidő alatt lassanként kirajzolódnak a szereplők közötti viszonyok és az elmesélt anekdoták közötti kapcsolódások, az összkép mégis nyitott és mozaikszerű marad, mintegy a körüljárt jelenség kollektív jellegére utalva. A munkavállalók és munkáltatóik is általánosságban beszélnek a háztartási segítséghez kötődő élményeikről, mégis mindkét oldalon hosszan

¹⁷ Lásd: http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=documento&id=107&id_opcion=145&op=145 (saját fordítás)

¹⁸ A barcelonai dokumentumfilmes egy 3 éves mexikói ösztöndíj ideje alatt forgatta az interjúkat, a munkával végül 2012-ben készült el. A film angol felirattal, teljes egészében megtekinthető online: <https://vimeo.com/63597268>

sorakoznak a személyes példák és a különféle apró emlékek (az alkotó leginkább az élettörténetekre, az elégedettségre vagy a munka kapcsán kialakuló együttműködés lehetőségeire kíváncsi). A film „a cselédről” illetve „a munkádóról” is típuszerű képzetet hoz létre (ezt támasztja alá az is, hogy a megszólalók neve homályban marad), a két csoport bemutatásának módszerével, a monológok tematikai áthallásaival és a diskurzus polivalenciájával¹⁹ viszont árnyaltabban is utal a viszonyrendszer visszásságaira.

A *Sí, Señora* képkompozíciói és montážsa ügyesen ismétlik a két szereplőcsoport egymásra utaltságának és konfliktusainak élményét is. A film egyszerű DV-technikával készült, 4:3-as képarányú fix bőszekondokban illetve kistotálókban mutatja a szereplőket, amint azok hétköznapjaik helyszínén, többnyire lakásbelsőben beszélnek a kamera felé fordulva, javarészt ülve vagy egy helyben állva. A képek első ránézésre homogén, a magánszférába behatoló, mégis finoman távolságtartó érzetet közvetítenek, amit a keret szigorú mozdulatlansága és a rendezőnő ritkán észlelhető jelenléte is felerősít. García del Pino mintha szabályos arcképcsarnokot építene, nem kerül közelebb sem cselédhőseihez, sem a munkáltatókhoz, és látszólag alig tesz különbséget közöttük. A képalkotás szinte monoton egységessége ugyanakkor kritikai gesztussá alakul, amint az egymástól szociális értelemben áthidalhatatlanul messze álló nők ugyanazokra a kérdésekre válaszolnak: Melyik házimunkákat végzik el szívesen, és melyeket nem szeretik? Mi okoz nekik kellemetlenséget? A semleges képi fogalmazásmód még kiugróbbá teszi a kontrasztot, amikor egyikük arról beszél, hogy a sok vasalástól fájni szokott a feje, más viszont arról a félelemtől, hogy vajon a következő héten is lesz-e, aki segít neki a háztartásban, mert „az egész élet úgy van megtervezve, hogy van valaki mellettem.”

Az interjú-szituációkban mindegyik szereplő független és önálló, tehát a képalkotás önmagában nem közvetít hatalmi hierarchiát, a monológok közötti párhuzamok viszont felszínre hozzák a viszonyok aránytalanságait. Ennek beszédes példája az a gondolatmenet, amelyben néhány dolgozó boldogan taglalja, milyen bánásmód éri őt az adott házban, majd néhány perccel később ugyanazon szempontok (emberséges hang, fizikai erőszak elkerülése, türelem) mentén ecseteli az alkalmazó, hogyan viszonyul a cseléd az ő gyerekeihez. Míg a munkások hálásan beszélnek arról, hogy ők nem tapasztaltak a megtaposástól a zaklatásig terjedő elrettentő eseteket, a háziakkal szembeni kedvesség a jómódú munkáltatók szerint természetes. Egy hasonló áthallás erős felütésként oszlatja el a pártatlan megközelítés lehetőségét rögtön a film elején: az öltözetében és beszédmódjában is kifinomultságot kommunikáló nő az iskolázatlanságukról beszélő cselédek megszólalásai után mondja el,

¹⁹ A polivalencia Leger Grindon fogalma, ami a dokumentumfilmes interjúk közötti ellentmondások elrendezésére vonatkozik. Lásd: Leger GRINDON, *A dokumentumfilmes interjú poétikája*, Metropolis 2009/04, 66–80.

sokáig nem tudott kiteljesedni, mert otthon kellett maradnia, és bár gyermekeivel „kompenzálta őt az élet”, később így is szüksége volt arra, hogy elhagyja a háztartás közegét, és egyetemi kurzusokra iratkozzon be. Az ilyen jellegű megszólalások további ellentétpárjai azok a válaszok, melyekben a háztartási alkalmazottak (a filmben csak *entrada por salida*, vagyis nem bentlakásos dolgozók szerepelnek) kifejtik, hogy ha marad szabadidejük, akkor a saját lakásukat takarítják ki, és az otthoni teendőket látják el. García del Pino jó ízléssel szétszórja filmjében ezeket az egymásnak erősen ellentmondó gondolatokat, és a direkt szembesítésnél fontosabb szerepet hagy a képek egyéb jelzéseinek, illetve a megszólalók gesztusainak.

Bár az interjú-felvételek keretezése és a kamera távolsága valóban uniformizáló jelleggel helyezi egymás mellé a cselédek és alkalmazóik megnyilvánulásait, a rendező következetesen használ olyan térbeli kompozíciókat, melyek vizuálisan is érzékeltetik a hatalmi egyenlőtlenségeket. Az első megszólaló – egy idősebb nő, aki arról beszél, hogy analfabetizmusát „örökségként” hozta magával, de gyerekeinek már más sorsot szán – egy támla nélküli széken ülve beszél. Aránytalanul kicsinek tűnik a képen, hiszen be van szorítva a konyha sarkába, és az egyik oldalról a hűtőszekrény, a másik irányból pedig a sütő zárja le előtte a teret. A nő a kép perspektívája miatt eltörpül a háztartási gépek között, az alacsony kameraállás ráadásul azt a hatást kelti, mintha alig érné fel a konyhapultot. Ez a stratégia a továbbiakban is megfigyelhető: a cselédek rendre az adott helyiség sarkában foglalnak helyet, így a falak és a bútorok aránytalanul nagyoknak hatnak mellettük, és szinte „csapdába ejtik” őket a szélesvászonhoz képest egyébként is bezártság-érzetet keltő akadémiai képformátumban. Ehhez adódik hozzá, hogy ezek a szereplők olykor valóban egy szekrény és egy pult, máskor egy vasalódeszka és egy polc „szorításában” vannak.

A munkaadók képein ezzel szemben nincs jelen ez a fajta perspektíva-hatás, a háttérben elhelyezett tükrök és tükröződések épphogy tágítják a néző térélményét. Ebből a szempontból sokatmondó az a beállítás, ami a teraszon nyilatkozó nő mögötti üvegajtókra hegyoldal és vízfolyás képét veri vissza, de még ennél is tökéletesebb az optikai illúzió a már említett, az egyetemi kurzusairól beszélő asszonyt körülvevő térben, ahol csak egy kósza kézmozdulat miatt észlelhető tükröződés leplezi le, hogy a kép bal felső sarkában nem egy boltív nyílik a lakás többi helyiségére, hanem csak egy ívelt tükör mutatja a kamera mögötti térrészt. Jellemző továbbá, hogy a szolgálókat az előtérbe tolakodó bútorok, a munkaadókat pedig szabadon burjánzó növényzet veszi körül a képeken, és ez utóbbi szereplők olyan helyeken ülnek, amiből további utak nyílnak másik terekbe. Ez alól kivételt képez annak a dolgozólánynak az interjúképe, aki félszeg viselkedésével és vékony hangjával akár gyereknek is tűnhet, mégis arról beszél, hogy már saját lánya előtt kell egyengesse az utat. Ő a nyílt térben védtelennek tűnik, amit az is hangsúlyoz, hogy egy magas

széken ül, a lábát olykor meg-meglóbálja a levegőben, így pozíciója még bizonytalanabbnak hat.

A szereplők elhelyezkedésének gondos megválasztása viselkedésük és testtartásuk különbségeit is felerősíti. Míg a vagyonos réteg képviselői minden esetben laza, már-már ernyedtt helyzetben ülnek, és kezüket megtámasztják valamin, ezáltal passzivitásukat hangsúlyozzák, a háztartási munkások – részben a szűk terek miatt is – merev testtartásban vagy mozgásban vannak, gyakran épp munka közben. A filmben szót kapnak olyan alkalmazottak is, akik különös módon a munkaadókhöz hasonló pozíciót vesznek fel az interjú során. Róluk azonban kiderül, hogy maguk is tartanak segítőket, akik hasonló feladatokat végeznek el náluk, mint amiket ők látnak el mások házában.

A képalkotás demokratizmusa és a tér megszervezésének kontrasztjai alaposan előkészítik a *Sí, Señora* azon mondatait, melyek a leginkább árulkodnak a berögződött társadalmi elnyomás természetéről. A legkevésbé elegáns, kötött pulóvert viselő, a teraszon tartott fotelben félig elfekvő nő – egyébként az egyedüli, akit közös snittben látunk alkalmazottjával – a film csúcspontján, majdnem a játékidő kétharmadánál fejti ki önkéntelen grimaszokkal az arcán, hogy cselédje egy „forrásokban szűkölködő” külvárosban lakik, ahol „az ő szintjéhez mérten jól tud élni”, de nagyon fontos, hogy a munkában és azon kívül is el legyenek szeparálva egymástól. García del Pino szereplői ugyan pozitívan nyilatkoznak a háztartási munka helyzetéről, a megszólalások összecsengései és gesztusnyelve egyértelműen kirajzolja az egyenlőtlen-séget, amit szerzői kommentárként erősít fel a figurák térbeli elhelyezése.

Az elszigetelődés tér-idő-körei és a művészfilmes eszköztár

A *Parque vía* (2008) című film emlékezetes első snittjében Beto, egy hatalmas, eladásra kínált luxusvilla gondnoka a kertben cigarettázik, amikor hirtelen mennydörgés zavarja meg a csendet. A férfi rögtön elindul, hogy megmentse a készülő eső előtt az épület tetőteraszán kitergetett ingeit, a kamera pedig két és fél percig követi őt a ruháig vezető úton. A valós idő élményével nem csak a ház óriási méreteit érzékelteti a film: útközben szemet szúr a férfi élettereként fenntartott apró zug és a luxusvilla nagytermei közötti kontraszt, valamint a karakter céltudatos mozgása az útvesztőhöz hasonlító térben, mely kongó üressége miatt még embertelenebbnek hat, és kiemeli a gondnok magányát.

Ahogy azt a rendező is leszögezte²⁰, a mexikóvárosi Parque vián valóban találkozott egy mesztic férfivel, aki mindennapi állagmegóvási feladatokat végzett egy grandiózus épületben, melyet évek óta nem sikerült eladni,

²⁰ Lásd ezt a beszélgetést, melyben Rivero kitér a film készítésének több részletére is: http://www.dailymotion.com/video/xbdu0d_entrevista-con-enrique-rivero-direc_creation

és a film az eredeti helyszínen, ténylegesen a ház gondnokának főszereplésével készült. Enrique Riverót elsősorban a karakter pszichológiája érdekelte, kezdetben az egyedüllét és az aránytalanul nagy élettér problémái jobban foglalkoztatták, mint a szituációba kódolt társadalmi egyenlőtlenségek, művét mégis az alkalmazott és a dúsgazdag munkáltató ambivalens viszonya és brutális végkifejletbe torkolló összeütközése mozgatja. Rivero debütálása nem csupán amiatt tűnhet a *Sí, Señora* dokumentumfilmjével rokon darabnak, mert valós szituációt dolgoz fel. A visszatérésekre alapozó szerkesztés a García del Pino munkájában látottakhoz hasonlóan időnként itt is megismétel bizonyos helyzeteket, motívumokat és témákat. Ugyanakkor az interjúk közötti ugrások élményével ellentétben a *Parque vía* cselekményének ciklikus mozdulatsorai illetve beállításai az időbeli előrehaladás körköröségét és az időtartamok feletti kontroll elvesztését jelzik. Már a fent idézett nyitóképsor kapcsán is feltűnhet a nézőnek, hogy a gondnok tökéletesen ugyanolyan ingeket szárít a tetőn, így kinézete sosem változik. Csak később válik nyilvánvalóvá, hogy Beto munkakörébe napirendszerűen előírt rutincselekvések tartoznak, és hogy a lelkiismeretesen elvégzett karbantartási tevékenységek célja éppen az állapotok változatlanságának fenntartása. Ezáltal a vissza-visszatérő jelenet-variációk (evés, ivás, vasalás, tévénézés, a prostituált látogatása) hipnotikus jelenidejűségben sűrűsödnek össze, aminek különös súlyt ad, hogy Beto már harminc éve gondolja a házat ezekkel a mozdulatokkal. A főhőssel együtt a néző is elveszti az idő múlását jelző kapaszkodókat, és olykor maga is meglepetten zökken ki a filmet uraló monotóniából (lásd a jelmezes gyerekek csengetésének epizódját, amikor Beto válasza akár a néző kétségeire is rezonálhat: „Nem is tudtam, hogy már Halloween van.”).

A *Parque vía* tehát időélménnyé alakítva jeleníti meg a háztartási alkalmazott figura láthatatlan munkáját, amit a nézői percepció elbizonytalanításán túl konkrét szimbólumok is megismételnek (lásd a Betónak egyetlen összekötött csomagban átadott előző havi újságokat, vagy a karácsonyi ajándékként kapott karórát). A motívumrendszer és a modernista ihletésű elbeszélés-technika Bresson, Antonioni, Tarkovszkij, illetve az ő hatásukat a kortárs mexikói filmekben meghonosító Reygadas művészetéből táplálkozik²¹. Ez utóbbi kapcsolódás több alkalommal is öntudatos utalássá válik, hiszen amikor Beto elbóbiskol a tévé előtt, épp egy Reygadas-film végefőcímére ébred, majd mikor a ház tulajdonosnőjét kísérvé autóba száll, szinte pontosan viszontlátjuk a *Mennyei háború* kocsizásait, és a vonósok által dominált klasszikus zenei aláfestés sem marad el. A megidézett Reygadas-műben szintén egy alárendelt mesztic férfi kerül konfliktusba a neki parancsoló fehér nővel, „az üresség és a spiritualitás, az erotikus és a nem-erotikus szexualitás, illetve spirituális,

²¹ A Reygadas filmjeiben fellelhető modernista hatásokról lásd: Joanne HERSHFIELD, *Nation and post-nationalism: the contemporary modernist films of Carlos Reygadas*, *Transnational Cinemas*, 2014/1, 28–40.

morális és egzisztenciális krízisek által behálózott karakterek²² modernista jellegzetességei mindkét szerző számára megkerülhetetlen referenciapontok a viszony kibontása során. Rivero a már hivatkozott interjúban hangsúlyozta, hogy munkája a „figyelő filmek” nemzetközi trendjéhez csatlakozik. Ezeknek – Tiago de Luca deleuze-i nyomvonalon haladó okfejtését követve – „egy olyan újfajta karakterre van szüksége, aki már nem *cselekszik* állandó mozgással és a klasszikus mozi esetében megszokott kauzális logika szerint.”²³ A *Parque vía* viszont éppen azáltal válik a kontemplatív esztétika számára elméleti kihívássá, hogy főhőse háztartási munkásként nagyon is cselekvő figura, és céltalan, elidegenedett sodródás helyett gyakorlatilag folyamatosan dolgozik, története mégis modernista jellegű idő-képeket hív elő. „Hiába mozog, fut, sűrög-forog, az őt körülvevő helyzet minden oldalról meghaladja motorikus képességeit, ugyanakkor láthatóvá, hallhatóvá teszi számára mindazt, ami kívül van egy válasz vagy egy reakció illetőségi körén. (...) Ki van szolgáltatva e vízióknak, ami üldözi őt...”²⁴ A metafizikai problémafelvetést Rivero filmjében földhözragadt társadalomkritikus motiváció váltja fel, ami a puszta kontemplációt a háztartási munka egyenlőtlenségeire irányuló figyelemfelhívássá avatja.

A film térkezelése az idő-szerkezethez hasonló erejű gesztusokat mozgósít, a rendező szavaival élve: „a ház maga is egy szereplő.” Az emberi lépték kérdése óhatatlanul összefonódik a vagyonkülönbségek megjelenésével és az eltérő szociális körülményekből érkező figurák konfliktusával, Beto elszigetelődése pedig együtt jár a luxusvilla ajtajának határ-metaforává válásával. A belső terekben barangoló hosszúbeállítások, a munkavégzés során tapasztalt aránytalanságok (lásd a takarítandó felületek és a felhasznált eszközök nagyságát) vagy az óriási helyiségek és a ténylegesen szükséges tárgyak méretbeli kontrasztja állandó feszültséget kelt. A főhős tévékészüléke és vonalas telefonja apró pontokká törpülnek a bútorok nélküli szobában; a konyhában álló hatalmas kondérból Beto először egy közepes lábosba meri a vizet, hogy végül a poharába önthessen belőle. A képkompozíciókba foglalt jelzéseken túl pedig egészen konkrét megjegyzések is utalnak a tér kihasználatlanságára, mint amikor Lupe kendőzetlenül azt kérdezi: „Ha egy ekkora kastélyban laksz, miért ebben a kis szobában dugunk?” A villán kívüli tumultus, hangzavar és a sűrűn lakott külvárosi negyedek képe hatásos kontrasztba kerül a falakon belüli csenddel és lélektelen békességgel. Beto szinte mozdulatlanul és szótlanul nézi végig nap mint nap az erőszakos bűntényekről és tüntetésekről szóló híradásokat, telefonon tart kapcsolatot a külvilággal, a film végkifejletében pedig úgy intézi, hogy a señora halála gyilkosságnak tűnjön, ezáltal inkább a börtön bezártságát választja, minthogy megpróbálja beilleszkedni a társadalomba.

²² Uo., 32. (saját fordítás)

²³ Tiago DE LUCA, *Realism of the Senses – A Tendency in Contemporary World Cinema*, = szerk. Lúcia NAGIB, Chris PERRIAM, Rajinder DUDRAH, *Theorizing World Cinema*, I.B. Tauris, 2012, 197. (saját fordítás, kiemelés az eredetiben)

²⁴ Gilles DELEUZE, *Az idő-kép*, Palatinus, 2008, 7.

A *Parque vía* szűkszavú tanulmánya a közvetlen tapasztalatból indul ki, és valós elemekből építkezik, de a nemzetközi művészfilmes áramlatokhoz csatlakozó stilizációval ábrázolja a háztartási alkalmazott főhős kiszolgáltatottságát. A film tér- és időkezelésének sajátosságai egyfelől a modernista örökséggel párbeszédet folytató megoldások, másfelől viszont a háztartási munka láthatatlanná tételének illetve pontos körülhatárolhatatlanságának művészi megformálású kritikáját hordozzák.

A társadalmi és identitás-krízis melodramai megragadása

Mexikó a háztartási munkához kapcsolódó migráció szempontjából sajátos, átmeneti helyzetben van, hiszen célország a közép-amerikai régió lakosai számára, ugyanakkor kiindulópont is, ahonnan sokan vándorolnak az Egyesült Államokba vagy Európába.²⁵ Sandra Chávez Castillo már idézett tanulmányában arról ír, hogy a kisebb falvakból, indián közösségekből származó cselédeket Mexikóvárosban gyakran eltiltják saját nyelvük használatától, kultúrájuktól, vallásuktól és ruházatuktól. A nagyvárosi közeg uniformizáló hatása pedig újból léptéket vált, ha egy film nyugati kontextusban vizsgálja a problémát. Az ezredforduló óta felélénkülő koprodukciós latin-amerikai filmgyártás előszeretettel használja a kultúrakeveredés tematikáját, így az emigráns cselédség helyzetét is egy soknemzetiségű alkotói és produceri csapat dolgozta fel, de a jelenség kapcsán tárgyalt kulturális hibriditás ebben az esetben az identitás elvesztésének szinonimájává válik. A 2009-es *Rabia* – mint látni fogjuk – a nyugati melodráma eszközkészletét megidézve túllép a valós események kritikai reflexióján, de a kiszolgáltatottság élményét absztraháló megoldásaiban a már említett filmekhez nagyon hasonló gesztusokra támaszkodik.

Az építkezésen dolgozó mexikói José María és a kolumbiai cselédlány, Rosa tragikus szerelmi története egy pontosan meg nem nevezett spanyol városban játszódik. A spanyol-mexikói-kolumbiai koprodukcióban gyártott filmet az ecuadori születésű, de tanulmányait Franciaországban és az Egyesült Államokban végző Sebastián Cordero rendezte, a forgatókönyv pedig egy argentin író, Sergio Bizzio műve nyomán készült. A hirtelen haragját nehezen kontrolláló férfi már a bevezetésben gyilkossá válik, és úgy menekül abba a luxusvillába, ahol barátnője szolgál, hogy Rosát nem értesíti erről. A két szereplő kilenc hónapig él egy emelet távolságban úgy, hogy közben egyszer sem találkoznak. Ezalatt Rosa megszüli közös gyereküket, José María pedig embertelen körülmények között bujkál a padláson, és szerelmét csak telefonon hívja fel olykor, hiszen azáltal akarja megvédeni, hogy továbbra sem fedje fel előtté hollétét. Rosának ki kell állnia a spanyol család fiának olykor erőszakos közeledését

²⁵ THOMSON, *i. m.*, 11.

valamint a rendőrség fenyegetését is, José María pedig bent reked a villában a kártevőirtás idejére, csapdába esik, és nem tud elmenekülni a befújt mérgek elől. Először tartja a kezében újszülött gyermekét, amikor meghal.

Luisela Alvaray szerint a kortárs latin-amerikai filmben elszaporodó koprodukciónkat előszeretettel öltöztetik hollywoodi zsánerek jelmezeibe, ez viszont nem jelenti azt, hogy az így készült munkák a domináns ideológiát visszhangoznák, és épphogy a kritikus nézőpontok érvényesülését elősegítő „instabil kulturális kontaktzónákként” írja le az olyan eseteket, amikor több ország vesz részt az együttműködésben, és nyugati valamint latin-amerikai partnerek is szerepet vállalnak.²⁶ Cikkének egy pontján Alvaray arról számol be, hogy az olyan fiatal latin-amerikai filmkészítők számára, akiknek a szerzői diskurzusok jelentik a domináns megszólalásmódokat, a zsánerekhez való visszatérés lehet a lázadás egyik útja. És bár az 1972-es születésű Corderót eddigi életműve alapján inkább tarthatjuk a hollywoodi zsánerek szorgos adaptálójának, mint egyéni és kritikus hanggal rendelkező filmkészítőnek – lásd a krimi és a thriller jegyeit ügyesen vegyítő *Crónicast* vagy a már angol nyelven forgatott found footage sci-fit, *Az Európa-rejtélyt* –, a *Rabia* példás formatudatosságról árulkodva gyúrja össze a *Parque vía* megoldásaihoz némiképp hasonló hosszú kameramozgások és idősrítések auteur-geisztusait a szigorú társadalomkritikával és a nyugati melodráma-tradíciókkal.

A műben a pár boldog egyesülését gátló „grandiózus emberfeletti vagy szubhumán hatóerők”²⁷ a gyilkosság miatti üldöztetés, az európai közegben elszennvedett kizsákmányolás és a férfi pszichés betegségének képében halmozódnak egymásra. A passzivitásra ítélt főszereplők olykor karnyújtásnyi, mégis áthidalhatatlan távolsága olyan expresszív képi megoldások révén artikulálódik, melyek a ki nem mondott érzelmek hangsúlyozása mellett a társadalmi egyenlőtlenségekre is ráirányítják a figyelmet. A *Rabia* motívumrendszerének alapja a hatalmas villa belsejének labirintus-szerű megkonstruálása, a közelség és a távolság érzeteinek kiforgatása és elbizonytalanítása. A luxus és a cselédlét tereinek mozgó hosszúbeállításokkal történő összekötése, az egymástól elválasztott és egybenylő szobák virtuóz operatőri munkával megteremtett játéka egyszerre interpretálhatók a szereplőket összefogó közösség (a bevándorló- és szolgasors) és az őket elválasztó különbségek (eltérő kulturális háttér, sikeres vagy sikertelen beilleszkedés) kifejezésekként. Az a steadycames snitt, amely a házon belüli telefonvonal két végét köti össze, nem csupán azt a melodramai jelentéstartalmat hordozza, hogy José María és Rosa egy légtérben tartózkodnak, mégsem lehetnek egymáséi, hanem inkább azt a szembeötlő változást tárja a néző elé, ami a spanyol luxusvilla márványoszlopokkal tagolt terei és a cselédek számára fenntartott, leromlott állapotú

²⁶ Luisela ALVARAY, *Hybridity and genre in transnational Latin American cinemas*, Transnational Cinemas, 2013/1, 67–87.

²⁷ Torben GRODAL, *A fikció műfajtipológiája*, = szerk. KOVÁCS András Bálint, VAJDOVICH Györgyi, *A kortárs filmelmélet útjai*, Palatinus, 2004, 340.

padlásszoba közötti néhány méteres út során figyelhető meg. Ennek talán még ékesszólóbb példája a film utolsó képsora, amely a legfelső emeletről indulva – itt talál rá Rosa az utolsó leheletével őt szólító férfire – vezeti végig a nézőt a villa különböző szociális kondíciókra és érzelmi állapotokra utaló terein. Így jutunk el végül az alagsori cselédszobákon át a szabadba, és a záróképen újra rátekintünk az összezsapások helyszínéül szolgáló házra. A *Rabia* szerkezete tehát idomul a hollywoodi melodramához, és a sokat elemzett Sirk vagy Minelli-művek nagyjeleneteihez hasonlóan ebben az esetben is „a lépcső függőleges tengelyére koreografálják meg”²⁸ az érzelmi csúcspontokat, ahol az eltérő társadalmi szférához kapcsolódó terek egymás mellé helyezése révén láthatóbbá válnak a kidolgozatlan jellemű szereplők közti vagyonskülönbségek.

A *Rabia* figuráinak elnagyoltsága ugyanakkor nem feltétlenül az alkotói hanyagság számlájára írható, hanem a(z) emigráns) szolgasors identitásfosztó hatására utal. Ahogy arra Daniel Parra Mejía, kolumbiai kritikus is rámutatott, a szereplőknek nem ismerjük meg az élettörténetét, és felismerhető akcentusukon kívül semmi sem utal a múltjukra vagy a nemzetiségükre. Egymást sincs idejük megismerni (hiszen José María pár nappal kapcsolatuk kezdete után már szökésben van), a film során pedig csak azonnali, a pusztán életben maradásra irányuló reakciókat látunk tőlük. Mint latin-amerikai bevándorlók vagy „sudacák” (ez spanyolul a latin-amerikaiak közös, pejoratív elnevezése, ami a filmben a főhősök kiközösítésének jeleként hangzik el), Spanyolországban homogén közösséget alkotnak, saját nemzeti kultúrájuk, identitásuk az idegen közegben nem tud kibontakozni. A film egy sor olyan jelenetet tartalmaz – a munkásszállótól az emigránsok utcai csoportba verődéséig – melyek bemutatják, hogy az eredetileg egymástól jól elkülönülő, sajátos kultúrákhoz tartozó latin-amerikai figurák az európai nagyváros társadalmi terében identitásvesztett, mesterséges közelségbe került kollektívát alkotnak. „A láthatatlanság számukra a túlélés záloga”²⁹, és ezt játssza újra José María házon belüli bujkálása, a közelség–távolság együttes érzete és a szereplők hiányzó háttértörténete is.

Cordero melodramája tehát elkészültének körülményeiben és cselekményében is különböző kultúrák konfliktusaira reflektál. Ugyanakkor ebben a markáns hagyományokkal rendelkező műfaji közegben is azok a motívumok és formai eszközök jelennek meg, melyeket a korábbiakban vizsgált munkák is kritikus élel használnak. Az elszigetelődés csapdahelyzete itt nemzeti identitásuktól is megfosztja a hősoket, a vagyonos közegbe idegenként belevetett figurák mozgása pedig a terek aránytalanságának és – a szinte észrevétlenül lezajló terhességgel párhuzamosan a bujkáló férfi hirtelen fizikai leépülésének ábrázolása révén – az időmúlás követhetlenségének gesztusaival hívja fel a figyelmet a helyzet tarthatatlanságára.

²⁸ Thomas ELSAESSER, *A hang és a téboly története* – Jegyzetek a családi melodramáról, Metropolis 2012/3, 30.

²⁹ Daniel PARRA MEJÍA, *Rabia: la distancia del amor, El ojo que piensa*, online: <http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/173> (saját fordítás)

„Lássunk egy filmet a falakról”³⁰ – a társadalmi szatíra mint szintézis

A 2011-es nemzetközi munkajogi egyezmény – ami a háztartási dolgozók helyzetét szabályozza, és a remények szerint megvédi őket a kizsákmányolástól – Mexikóban továbbra is elfogadásra vár. A háztartási alkalmazottak mexikóvárosi szakszervezete nyomásgyakorlásként 2013 áprilisában utcai demonstrációt szervezett a Szenátus épülete elé, melynek része volt egy performansz is: átlátszó, „háztartási dolgozó” feliratú, ember-nagyságú dobozokban egyenruhába öltözött nők kezdtek el takarítani, hogy az ügy láthatóvá és megkerülhetetlenné váljon.³¹ Ugyanebben az évben egy olyan alkotás kapta a Guadalajara-i Mexikói Filmfesztivál fődíját, ami hasonlóan direkt és túlzó képekbe sűríti egy gyári munkás és egy csapat háztartási alkalmazott abszurdba hajló megpróbáltatásait. José Luis Valle *Workers* című munkája már-már szintézisként olvasztja magába az eddigi művekben megfigyelt kritikai gesztusokat, és cselekményét egymáshoz lazán kapcsolódó szatirikus jelenetek füzérévé alakítja.

Az Egyesült Államok és Mexikó határán fekvő Tijuana városában játszódó film egy olyan képsorral kezdődik, ami a végtelen óceán hullámveréséről lassan átigazít az otrombán a tengerbe nyúló gigantikus határfalra, ami a két országot elválasztja, majd a tág totálban apró alakok – egy anya és kislánya – nyúlnak át a fal résein, hogy elvegyék a túloldaltól feljűk nyújtott ajándékot. A percekig elhúzódó snitt idegőrlő lassúsága, a morajló alapzaj és a tökéletesen geometrikus alakzatok megragadására törekvő operatőri munka mesterséges hatásúvá stilizálják a jelenetet, felnagyítják és ikonikus kompozíciókba rendezik a tárgyi környezet és az emberek közötti léptékkülönbséget. Valle filmje mindvégig ragaszkodik ezekhez az elvekhez, és a steril – bevalottan Roy Andersson munkásságának hatása alatt álló – vizuális élményt leegyszerűsített, végletekben gondolkodó karakterábrázolással és vázlatzerű cselekménnyel párosítja. A *Workers* egyik főhőse, Rafael, El Salvadorból érkezett Mexikóba, és harminc éve dolgozik egy hatalmas elektronikai cég takarítójaként. Soha nem hiányzott a munkából, nem ment szabadságra, precíz, lelkes munkaerő, és izgatottan készül a nyugdíjazására, azonban kiderül, hogy szerződése nem szerepel a cég nyilvántartásában, ráadásul illegális bevándorlónak számít Mexikóban. Főnöke nyugdíjazás helyett „lehetőséget ad”, hogy még tíz évig dolgozzon. Lidia és munkatársai (a sofőr, a kertész, a gondozó és a testőrök) a történet másik szálának főszereplői, akik egy hatalmas, giccstől harsány villában szolgálnak, melynek kerekesszékes, nagybeteg tulajdonosasszonya minden vagyonát a díszpárnán hordozott, szobron megörökített és luxuskörülmények között tartott kuttyájára, Hercegnőre hagyja.

³⁰ José Luis Valle rendező szavai a *Workers* szimbolikájáról (saját fordítás). Lásd: <http://coffeeandsaturday.com/2014/08/09/entrevista-jose-luis-valle-director-de-workers-mejor-pelicula-en-el-festival-internacional-de-morelia/>

³¹ A megmozdulásról a helyi (<http://www.jornada.unam.mx/2013/04/10/sociedad/048n1soc>) és a nemzetközi sajtóban is (http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/04/11/actualidad/1365642053_271284.html) jelentek meg tudósítások.

A cselekmény utalásszerű fordulatai szinte a képkompozíciókkal és a dialógus kiszólásaival egyenértékű motívumokként funkcionálnak, az így felépülő mozaikos szerkezet provokatív módon sorakoztatja fel a munkások kiszolgáltatottságát kimódolt aprólékossággal pellengérré állító epizódokat.

A *Workers* képein karikatúra-szerűen felfokozódik a munkásokat körülvevő tárgyak és bútorok szorítása, valamint a testbeszéd kétpólusú jelrendszere, amit a *Sí, Señora* is az előtérbe helyez. A villanykörte-gyár öltözőszekrényei vagy az irodák asztalai között mozgó magányos férfi a szélesvásznú totálképeken is kényelmetlenül szűkös terekbe kényszerül, ahogy a luxusvilla cselédeit is körülveszik a gazdagság és a rossz ízlés szimbólumaiként sorakozó szobrok, kitömött állatok és díszes berendezési tárgyak. A színészvezetés minimálisra redukált gesztusnyelvet követel a szereplőktől, így még nagyobb hangsúlyt kap a testtartások kontrasztja, ami a feszengő fegyelmezettség és a szabályok fölött álló lazaság között alig ismer átmeneteket. Ebből a szempontból különösen találó a tejben-vajban fürösztött öleb szerepe: a film elején az alkalmazottak autós sétára viszik őt, és ennek részeként együtt nézik meg a naplementét. A kutya a Mercedes motorháztetején, egy kis fotelben fekszik el, olyan hanyag pozícióban, mint a *Sí, Señora* sokat idézett, a teraszon meginterjúvolt szereplője.

A játékidő tíz évét – akárcsak a *Parque vía*ban – szinte meghatározhatatlan módon tagolja az idős főhősök magányosan ismétlődő napi rutinjának monotóniája. A címszereplők kínzó lassúsággal vívják meg apró harcaikat az aránytalanságokkal, mint amikor Rafael egy hatalmas, üresen tátongó terem padlójáról vakar fel egy letaposott rágógumit vagy amikor Lidia lecsippent még egy keveset a húsból, hogy Hercegnő pontosan 250 grammnyit ebédeljen. A beállítások szimmetriája is érzékelteti, hogy a fennálló rendszer stabil és pontosan megtervezett, amit csak kitartó erózió kezdhet ki. Így hosszú évek alatt, alig érzékelhetően kis lépésekben megvívott küzdelem hoz fordulatot mindkét cselekményszálon: Rafael megtanul írni-olvasni, és apró szabotázsakciókat visz véghez a gyárban (eltöri a villanykörtét, nyitva hagyja a mosdóban a csapokat), így végül nyugdíjazzák, csak hogy ne kelljen tovább alkalmazásban tartani, a háztartási munkások kis csoportja pedig megörökli a kutyától a señora vagyonát. Az abszurd alapszituáció szerint ugyanis a drogmaffiózóvá lett fiától elhidegült asszony végrendeletében az áll, hogy bár Hercegnő az elsőszámú örökös, az állat természetes halála esetén a cselédség oszthatja szét a vagyont. Így a szolgálók lépésről-lépésre, megfontoltan végeznek a kiváltságos ebbel: megváltoztatják az étrendjét, stressznek teszik ki, és a mindennapi autós séták alkalmával a megszokott klasszikusok helyett népies corrido-számokat tesznek be a rádióba, ráadásul Tijuana szegénynegyedeibe is elviszik.

A *Parque vía* Betójának menedékéhez és a *Rabia* lezárt csatatérként működő házához hasonlóan a *Workers*ben látott villa is erődítményként elkülönül

a város többi részétől, kiszűri a külvilág ingereit, és hatalmas birtok övezi, ahol a kertész az imádott öleb formájára nyírja a bokrokat. Az óriási, aranyozott barokkos hallok és szegényes cselédszobák tág kivágatú képein eltörpülve sürgő-forgó hősök azon dolgoznak, hogy kilépjenek a láthatatlanságból, és érvényesíteni tudják érdekeiket.

Az érzékelés problémája, a probléma érzékelése

A kétezres évek Mexikójában láthatóbbá és intenzívebbé vált a társadalom egyik legvédtelenebb és hagyományosan megvetett rétegének számba vételére irányuló törekvés. Ennek elsődleges terepe természetesen a jogi szabályozás és a társadalmi aktivizmus, de ezekkel szervesen összefügg a helyzet kiéleződésére különféle formákban reflektáló, kritikus hangú filmek megjelenése. Ileana Moreno Ramírez azzal zárja a háztartási dolgozók ügyéről szóló összefoglalóját, hogy „a legfontosabb talán a kulturális feladat, hiszen az állami struktúrákkal karöltve a társadalom termeli ezt az egyenlőtlenséget. A hosszú távú megoldás a negatív sztereotípiák és a rendszerszerű diszkriminatív bánásmód megváltoztatásában rejlik.”³² Az itt tárgyalt filmek olyan gesztusokkal utalnak a főszereplők elszigetelődésére, illetve az általuk végzett munka helyének és idejének szabályozatlanságára, amik az emberi léptéket elbizonytalanító élmények létrehozásával teszik próbára a néző arányérzékét. Legyen szó a tárgyi közeg szorításáról, beláthatatlan grandiozitásáról vagy a munkával töltött idő befogadhatatlan egységeiről, a nézőnek ezekben a művekben rendre olyan perspektívákkal kell szembesülnie, melyek hétköznapi szituációk keretein belül kezdik ki a hétköznapi percepciót. A figurákat csapdahelyzetekbe helyező kompozíciók, az időbeli változásokat olykor észrevétlenné tevő montázs és a térbeli aránytalanságokat érzékeltető mozgó hosszúbeállítások³³ olyan visszatérő figyelemfelkeltő eszközkészlettel állnak össze, melynek segítségével az alkotók egymástól különböző filmes jelrendszerek közegébe tudták adaptálni a háztartási alkalmazottak emancipációs törekvéseinek sarokköveit, nézői élményekként újrafogalmazva a jogi és társadalmi környezet hibáira rámutató kritikát.³⁴ A napjainkban is megfigyelhető diszkriminatív berögződéseket, szokásokat és szabályozásokat kérdőre vonó megoldások – mint láttuk – a finom jelzésektől a provokatívabb kompozíciókig radikalizálódnak, és még folytathatók is lehetnek. Például 2014 őszén mutatták be Mexikóban – igaz, még nem széleskörű moziforgalmazásban, csak a Moreliai Filmfesztiválon

³² MORENO RAMÍREZ, *i. m.*, 30. (saját fordítás)

³³ Ez még az egyébként kizárólag mozdulatlan snittekéből álló *Sí, Señorára* is igaz, melynek zárata egy jómódú és egy szegényebb utcarészletről készült kocsizó képsort illeszt össze.

³⁴ Noha ezekben a művekben nyilvánvalóan felülreprezentáltak a bentlakásos alkalmazottak történetei, hiszen mindegyik játékfilmben ilyen szolgálatot látunk, míg a valóságban a dolgozók túlnyomó többségét nem ez érinti.

– a *Hilda* című fekete komédiát, amiben a háztartási alkalmazott helyzetének aránytalanságai a jómódú feleség mentális épségét is megbontják, és több jelenet is eljátszik munkáltató és dolgozó tökéletes egyenlőségével, illetve felcserélhetőségével.³⁵ Amíg „kulturális értelemben nincs olyan téma, ami a mexikói társadalomban akkora ellenállást váltana ki, mint a háztartási alkalmazottak jogainak kérdése”³⁶, és a politika sem változtatja meg kiváráásra játszó attitűdjét³⁷, az egyenlőtlenségeket pellengérré állító filmek sora várhatóan bővülni fog.



Parque Via (2008)

³⁵ A film angol feliratos előzetesét lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=wP4GuTsB6eA>

³⁶ Ricardo Bucio, a Diszkrimináció Megelőzéséért Felelős Nemzeti Tanács (CONAPRED) elnökének 2013-as nyilatkozata a háztartási dolgozók demonstrációja kapcsán. Lásd: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/04/11/actualidad/1365642053_271284.html

³⁷ Lásd ezt a rövid latin-amerikai kontextusú összehasonlítást: <http://www.trust.org/item/20130715154933-qdufy/>

Kóbori Sarolta

Idő, tér, szépség az életben és a művészetben

Ruy Guerra életéről és filmjeiről mesél

(2015. január 1. Rio de Janeiro, Brazília)

Az *Os Cafajestes* című, 1962-es brazil alkotásban a filmművészet egyik legszebb képsorát láthatjuk a kiszolgáltatottságról. A szépség: Norma Bengell gyönyörű testének és arcának látványa a riói tengerparton. A kiszolgáltatottság pedig a lány reménytelen helyzete: a bizalmát kijátszó cafajeste, szoknyavadász csaló ellopja ruháit és társával zsarolásra alkalmas fotókat készít róla. Hosszú perceken át nézzük, ahogyan a magát rejteni próbáló, össze-összecsukló, majd a homokban forgó női test körül forgunk, indiánhurrogás és motorbögés zajával tovább ingerelve a nyugtalan látványt. A brazil filmtörténet első teljesen meztelen női szereplőjét mutató jelenet nem váltotta be a könnyed szórakozásra váró nézők igényeit, éppen ellenkezőleg. E felejthetetlen képsorral pedig a rendező beírta magát a filmművészet legnagyobbikái közé.



OS CAFAJESTES

uma produção MAGNUS FILMES LTDA.

NORMA BENGUEL - JECE VALADÃO - DANIEL FILHO

LUCY CARVALHO part.especial GLAUCE ROCHA

argumento MIGUEL TORRES e RUY GUERRA música Luis Bonfá

fotografia TONY RABATONI direção RUY GUERRA

A Cinema Novo első filmjének rendezője, a brazil filmművészet ikonikus figurája, Ruy Guerra saját lakásában ad interjút. Laranjeiras felső és középosztály lakta kerületében sem az utca, sem az épület, sem a lakás nem luxusba illő. *„Ha nagy örökségem lett volna, még ma is az Os Cafajestes előkészületein dolgoznék. A nagy örökség megnehezíti a munkát, lustává tesz. A lányaimra sem hagyok sokat. Elsősorban a szeretetemet és a tudásomat.”* Kisebbik lánya, Dandara Guerra színésznő, kétgyermekes családanya egy huszoneves külsejével, jön éppen látogatni édesapját. Közvetlenül beszélget velünk és egy kis kotyogós kávéfőzőből kínálja a kávé.

Ruy (a brazilok minden hírességet keresztnevükön hívnak) nyolcvannégy éves kora ellenére is aktív. Brazília egy neves intézményében, az *Instituto Brasileiro de Audiovisual* (Brazil Audiovizuális Intézet) filmes iskolájában, az *Escola de Cinema Darcy Ribeiro*-ban tanít. Egykori tanítványa, Szabó Ágnes révén sikerül az interjú megszervezése. Nagy valószínűséggel ennek köszönhető a fogadtatás: diáklányokat hívott látogatóba, akiknek órát ad. Ruy Guerra leül, rágyújt szivarjára és mesélni kezd. Igazi mesemondó, nem véletlenül készült eredetileg írónak. Hallgatósága elé meg tudja eleveníteni Mozambik gyarmati éveit éppúgy, mint első filmjének filmforgatási nehézségeit. Három órán át tart az előadás, de még hosszan elhallgatnám. Csak az ebédidő és az illem vesz rá arra, hogy elbúcsúzzam. Megnyugtat, hamarosan São Paulóba repül, és újra találkozunk. Addig is olvasnom kell sokat a könyvből, amit kölcsönadott – Tanár úr, miután sok portugál kiejtésbeli hibámat is kijavította, még házi feladatot is ad nekem.

Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira 1931-ben, Mozambikban született és 16 éves koráig ott is élt. Lisszabonban fejezte be a középiskolát, majd 1952-ben Párizsban, az IDHEC-ben végezte filmes tanulmányait. Brazíliában, Mozambikban, Kubában és Mexikóban is forgatott. Így az első kérdés magától értetődő, a többire pedig már nincs is semmi szükség.

- Több helyen élt már a világban, miért pont Brazíliát választotta lakhelyéül?

Mesélek Mozambik történetéről, hogy érthető legyen a döntésem. Volt nekem egy fekete dadám, fekete anyukám, ami oly természetes abban a világban. Úgy szeretett, mintha a fia lettem volna. Megházasodott, születtek saját gyerekei, de mindig, egészen nyolcvan éves koráig dolgozott a családnak. Ennek ellenére soha sem engedte meg, hogy mások előtt puszt adjak az arcára. Már nagyon korán, gyermekként éreztem az igazságtalanságot, melyben az országom élt. A világ gyarmatbirodalmai közül a portugál tartotta fent magát leghosszabban, így Mozambik Salazar diktatúrája alatt szenvedett. A portugál vezetés számára a gyarmatokon élők csupán másodrendű portugáloknak számítottak, nem kaptak lehetőséget arra, hogy politikai vezetőkké váljanak. Így akarták már csírájában elfojtani annak esélyét, hogy egy gyarmati portugál, pozíciót szerezve, esetleg változtat a rendszeren. A gyarmatokra rendőrséget

küldtek, mely nem volt semmiben sem jobb az SS-nél. Az ipari fejlődést ellehetetlenítették, a mozambiki feketéket emberkereskedelem-szerűen adták át a mai Dél-afrikai Köztársaságba dolgozni, míg a helyi bányákat feltáratlanul hagyták. Engem többször lecsuktak írásaim miatt, mert már nagyon korán megértettem a rendszer igazságtalanságát és erről írtam rövid esszéket. Írtam például Rosáról, a fekete nőről, aki egy fehér fiút nevel és gyermekeként szereti, így mikor a fiú felnőtt, nagyon hiányzik neki. A rendőrség, a cenzúra nem nézte ezt jól szemmel, hogyan lehetséges, egy fekete nő fehéret szeressen fiaként. Amikor lehetett, lázadni próbáltam. Egy diktatúrában ugyanis vagy elfogadod a helyzetet, vagy lázadsz.

Fiatakként azt képzeljük, egy ország politikai helyzete örökérvényű. Nem láttam esélyt arra, hogy a portugál diktatúra véget ér egy napon Mozambikban. Szinte egy emberöltő el is telt, mire végül, 1975-ben szabad országgá vált, vagyis én már 45 éves lettem volna akkor. Mozambik azóta is a világ egyik legszegényebb országa, nincsen lehetőség filmipar kialakítására. Én próbálkoztam, de a hatalmas szegénység miatt óriásiak a nehézségek. (*Ruy Guerra forgatta az ország első nagyjátékfilmjét 1980-ban és megalapította a Nemzeti Filmarchívumot. – K.S.*) Tudtam, hogy nem fogok Mozambikban élni. Nem is lett volna lehetőség továbbtanulásra, a portugál fiatalok mind vagy Lisszabonban, vagy a mai Dél-afrikai Köztársaságban tanultak. Meg kellett volna tanulnom angolul, így inkább Portugáliát választottam.



Os Fuzis (1964)



Os Fuzis (1964)

Számomra, a generációm számára Portugália az elnyomó országot jelentette. Apámnak viszont annyira hiányzott, még cseresznyefát, barackfát, mandulafát is próbált ültetni, semmi sikerrel. Én soha nem láttam még cseresznyefát, nem érintett meg apám szenvedélye. Ma már persze imádom a cseresznyét, egy különleges, egzotikus gyümölcs a számomra. A portugál irodalmat is idegenkedve olvastuk, sem a társadalmi berendezkedés, sem a tájleírások nem álltak hozzánk közel. Nem úgy a brazil irodalom! Ugyanaz a fülledt meleg, a gyümölcsök, a jaca, mangó, ananász! A négerek jelenléte és a karnevál! A természet Mozambikban is varázslatos. Április elsején, a hazugok napján így viccelnek az emberek: Egy elefánt átjött úszva az öböl túlszárjáról! A brazil zene és irodalom lázában égtünk. Mozambik egy kis Brazíliának tűnt a számunkra.

Brazil filmes magazinokat olvastunk és én mindenáron író akartam lenni. Az *Itinerárió* című kulturális, ellenzéki újságban, ahol álnéven publikáltam, nekem adták a filmkritika rovatot, így kerültem közel a filmekhez. Számomra akkoriban ez csak lehetőséget jelentett az írásra. Nem tudtam volna mint író megélni, de újságíró sem akartam lenni. Az én utam a fikció, bár nem hiszem, hogy létezik igazi különbség a fikció és a dokumentumfilm között. A fő eltérés a dramaturgiai felépítés. Filmjeimben is használok dokumentarista részeket, van erre példa az *Os Cafajestes*-ben és az *Os Fuzis*-ban is.

Lisszabonban befejeztem a középiskolát és már tudtam, hogy filmet szeretnék forgatni. Három lehetőség merült fel: a Cinecitta Rómában, de az olaszok a külföldieket csak asszisztensnek osztották be akkoriban. Lotzban meg kellett volna tanulnom lengyelül és a kurzus is hosszú éveken át tartott. Így döntöttem inkább Párizs mellett.

- Lett volna kedve Párizsban letelepedni?

Sosem szerettem ott élni, máig nem kedvelem Párizst. Ez ritka dolog, általában az emberek megőrülnek Párizsért, nálam inkább ellenkezőleg, csak munka miatt utazom oda. Természetesen élvezem a kulturális életet, a mozikat és a könyvesboltokat. Hiába mondogatta az akkori francia barátnőm, hogy majd beleszeretek Párizsba, ez sosem történt meg. Szeretnék többet utazni, megismerni a világot, de csak a munka miatt éltem például egy évig Görögországban. Sajnos csak ritkán tudok turistaként utazni, így Kelet-Európát sem ismerem még.

- Könnyen beilleszkedett Brazíliában? A brazilok híresek vendégszeretetükről...

Nekem nehéz volt portugálnak lenni Brazíliában, hiszen a sztereotípiák szerint a portugálok egyszerűek, műveletlenek, bugyuták. Minden viccben lenézik őket, hiszen Salazar diktatúrája alatt a portugál emigránsok valóban az egyszerű emberek közül kerültek ki. Nem mondhattam, hogy nem vagyok portugál, mert azt hitték volna, a lehülyezés elől menekülök. „Nem vagyok portugál” egy semleges információ a világban, míg itt Brazíliában azt jelenti „Intelligens vagyok”. Mindig azt mondtam inkább, én mozambiki vagyok. Az *Os Cafajestes* sikere nemzeti szinten akkora volt, mint ma a *Tropa de Elite*-nek. Hihetetlen volt, hogy egy portugál érte el ezt a sikert és nem egy brazil. Még cikk is született, ami ezt a képtelen helyzetet magyarázta el, egy portugál is képes okos lenni.

- Az *Os Cafajestes* sikere megkönnyítette a beilleszkedést?

Az *Os Cafajestes* volt az első Cinema Novo-hoz kapcsolható film. Ely Azero filmkritikus használta először a Cinema Novo elnevezést. A viták, kerekasztal-beszélgetések során a cél világos volt: művészi, intellektuális filmet akartunk készíteni: teljesen mást, mint a korban sikeres chanchadák (brazil musical). Nem azt mondom, hogy nem szabad chanchadának készülniük, ellenkezőleg, az is kell, és igenis van értéke. De abban az időben a chanchadák léte megakadályozta bármi más születését. Az *Os Cafajestes* pontosan azért készült, hogy megtörje a chanchadák uralmát. Mikor végre valaki csinált egy más filmet, sokkoló volt számukra, hogy nem egy brazil, hanem egy külföldi, sőt, még rosszabb, egy portugál vitte ezt végbe. Máig érzem ezt, a tény, hogy nem brazil vagyok, a háttérbe szorítja alkotásaimat. Ha ki lehet hagyni a nevet, akkor ki is hagyják.



Képek az *Os Cafajestes* (1962) c. filmből

Egy mozgalom nem hasonlítható egy százméteres futóversenyhez. Nincsen konkrét kiindulópontja, hanem sok körülménytől függő hosszú folyamat. Nem azt állítom, hogy velem kezdődik a Cinema Novo, hiszen egy történelmi, politikai, kulturális helyzet tette lehetővé, hogy ezt a filmet megcsinálhattam. De az első film glóriáját nem viheti el egy külföldi. A Cinema Novo fő helyszíne a *nordeste sertão* (északkelet száraz területei), a három legfontosabb film (*Os Fuzis, Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol*) ott játszódik. Minél lejjebb megyünk a társadalmi rétegekben, a társadalmi különbségek annál élesebben látszódnak. Az *Os Cafajestes* viszont városban játszódik, és a középosztályról szól, mint a *São Paulo, S.A. (Luís Sergio Person, 1965.-K.S.)* A Cinema Novo városban játszódó filmjei inkább São Paulóban, mint Rióban játszódnak.

- Megérkezett Rio de Janeiró-ba és külföldiként a város egyik legtipikusabb jelenségéről mesél, a cariocáról, a rióiakról és a jeitinho brasileirokról, a brazil ügyeskedésről. Meséljen a film előkészületeiről! Hogyan merült fel a téma?

Minimális költségvetésből készült a film. A főszereplő Jece Valadão segített az anyagiak megteremtésében, mindenki beszállt egy kevéssel. Miguel Torresszel (*a fiatal író autóbalesetben elhunyt Ruy második filmjének előkészületei közben – K.S.*) írtuk közösen a forgatókönyvet. Miguel teljesen a rióiak ellentéte, egy zárkózott bahiai, egy anti-carioca. De a rióiak beszédstílusát, szófordulatait ő tette hozzá. Brazíliába érkezésemkor először Amazóniában akartam forgatni, de az nem sikerült. Itt Rióban is már tudtam, nagyon nehéz lesz véghezvinni egy film létrehozását. Így el kellett dönteni, hogyan dolgozunk és ez alapján írtuk a forgatókönyvet. Csak külső felvételeket készíthettünk, nem volt pénzünk egy belső teret jól megvilágítani. Kevés szereplővel kellett dolgoznunk. A strandon sok jelenet van, hiszen ott teljes a demokrácia, nincsen társadalmi státusz, csak a fedetlen tested van ott. A test szépsége a döntő, és nem az, kinek mennyi pénze van. A strandon a favela-lakó több nőt tud meghódítani, mint egy arab herceg, mert nem a pénz számít.

A témával kapcsolatban fontos volt, hogy társadalmi rétegek konfliktusa megjelenjen, így egy bankár lányát zsarolja a két fiatal. A nők kihasználását, testük tárgyának kezelését is be akartam mutatni. Határozott célunk volt, hogy a film mindenki figyelmét felhívja és semmi sem olyan figyelemfelkeltő, mint egy szép meztelen nő. Ezt a jelenetet úgy kellett megvágni, sok apró vágással, hogy a cenzúra ne tudja az egészet kivágni, lehessen velük alkudozni. Itt egy kicsit kevesebb hátsó, ott kevesebb mell, de a jelenet maga benne maradhatott. Az operatőri munkában nagyon magas színvonalat akartam képviselni, hiszen a chanchadak a korban pocsék minőségűek voltak. Az *Os Cafajestes* filmnyelvi megoldásai kísérleti filmnek számítottak akkoriban. A dramaturgia a klasszikus elbeszélési módnak hátat fordított. A film legerősebb jelenete, Norma Bengell a strandon meztelenül, a film legelején van elsütve. Mindenki ámul, hogy egy meztelen nőt láthat, de én zene nélkül, csak a motor böngő hangjával és a férfiak kiabálásával, a rengeteg apró vágással és mindezek hosszú

kitartásával kizökentettem őket a bámulásból. A Cabo Frio-i erődben játszódó jelenet hemzseg a dramaturgiai, vágási „hibáktól”, szándékosan. Legyen provokatív értéke, és nem kell szerethetőnek lennie, ez volt a cél. Igazi bomba lett belőle, be akarták tiltani, az egyház felháborodott. Két nap alatt be is hozta a rá fordított pénzt.

- Mit emelne ki az Önre ható művészi alkotások közül?

A legnagyobb hatású könyv, amit az elmúlt 20 évben olvastam, Szamosi Géza *Idő és Tér* című könyve. Nagyon nehezen szerezhető be, de két példányom van és így az egyiket neked kölcsönadom. Nézd csak meg, bárhova utazom, beleírom a dátumot és a helyszínt, így látod, ezt a fejezetet már négyszer elolvastam. Ez a könyv van a legnagyobb hatással rám mostanában. A tér és az idő kapcsolatát követi végén a művészetek, főleg a zene segítségével. Mondd csak meg nekem, mi írja le az időt? nem tudod, ugye... a zenei kotta, semmi más, és ezt az igényt a zene leírása teremtette meg.



Ruy Guerra Szamosi Géza könyvével - fotó: Kóbori Sarolta

- Az *Os Cafajestes*re mely filmélményei hatottak?

Akkoriban a Nouvelle Vague-at akartam követni. Párizsban sok időt töltöttem filmkritikusok, a *Cahiers do Cinema* és a *Positif* írói között. A *Cahiers*nek több időszaka volt, akkor inkább jobboldalinak neveztem volna, így inkább a *Positif*, baloldali lap mellett álltam. Középről láthattam az új mozi körüli vitákat. Ezt akartam megvalósítani, és sikerült is, ezért mondják, a Nouvelle Vague nyelvezetét használtam. Az egyik híres brazil avantgárd rendező, Julio Bressane, aki rajong az *Os Cafajestes*ért, szerint én hoztam a modernitást Brazíliába. Valóban olyan technikai megoldásokat használtam, amik nem léteztek akkoriban Brazíliában.

- Hogyan került a tanári pályára? Meséljen a tapasztalatairól!

1964-ben hívtak meg először workshopot tartani, de a katonai puccs miatt félbeszakadt az oktatás. Majd 1990-től Brazíliavárosban, a fesztivál ideje alatt tartottam előadásokat. Akkora sikere volt, hogy azóta is mindig hívnak. Három-öt napos előadások ezek, néha kettőtől hétig megállás nélkül. Megkértek filmes kurzusok létrehozására is, hármat alapítottam: először az *Estácio de Sá* Egyetemen, majd kilenc éven át a *Gamma Filho* Egyetemen, most pedig a *Darcy Ribeiro*-ban tanítok. Szeretem átadni a tapasztalatomat és az elbeszélésmódtól a teljes forgatókönyvíráson át a rendezésig ívelő kurzusokat tartok. Húsz éve tanítok, de még mindig készülök az órákra és így folyton újdonságokat tanulok. Aki filmes családban született, érthető, hogy ezt a pályát választja. Aki látja édesapját csótányokat vizsgálni, annak érdekes lesz csótányokkal foglalkozni. Én különben utálok a csótányokat, annyira, rá se tudok lépni! De általában a filmes szakmától minden szülő óva inti a fiát, nem értem így, hogyan lehetséges, van olyan diák, aki maga sem tudja, mi nek van ott. Nem írnak házi feladatot, nem olvassák el, amit feladok. Néha megkérdezem, van itt olyan, akit kényszerítenek, hogy itt legyen? A külföldiek, angolok, franciák, portugálok vagy akár más államból érkező brazilok sokkal helyesebben írnak, mint a rióiak 30%-a. A Maranhãóból, Rio Grande de Norte-ből érkező diákok sokkal többet dolgoznak, mint a rióiak. Sajnos itt nagyon rossz a közoktatás. A carioca azt hiszi, nem buktatom meg, csak mert barátilag beültünk valahova együtt, és nagyot téved, megbuktatom.

- Mitől brazil a brazil fim, hol válik igazán sajátossá?

A brazil filmművészet története során a brazil realitás nem volt fontos szempont. A chanchadák csupán a népszerűséget hajszolták. Az egyetlen nagy filmgyár, a Vera Cruz bár brazil témát mutatott be, de európai modelleket követett, a szegényeket a gazdagok atyáskodói szempontjából mutatta be. Ezzel szemben a Cinema Novo a valódi problémákat akarta feltárni, ehhez pedig olyan nyelvezetet keresett, ami illik mondanivalójához. A téma új, így a formának is annak kell lennie, nem követhetett már ismert sémát.

Amit ismertünk, amihez a közönség hozzá volt szokva, az nem illett a témánkhoz. A klasszikus elbeszélésben megfogod a mondanivalót és a szabályok szerint elmeséled. Egy „rendes” forgatókönyvben, ha a tizedik oldalig nincsen fordulat, akkor az egy rossz forgatókönyv. A diákjaimnak megtanítom, mi a szabály, majd megkérem, rúgják fel azt. A filmművészet története a szófogadatlan rendezők története, ezt mutatom meg a tanítványaimnak. Lázadozat kell nevelnünk. Az a mód, ahogyan látod a múltat határozza meg, hogyan építed a jövőt. A múlt ismerete nélkül nem tudsz semmit létrehozni. Martin Scorsese beismerten imádja a Cinema Novot és sokat merített belőle, a brazil film akkoriban megrengette a filmes világot. Koszos, artikulálatlan, rosszul gyártott filmeket csináltunk és a filmkritikusok mondták nekem: „akár jól is csináljátok néha, de rosszul vágjátok meg”. Ez másfajta esztétika adta a Cinema Novo erejét.

Ruy Guerra 84 évesen is tele van tervekkel: „Amint befejeztem a rendezést, már más munkán dolgozom. Nem akarok még a premierre sem elmenni. Profi cég intézi a film bemutatását, nincs nekem ott dolgom. Kérnek, segítsék filmjeim restaurálásán. Csinálja meg más, nekem ott a munkám már véget ért.”

- Máshogyan mesél egy férfi vagy egy női rendező? Létezik női film? Az egyenjogúságért folytatott harcban az egyetem falán ezt a felhívást olvashattam: Nem erőszakolhatsz meg a tekinteteddel! Mi a véleménye erről?

Nem hiszem, hogy létezik női vagy férfi esztétika. Megnézek egy filmet, nem a filmnyelve alapján tudom eldönteni, hogy vajon férfi vagy nő rendezte-e. Viszont valóban van különbség a tematika között, de ez is társadalmi elvárás. Mikor egy folyamat során a nők több lehetőséget nyernek, ahogyan minden új mozgalommal ez előfordul, egy ideig átbillenek a ló túloldalára. A taktika lényege, a cél, hogy a nők egyenjogúak legyenek. A taktikán belüli stratégiai lépés, hogy egy ideig így több hangot kapnak, mint eddig. Ez nem egy önmagában való érték, hogy valami női vagy férfi. Mi a női esztétika? Vajon tudjuk, hogy milyen a férfi esztétika? Ez csak most fontos, amíg a nők is kivívják egyenjogúságukat. Ez szépen ki fog egyenlítődni és hétköznapivá válik. Jó példa erre Hedy Lamarr! Gyönyörű színésznő, és zseniális feltaláló! Én egyet mondok csak: Viva a diferenca! Éljen a különbség!

Nem kérdezem magánéletről, hiszen a bulvárlapok rengeteget foglalkoztak vele: első felesége, Leila Diniz volt az első brazil színésznő, aki áldott állapotban, de fürdőruhában hagyta magát fényképezni és a brazil nők egyenjogúságáért folytatott harc szimbolikus figurájává vált. Lányuk, az azóta szinten filmes karriert választó Janaína Diniz Guerra még egyéves sem volt, mikor a színésznő repülőgép szerencsétlenségben meghalt. Második felesége, a népszerű énekesnő-színésznő, Claudia Ohana szintén egy kislánnyal ajándékozta meg, kivel volt szerencsénk megismerkedni.

„A lányaim például hálálkodnak nekem, pedig nincsen miért. Én egy egoista ember vagyok, nem áldoztam fel semmit a lányaimért. Ők adnak nekem, nekem kell hálásnak lennem, csak az adósságomat törlesztem feljűk egy éle-
ten át. Csupán azt tettem, ami nekem örömet okozott. Mit adnak nekem? A jelenlétűket.

Danara mosolyogva hagyja, hogy apja dicsérje: „A lányom gyönyörű! De nem
ám az arca! Az csak a burok. Ami benne van, az a gyönyörű.”



O Veneno da Madrugada (2005)

UM FILME DE RUY GUERRA

OS DEUSES E OS MORTOS

NORMA BENGELL

OTHON BASTOS

RUI POLANAH

ITALA NANDI

NELSON XAVIER

JORGE

CHAYA

FRED
KLEEMANN

VERA
BOCAIUVA

VINICIUS
SALVATORE

MARA RUBIA

MONSUETO

E DINA SFAT

FOTOGRAFIA E CAMERA

DIB LUTFI

MILTON NACIMENTO ^{MÚSICA}

EASTMANCOLOR

Lénárt András

Latin-Amerika függetlenségének értelmezési keretei a filmművészetben

Az általában Latin-Amerika elnevezést¹ viselő térség függetlenségével, önállósodásával kapcsolatban maga a *függetlenség* szó kétféle módon értelmezhető. Egyfelől a függetlenség elnyerése szolgálhat a vizsgálódások kiindulópontjául, karöltve az ahhoz vezető 19. századi háborúkkal és harcok sorozatával, amikor a szabadság elnyerésének aktusa húzódik meg a terminológia mögött. Másfelől az elmúlt kétszáz év, a függetlenné vált Latin-Amerika főbb politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális vetületeit is megvilágíthatja a kifejezés, azt az állapotot, amelyben egy más országtól és birodalmaktól (elméletileg) már független régió önállóan próbálja alakítani a sorsát. Az alábbiakban mindkét aspektust megvizsgálom röviden, hogy bemutassam, hogyan reagált a latin-amerikai régió több szempontból is értelmezhető függetlenségére az érintett térség és a külvilág filmkultúrája. Előbb a függetlenségi háborúkra adott latin-amerikai és nemzetközi audiovizuális reakciókból emelek ki egy csokorra valót az elmúlt száz évből, majd rátérek arra, hogyan lehet(ne) értelmezni a latin-amerikai filmművészet bizonyos szempontú függetlenségét, ha az egyetemes filmművészet keretein belül elemezzük. Eközben talán arra is választ kaphatunk, hogy a kétféle függetlenség-értelmezés milyen módon kapcsolódik egymáshoz.

¹ A terminológia kapcsán szükségesnek tartok egy pontosítást azzal kapcsolatban, hogy a gyakran szinonimaként használt elnevezések valójában mely régiókra vonatkoznak. A leggyakrabban és átfogó jelleggel használt *Latin-Amerika* minden olyan térséget magában foglal, ahol a hivatalos nyelv az újlatin (spanyol, portugál és francia) nyelvek közé tartozik. *Spanyol-Amerika* (néha: *Hiszán-Amerika*) országaiban a spanyol az állam hivatalos nyelve és egykoron a spanyolok gyarmatosították, míg *Ibér-Amerika* (vagy: *Iberoamerika*) országai azok, amelyek a spanyol és portugál gyarmatbirodalomhoz (tehát az Ibériai-félszigethez) tartoztak. Egyes országok, bár Közép- és Dél-Amerikában vagy a karibi régióban helyezkednek el, a hivatalos nyelvük miatt nem tartoznak egyik fent említett kategóriába sem (pl. Belize, Guyana, Suriname, a Nagy-Antillák és a Kis-Antillák egy része). A magyar és nemzetközi tudományos életben ma is gyakran találkozhatunk az elnevezések helytelen használatával. Ehhez járul még a *Karib-térség* fogalma, amely a fenti kategóriákon átnyúlik, és minden olyan régiót magában foglal, amelynek partjait a Karib-tenger mossa. Egyes kutatók szerint e terület neolatin nyelvű szigetvilágának országai (így Kuba vagy Haiti) hivatalosan nem tartoznak Latin-Amerikához, mivel azok nem részei a kontinentális Amerikának, ez a vélemény azonban már sok vitát generált. További problémákat okozhatnak az olyan, valószínűleg földrajzi és kulturális ismeretek hiányából fakadó, politikusoknál, diplomatáknál és történészeknél is elég gyakran megmutatkozó tévedések, amelyek például az Észak-Amerikában található Mexikót közép-amerikai országgént jelölik.

Gyarmatokból független államok

A latin-amerikai térség a 19. század folyamán több lépésben távolodott el a spanyol és portugál gyarmatbirodalomtól, régióként különböző időpontokban történt a különválás. 1810-től állandósultak a függetlenedési törekvések, és 1833-ra már Spanyolország is belenyugodott abba, hogy elveszítette legtöbb gyarmatát; bizonyos kolóniák azonban (Kuba, Puerto Rico, Guam, Fülöp-szigetek) csak 1898-ban váltak le az anyaországról. Történelmi, gazdasági és kultúrtörténeti szempontból tekintve e közel egy évszázadon át tartó folyamat eredményeit megállapítható, hogy az új államok születése gyökeresen átalakította a nemzetközi környezetet és az uralkodó geopolitikai és geostratégiai viszonyokat.²

A latin-amerikai történelem bizonyos korszakaival mindig előszeretettel foglalkozott a nemzetközi filmgyártás, kiemelve a kalandos, romantikus történeteket, olyan megvilágításból megközelítve ezeket, hogy az izgalomra vágyó közönség igényeit a lehető legteljesebb mértékben kielégítse. Természetesen nem volt alapvető kritérium a hitelesség és a kiemelkedő színvonal. Ennek egyik legjobb (és egyúttal legrosszabb) példája az 1992-ben készült *1492: A paradicsom meghódítása (1492: Conquest of Paradise, Ridley Scott)*, amely, megteremtve a történelmi giccs gúnynevű alműfajt, lényegesen eltorzította vagy meghamisította a valóságban lezajlott eseményeket és személyeket. Bár a közönség egy részének tetszését elnyerte, mind a történészek, mind a filmtörténészek többsége körében negatív megítélés alá esik a film és alkotógárdája. Az amerikai kontinens meghódításának és gyarmatosításának korszaka alapvetően felemás minőségű filmes munkákat szült, ezek elkészülését nagymértékben befolyásolta, hogy a gyártó ország hogyan viszonyult a függetlenségi harcokhoz és a független államokhoz, milyen szerepet játszott a gyarmati periódusban, valamint, hogy a forgatás időszakában éppen milyen politikai helyzet uralkodott az országban.³

A függetlenségi háború témájában spanyol nyelvterületen kívül nem sok olyan munka készült a korszakról, amelyet akár a történelmi megközelítés,

² A függetlenségi harcok kezdetének 200. évfordulója alkalmából rendezett nemzetközi konferencia nyomán az alábbi magyar nyelvű tanulmánykötet született: *Latin-Amerika: A függetlenség útjai*, szerk. ANDERLE Ádám, Szegedi Tudományegyetem, 2011.

³ Néhány példa: *Kolumbusz érkezése (The Coming of Columbus, Colin Campbell, 1912)*; *Amerika hajnala (Alba de América, Juan de Orduña, 1951)*; *A Csendes-óceán hódítói (Los conquistadores del Pacífico, José María Elorrieta, 1963)*; *Kolumbusz Kristóf (Cristóforo Colombo, Vittorio Cottafalvi, 1967)*; *Az aranybirodalom bukása / Királyi harc a napért (The Royal Hunt of the Sun, Irving Lerner, 1969)*; *Aguirre, Isten haragja (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972)*; *Kolumbusz (Christopher Columbus, Alberto Lattuada, TV-sorozat, 1985)*; *A misszió (The Mission, Roland Joffé, 1986)*; *El Dorado (Carlos Saura, 1988)*; *Cabeza de Vaca (Nicolás Echevarría, 1990)*; *Kolumbusz, a felfedező (Christopher Columbus: The Discovery, John Glen, 1992)*; *A szél fiai (Hijos del viento, José Miguel Juárez, 2000)*.

akár a filmművészeti koncepció kapcsán kiemelkedőnek ítélnénk. Ha a függetlenség megjelenik egy nem spanyol vagy latin-amerikai gyártású filmben, akkor az elsősorban a Kubában és Puerto Ricóban az 1898-as spanyol-amerikai háború során történt eseményekre koncentrál; e harcokat követően veszítette el Spanyolország az utolsó latin-amerikai gyarmatait is. Kiemelhető az *Önkéntes lovasság* (*Rough Riders*, John Milius, 1997) című amerikai tévéfilm, amely Theodore Rooseveltt és lovassága hősiességére fókuszál, de fontos szerepet kap benne William Randolph Hearst is. Rooseveltt és a *Rough Riders* ezen kívül még több amerikai filmben kap jelentős szerepet, már a némafilm-korszakban is kedvelt téma volt.⁴

Hearst kulcsfigura ebben az időszakban. A spanyol-amerikai háború kapcsán *casus bellinek* számító incidens, a Havanna kikötőjében horgonyzó amerikai Maine hadihajó felrobbantásával kapcsolatban már akkoriban is többen felvetették, hogy valójában nem a megvádolt spanyolok, hanem az USA állt a háttérben; ezt a feltételezést azóta több forrás is megerősítette. William Randolph Hearst sajtómágnás, a *Manifest Destiny*⁵ egyik legfőbb képviselője a század végén, az amerikai imperializmus talán legbefolyásosabb hirdetője, propagandistája. Minden vélt vagy valós eseményt címlapon tált a spanyol-amerikai háborúval kapcsolatban, véres történeteket kreált, a spanyol parancsnokokat henteseknek, szörnyeknek titulálva. Egyre nagyobb hangsúlyt kapott, hogy az Egyesült Államok Kuba mellett történő beavatkozása lehet az egyetlen megoldás. Hearst és Joseph Pulitzer fotósai manipulált fényképeket készítettek, lefizetett katonákkal eljátszottak ál-ütközeteket, eltúlozták és meghamisították a halottak számát. Hearst ennek segítségével építette ki sajtóbirodalmát, mindezt a spanyol-amerikai háború eseményei, szenzációi alapozták meg.⁶ Az USA szempontjából Hearst alakja a latin-amerikai függetlenségi háború egyik legfontosabb személye, róla is számos film készült, melyekben a latin-amerikai vonal változó hangsúllyal jelenik meg.⁷

⁴ Többek között: *Rooseveltt harca* (*The Fighting Roosevelts*, William Nigh, 1919); *A texasi ösvény* (*Texas Trail*, David Selman, 1937).

⁵ A *Manifest Destiny* (Sors által rendelt elhivatottság) határozta meg az Amerikai Egyesült Államok külpolitikáját az észak-amerikai függetlenségi háború óta. Lényege, hogy a nemzet legfőbb feladata a civilizáció terjesztése és ezzel összefüggésben a területi terjeszkedés. Ennek keretében először keletről nyugatra, majd dél felé is új területeket vettek ellenőrzés alá. Az 1823-ban született Monroe-doktrína értelmében pedig úgy vélték, hogy az USA bármikor beavatkozhat egy amerikai ország életébe, ha külső (nem amerikai) hatalom veszélyezteti annak függetlenségét. E két koncepció határozta meg az Egyesült Államok Latin-Amerika, mindenekelőtt a Karib-térség irányában folytatott külpolitikáját egészen a 21. század elejéig.

⁶ José Manuel BURGUEÑO, *La invención en el periodismo informativo*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, 42-49.

⁷ Hearst élete szolgált az *Aranypolgár* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) alapjául. Alakjához kapcsolódóan szintén jelentős még *A Hearst és Davies affér* (*The Hearst and Davies Affair*, David Lowell Rich, 1985) és a *Pénzeszsák* (*The Cat's Meow*, Peter Bogdanovich, 2001).

Az európai filmgyártásban elsősorban Spanyolországról kell szólni, ahol a függetlenségi háborúk különböző epizódjai közül szintén az 1898-as események kaptak kiemelkedő szerepet, mindenekelőtt a Franco-diktatúra idején. A *Hispanidad* (Hispánság Tudat) retorikáját alapul véve különleges kapcsolatot igyekeztek kialakítani Latin-Amerikával, ehhez az összetartozás, a közös múlt és nyelv adta az elidegeníthetetlennek vélt alapot. Ezen belül a gyarmatok elvesztése a hispán világ egyik legnagyobb tragédiájaként tűnt fel a francóista kultúrpolitikában, így természetesen a filmekben is.⁸ A felfedezések kora és a gyarmati világ a korabeli filmpolitika egyik alapvető és közkedvelt témája volt, a független Latin-Amerika ennél ritkábban jelent meg a filmekben, hiszen nem sok ünnepelni valót talált rajta a rezsim. Már a francóizmus propagandájának prototípusaként számon tartott filmben, a *Faj* (*Raza*, José Luis Sáenz de Heredia, 1942) című alapműben is központi szerepet kap a spanyol-amerikai háború, ahol a főszereplő család patriarchája, a legmagasztosabb hispán értékek és elvek megtestesítője életét veszíti egy hősieles csatában Kubában. A forgatókönyvet, pontosabban az annak alapjául szolgáló filmregényt maga Franco tábornok írta álnéven.

Szintén az 1898-as háborút veszi alapul a korszak egyik legjelentősebb filmje, *A Fülöp-szigetek utolsó harcosai* (*Los últimos de Filipinas*, Antonio Román, 1945). Három regény alapján dolgozza fel a Fülöp-szigetek függetlenségéért harcoló alakulatok és a spanyol csapatok közötti végső ütközeteket, a *Faj* által kitaposott ösvényen haladva, megteremtve ezzel az egyik leghazafiasabbnak, pontosabban leginkább nacionalistának számító spanyol filmet. Jelenleg is a legfontosabb háborús történelmi művek között tartják számon. A hazafias szólamok, a spanyol nemzet nagysága, a hadsereg és egyház mindenek felett való tisztelete és megbecsülése áll itt is a középpontban. Az amerikaiakat ebben a műben nem ellenségként, hanem barátként ábrázolják; a film egyik jelenetében egy amerikai hadihajó még a spanyolok segítségére is akar sietni, hogy megmentse őket a barbár őslakosok támadásától. A levéltári források alapján már azt is tudni lehet, hogy a forgatás során a madridi amerikai nagykövetség anyagi és szakértői segítséget nyújtott a film elkészítésében.⁹ Az említettek mellett tudunk néhány spanyol romantikus kalandfilmről, amely cselekményét ebbe a kontextusba helyezi, de Latin-Amerikában is találunk ehhez hasonló próbálkozásokat.

Kuba készítette el az egyik legkiemelkedőbb alkotást e témában *Az első machete-roham* (*La primera carga al machete*, Manuel Octavio Gómez, 1969) címmel, ezt ma is a kubai filmművészet legfigyelemreméltóbb művei között

⁸ Mindezekről bővebben lásd: LÉNÁRT András, *A spanyol film a Franco-diktatúrában*, Szeged, JATE Press, 2014.

⁹ Lásd a spanyolországi Alcalá de Henaresben található *Spanyol Kormányzati Levéltár* (*Archivo General de la Administración*) alábbi jelzetű anyagait: AGA, 36/03243, exp. 05699; AGA, 36/03249, exp. 05918.

említik. A Máximo Gómez vezette kubai csapat 1868-as támadását meséli el, amely a tízéves háború¹⁰ nyitányául szolgált, a függetlenségre törekvő felkelők machetével a kezükben rontottak a spanyol hadseregre. A spanyolokat meglepte, sokkolta egy ilyen jellegű támadás, több mint kétszáz spanyol esett áldozatul, míg a kubaiak közül csak néhányan sérültek meg. Nagy nemzetközi visszhangot váltott ki a film, elsősorban a Velencei Filmfesztiválon aratott hatalmas sikert, és a kubai nemzet azóta is közkincként tekint rá. Ez volt az első olyan, a függetlenségi harcokat ábrázoló latin-amerikai film, amely valóban nagy hatással volt a közönségre, a nézők úgy érezhették, mintha a történelem valódi részeivé váltak volna, és ezáltal a történelem már nem csak a múltnak, de a jelennek (és jövőnek) is szerves részét képezi.

Ha a 19. század első évtizedeiben zajló latin-amerikai függetlenségi háborúkat keressük a filmekben, akkor elsősorban a venezuelai Simón Bolívar alakja köré csoportosulnak a munkák, neki köszönhető a mai Venezuela, Kolumbia, Bolívia, Ecuador és Peru területeinek függetlensége. Valódi ikon ő az egész térségben, Hugo Chávez elnök döntése alapján erre 1999 óta már Venezuela hivatalos neve is utal (Venezuelai Bolívári Köztársaság). A mexikói *Simón Bolívar* (Miguel Contreras Torres, 1942) című film arra tesz kísérletet, hogy összekapcsolja Bolívar alakját a közel száz évvel később ki-robbant mexikói forradalommal, és azt sugallja, hogy minden latin-amerikai forradalom modellje a bolívári szabadságharcban gyökerezik. A címszereplő össz-latin-amerikai nemzeti hősként jelenik meg. Ennél fontosabb a spanyol, olasz és venezuelai koprodukcióban készült *Simón Bolívar* (Alessandro Blasetti, 1968), amely a hadvezér-politikusnak a függetlenségért, a minden külső hatalom béklyóját lerázni vágyó Latin-Amerikáért folytatott harcát mutatja be. Ez a film lett a legelismertebb ebben a témában világszerte, köszönhetően a nemzetközi alkotógárdának és az akkoriban nagy népszerűségnek örvendő főszereplőnek, Maximilian Schellnek. A Moszkvai Filmfesztiválon Béke-díjjal tüntette ki a zsűri.¹¹ Venezuela maga is készített filmeket hősről több ízben is, 1994-ben egy animációs produkció is kikerült műhelyükből *Simón Bolívar, ez vagyok én (Simón Bolívar, ese soy yo*, Raysa Andrade, Edmundo Aray) címmel, 2013-ban pedig egy minden eddiginél nagyobb költségvetésű produkció is született *A felszabadító (Libertador*, Alberto Arvelo) címmel. Latin-Amerika-szerte elmondható, hogy a legtöbb ország forgatott számos, helyi szinten fontosnak és értékesnek tartott filmet saját függetlenségéről, és az ahhoz vezető harcban kiemelkedő szerepet játszó hőseiről. Fidel Castro egyik szívügye a függetlenségi háború dokumentálása

¹⁰ A kubai tízéves háború (1868-1878) volt az első szervezett kísérlet arra, hogy Kuba elnyerje függetlenségét Spanyolországtól. Békekötéssel, a kubai csapatok kapitulációjával zárult, ettől kezdve azonban állandósultak az elszakadási törekvések, és az 1895-1898 között zajlott végső függetlenségi háborúhoz vezettek, amely a spanyol-amerikai háborúba torkollott.

¹¹ Luca VERDONE, *I film di Alessandro Blasetti*, Roma, Gremese Editore, 1989, 150.

és az erre irányuló történelmi emlékezet fenntartása; országában a kubai nemzeti hősről, José Martíróól készített művek adják mindennek a középpontját.

A függetlenség filmen történő ábrázolása kapcsán az elmúlt évek nagyra törő vállalkozását a 2009 és 2012 közötti periódusban a *Felszabadítók Projekt* jelentette; ennek keretén belül a spanyol állami televízió (TVE), valamint spanyol és latin-amerikai koprodukciók készítésében hírnevet szerző filmvállalatok készítettek egy nyolc játékfilmből álló ciklust.¹² Kiválasztottak nyolc olyan személyt, akik a latin-amerikai függetlenség szempontjából kiemelkedőek, a filmekben pedig ezeket a hősoket mutatták be. Nem csak a történelmi vonatkozásra tették a hangsúlyt, hanem igyekeztek egy közelképet adni az illető személyiségéről, hitéről, ideológiájáról és az őt vezérlő motivációkról is. Az adott nemzetek, amelyek hősként tisztelik a személyt, csak részei a történetnek: mind a nyolc hőst úgy próbálták megközelíteni, mint akik nem csak a kontinens, de az egész emberiség szabadságáért, felszabadításáért is harcoltak. A kulcsfogalmak a népek közötti testvéri kapcsolat, összefogás és szolidaritás, valamint a politikai és társadalmi fejlődésbe vetett hit. Olyan személyeket választottak, akik a világtörténelem alakulására is befolyással voltak, az alkotók szerint ezek a történelmi személyek sokat adtak hozzá az emberiség fejlődéséhez. A kiindulási pont mindig a célszemély saját feljegyzései (ha fennmaradtak), ezekhez járulnak korabeli krónikák, róla és harcáról szóló történetek, legendák. A hitelesnek vélt elbeszéléseket és dokumentumokat alapul véve a forgatókönyvírók kreáltak a személy köré egy részben tényeken, részben fikción alapuló történetet. Alapvető szempont volt, hogy ez a szabadon hozzáköltött rész ne kövessen el történelemhamisítást vagy torzítást, ne módosítson dokumentált és bizonyítható tényeken, csupán egy olyan pluszt adjon a narratívához, amely előbbre viszi a cselekményt. Minden egyes filmet abban az országban forgattak, ahová a főszereplő karakter leginkább kötődik, a rendező az adott nemzet legkiválóbbjai közül került ki, a szereplőválogatás pedig nemzetközi színművészek között történik. Spanyolországban csak televízión mutatták be az alkotásokat, Latin-Amerikában mozipremiereket is tartottak.

A kiválasztott országok és személyek a következők: Kuba (José Martí), Mexikó (Miguel Hidalgo), Venezuela és Kolumbia (Simón Bolívar), Peru (Túpac Amaru), Brazília (Tiradentes), Chile (Bernardo O' Higgins), Uruguay (José Artigas) és Argentína (José de San Martín). A premier előtti időszakban igyekeztek minél több információt megosztani a nézőkkel a személyekkel kapcsolatban, elsősorban dokumentumfilmek és a sajtó útján. Aktív internetes kampányt is indítottak, valamint az országok nemzeti sajtója is nyomon követte a forgatásokat.¹³

¹² A kezdeményezés hivatalos honlapja: <http://www.loslibertadores.net/index.php> (letöltés ideje: 2015. 08. 03.)

¹³ Többek között: José MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Los grandes héroes de América llegan al cine español*, El Navegable, 2010. február 3. Elérhető: www.elnavegable.cl/admin/render/noticia/19822 (letöltés ideje: 2015. 08. 03.)

A független (?) filmművészet

Latin-Amerika filmművészete a 20. század folyamán számos alkalommal került kedvező vagy kevésbé ideális helyzetbe. A térség filmgyártása és filmpolitikája sohasem függetlenedhetett az éppen aktuális társadalmi és politikai berendezkedéstől, diktatúráktól és az azokból kivezető demokratikus átmenetektől, ráadásul egymáshoz közel fekvő, de rendkívül eltérő adottságokkal rendelkező régiókat találunk itt, amelyek sajátos, önmagukra jellemző filmkultúrát alakítottak ki.

Egyik fontos jellemzője a helyi filmművészetnek az a történelmi tapasztalatból fakadó késztetés, hogy olyan utakat keressen, amelyeken nem kell osztoznia más nemzetekkel az esztétikai megközelítésben. A filmművészek nem minden esetben tudatosan akartak a többiektől eltérő ösvényeken haladni, hanem egyszerűen csak önmagukat adták, saját életükből és közvetlen környezetükből indultak ki, és igyekeztek nem hozzáigazítani az így született művészeti értékeket a kurrens nemzetközi áramlatokhoz. Az önmegvalósítás egyedi csapásirányán haladtak, filmművészeti szempontból is kialakítva azt a kategóriát, amit a 20. század második felében geopolitikai és társadalmi szempontból harmadik világnak tekintettünk, a filmkultúra kapcsán azonban ez már nem az elmaradottságot jelentette.

Mindennek pozitív és negatív eredményei is születtek, azonban az utóbbiak között volt olyan elem, amely meghatározóvá vált az 1950 és 1990 közötti évtizedekben. Nevezetesen az a körülmény, hogy a teljesen eltérő művészeti felfogás és alkotói szemlélet miatt olyannyira eltávolodtak a filmes fősodortól, hogy gyakorlatilag nem voltak képesek életjelet adni magukról a nemzetközi filmes térben. A külső szemlélő számára a latin-amerikai film mintha nem is nagyon létezett volna a 90-es évek végéig. Időnként hallatott magáról, esetenként külföldön is ismertté vált egyik vagy másik munka vagy alkotó, előfordult, hogy akár rangosabb cannes-i, velencei vagy berlini filmes díjat is besöpört egy-egy kiemelkedő darab, de összességében az egyetemes filmtörténet vonulatának perifériájára szorult produkciók készültek. Nem beszélhetünk azonban minőségi deficitről a latin-amerikai filmek kapcsán. Ezek a munkák nem voltak alsóbbrendűek a világ más filmes produktumainál, egyszerűen csak szinte elérhetetlennek bizonyultak a spanyolul és portugálul beszélő országok határain kívül. Spanyolországban és Portugáliában nagyobb eséllyel találkozhattak a nézők Latin-Amerika filmjeivel, Európa más országaiban azonban kurióznak számított, ha eljutott egy-egy alkotás ebből a régióból. Az 1985-ben Havannában létrejött Új Latin-Amerikai Film Alapítvány, melynek elnöki tisztségét a kolumbiai író, Gabriel García Márquez töltötte be, már azt a célt tűzte ki maga elé, hogy összefogja Latin-Amerika filmművészeit, segítsen egymás megismerésében, és igyekezett a kontinensen kívül is népszerűsíteni az alkotásaikat. Hat évvel korábban, 1979-ben már megalakult

hasznos céllal, ugyancsak Kubában, az Új Latin-Amerikai Film Nemzetközi Fesztiválja.

Mindez a külföld szempontjából érvényes megállapítás. Ha az országhatárokon belül maradunk, akkor a helyzet már sokkal ígéretesebb. Az otthoni közönség szembesülhetett a kontinens legújabb munkáival, és szemtanúi lehettek annak, hogyan tudták kialakítani a latin-amerikai országok a saját esztétikai látásmódjukat. Csak idő kérdése volt, hogy a külvilág is felfedezze, milyen értékek, filmművészeti kincsek rejtőznek az Amerikai Egyesült Államoktól délre is.

Az 1990-es évek vége és az új évezred fordulópontot jelentettek. Latin-Amerika filmművészete egyre több hírt adott magáról, és azóta is egyre növekszik a világszerte jelen lévő filmjeik száma. A vászonra álmodott témák művészi és dramaturgiai megközelítése, a karakterek jellemábrázolása és a latin-amerikai életfelfogás ismét bebizonyították, hogy ők is jelentékeny részét képezik az egyetemes filmvilágnak. Nem csak a moziban vetített filmjeik vonzanak egyre növekvő számú nézőközönséget, de a világ filmkritikusai és filmesztétái is érdeklődve fordulnak az új latin áramlatok felé.

Argentínában két filmrendező és teoretikus nevéhez fűződik az elnevezés, amely nevében is megkülönbözteti Latin-Amerika filmvilágát a többi nemzetétől. Meglátásuk szerint itt született meg a *Harmadik Film*, és ez alapvetően különbözik a hollywoodi hagyományokon nyugvó, és azokat sormintaként követő *Első Filmtől*, valamint a francia Új Hullám fémjelezte *Második Filmtől*. A Harmadik Film egy olyan elméleti és gyakorlati filmkészítéssel operál, amely „az intézményesült filmkészítéssel szembeállítja a gerillafilmezést [...] a destruktív filmmel szemben egyszerre destruktív és konstruktív filmet prezentál; a régi embertípus által és azok számára készített munkákkal szemben pedig egy olyan új embertípus lesz a célközönség, amellyé akár mindannyian válhatunk.”¹⁴ Ez a kialakult koncepció nem szolgált egyfajta szabálykönyvként vagy követendő normaként a jelen és a jövő latin-amerikai filmesei számára¹⁵, de a 70-es években uralkodó helyzetet kiválóan példázta, és megszülettek annak nemzeti vetületei is; a kubai filmesek például a Harmadik Film kategóriáján belül a *tökéletlen film* megalkotására törekedtek, ahol az elsődleges cél a művészi önkifejezés és a társadalom hiteles ábrázolása. Önmagát beteljesítő jóslatként is tekinthetünk ezekre, hiszen napjaink kiemelkedő alkotásai is könnyen értelmezhetőek a fenti megállapítások tételeit figyelembe véve. Hatásuk pedig jól érezhető Afrikában és Ázsiában is. Természetesen nem csak az elmélet formálja a gyakorlatot, hanem mindez fordítva is történhet, így az egykoron a harmadik világhoz tartozó térségben bekövetkező filmtörténeti fordulatok teoretikai síkon is új megközelítéseknek ágyaztak meg.¹⁶

¹⁴ Fernando SOLANAS, Octavio GETINO, *Towards a Third Cinema*, Cinéaste, 1970, 4/3, 8-9.

¹⁵ Történetek elvetélt próbálkozások a dán Dogma-mozgalomhoz hasonló tézisek és irányelvek lefektetésére, de Latin-Amerika filmesei nem részesítik előnyben a túlzott szabálykövetést.

¹⁶ Erről lásd például: *Film & Politics in the Third World*, szerk. John D.H. DOWNING, New York, Praeger, 1986.

Függetlenségre törekszenek minden szempontból. Képzelőerőben és ötletekben nincs hiány, a megvalósítás módszerei azonban változóak.

Amit a vásznon látunk, az önmagukból fakad, a sajátos művészi világlátás és eszközrendszer segítségével a *latino* ember életszemléletének audiovizuális megkomponálását adják. A kontinens országainak alkotói saját stílusuk és hagyományaik egymásra hatásával állítják elő a nemzeti filmgyártás értékes darabjait, ezek a kis nemzeti szegmensek adják ki a gyűjtőfogalomként „latin-amerikai film”-nek nevezett csoport darabjait, gyakran szervesen illeszkedve a márquezi mágikus realizmus esztétikai világához.

Míg a hagyományos *mainstream* filmezés során elsősorban az anyagi haszon az igazán mérvadó, Latin-Amerikában a 2000-es évekig inkább az a kérdés állt a középpontban, hogy az alkotó saját művészi elképzeléseinek hogyan felelt meg a projekt, miközben a nézői elvárásokat is megpróbálhatták figyelembe venni. Az adott országban uralkodó mentalitás, gondolkodásmód, életfelfogás és szemlélet, a lakosság társadalmi helyzete és az abból fakadó egzisztenciális problémák: sajátos „töltőtoll-kamerájukkal” mintha a francia Nouvelle Vague-ra szeretnének reflektálni, persze a helyi jellegzetességek közepette. A latin-amerikai filmek többségében minden valóban latin-amerikai: az alkotók, a helyszínek, a történetek, a felvetett problémák és a lehetséges megoldások, a légkör, amelyben a gondolat elvetett magja fejlődésnek indulhat. Amennyiben koprodukcióban valósul meg a terv, akkor leginkább az európai „hispan rokon”, Spanyolország együttműködésével számolnak.

A függetlenség persze ebből a szempontból sem teljes. Ahogyan a történelem viharos évtizedei és évszázadai tanúsítják, a függetlenség szinte minden esetben csak bizonyos megszorításokkal, egyfajta „függő függetlenség” paradoxonjában volt értelmezhető. Hiszen egyetlen, szabadságát elnyert nép sem létezhet önmagában, kötelékek nélkül a világban, a különbség csak a marionett bábut mozgató zsinórok feszes vagy laza voltában érhető tetten.

Művészeti és esztétikai szempontból nem függésről, hanem inkább hatásokról beszélhetünk. Részben a Latin-Amerikába érkező európai filmművész bevándorlók hatása is megfigyelhető, amelynek van magyar vonatkozása is.¹⁷ A korábban említett francia Új Hullám inkább viszonyítási pontként szolgált ahhoz, hogy mit kellene máshogyan csinálni, mit nem kellene követni. Mindenek előtt az olasz neorealizmus ösztönzésére kezdtek a filmesek saját valóságuk filmre adaptálásába, és így születhetett meg a ma is ismert és elismert filmművészet. Hivatalosan nem viseli magán a latin-amerikai neorealizmus nevet, de akár magáévá is tehetné ezt a elnevezést. Ennek egyik elméleti kiindulópontjával szolgálhat Glauber Rocha brazil filmrendező tézise, amely szerint egy ország, mely gazdaságában alulfejlett, nem kell, hogy kultúrájában is az legyen.

¹⁷ Mexikó kapcsán lásd: SZENTE-VARGA Mónika, *A gólya és a kolibri. Magyarország és Mexikó kapcsolatai a XIX. századtól napjainkig*, Budapest, Áron Kiadó, 2012, 64-65, 115-118. Brazília esetében lásd: SZILÁGYI Ágnes Judit, „Aki a lelket is le tudta fényképezni”: *Icsey Rezső és más magyar filmek Brazíliában*, Filmspirál, 1997, 3, 121-141.

Rocha vezette be a *neosurrealismo* kifejezést is, ahol a „sur” már „dél” jelentéssel bír.¹⁸ Eközben a latin-amerikai filmesek, szemben a politikai téren alkalmazott trikontinentális forradalmi törekvéssel, a filmművészetben esztétikai és narratív forradalmat követeltek.¹⁹

Rocha idézett megállapítása átvezet minket a függés egy másik dimenziójába, ez azonban az előzőnél már erősebb, és valóban azzal fenyegethet, hogy megbéklyózza a gondolat és képzelet szabad áramlását. Latin-Amerika történelmének elmúlt két évszázadát az Amerikai Egyesült Államokhoz fűződő jó vagy rossz viszony határozta meg (lásd a már idézett Monroe-doktrína következményeit). Ismerjük ennek gazdasági és politikai vetületeit, kulturális téren pedig hasonló volumenű az összefonódás. A 21. század elejéig Hollywood önmagának igényelte a világ filmpiacá feletti teljes kontrollt, és ha valamely amerikai országban felmerült, hogy ott egy különutas, önálló filmkultúra kezd kialakulni, mindez ráadásul talán európai befolyással, akkor a gazdasági és politikai lobbival megtámogatva azonnal megjelentek a hollywoodi filmstúdiók mindenható küldöttei. Speciális taktikát alkalmaztak az 1920-as és 30-as években, amikor az Egyesült Államokban forgatott sikerfilmeknek a gyártóstudió azonnal elkészítette a spanyol nyelvű változatát, „másolatát”, hogy gyorsan „letarolhassa” vele Latin-Amerikát is.²⁰ A filmek ma is csak a nemzetközi piacokon forgalmazó, elsősorban az Egyesült Államok érdekkörébe tartozó vállalatokon keresztül juthatnak el más országokba, nincs tehát teljes szabadság. Bár vannak már jelei annak, hogy a művek tematikájába és a megvalósítás módjába is beleszóljanak a nemzetközi tendenciák és igények, mindmáig sikerrel viszik vászonra a saját koncepcióikat és látásmódot. Láthatóak azonban a mozikban már azok a filmek is, amelyekben érződik, hogy a latin-amerikai téma egyes szegmensei átestek a „hollywoodiasodás” bizonyos stációján, hogy a végtermék fogyaszthatóbb legyen a világ USA-produkciókhoz szoktatott nézői számára.

A fentiek alapján bizonyossággal állítható tehát, hogy a filmművészeti függetlenedés Latin-Amerikában – hasonlóan a harmadik világ többi országához – egyelőre még markáns önbizalommal halad az elődök által kitaposott úton, miközben továbbra is, sőt, egyre inkább kialakulóban van a függés rendszere. Ha a nemzeti sajátosságokat megőrizni kívánó független filmkészítés egyre nagyobb sikereket ér el a világban, akkor az egyenesen vezet el a növekedő piaci függéshez, mivel egyik nem létezhet a másik nélkül. A latin-amerikai film mindenesetre kezdi visszanyerni az őt megillető helyet

¹⁸ Tereza VENTURA, *A poética polytica de Glauber Rocha*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Funarte, 2000, 221.

¹⁹ Robert STAM, *Film Theory*, Blackwell Publishers Inc, 2000, 94-95.

²⁰ Erről bővebben: LÉNÁRT András, *Hispanic Hollywood. Spanish-language American Films in the 1920s and 1930s*, Americana. E-Journal of American Studies in Hungary. 2013 ősz, IX/2. Elérhető: <http://americanajournal.hu/vol9no2/lenart> (letöltés ideje: 2015. 08. 03.)

a nemzetközi filmvilágban,²¹ A-kategóriás filmfesztiválok és rangos díjátadók állandó szereplője és kitüntetettje lett. Mindenekelőtt Mexikó, Argentína, Chile és Brazília filmjeivel találkozhat a néző a világ filmszínházaiban, kisebb országok (mint Uruguay vagy Ecuador) alkotásaihoz inkább a filmfesztiválok, tematikus filmcsatornákon, illetve a hispán kulturális intézetek és nagykövetségek filmvetítésein juthat hozzá a közönség a világ minden országában, így Magyarországon is.

A függetlenség kétféle értelmezése, ahogyan az a bevezetőben is említésre került, különböző dimenziókba helyezhető. És még ezek sem függetlenek egymástól. A függetlenség állapota természetesen nem létezhet, ha előtte nem játszódott le a függetlenségi folyamat. Jelen helyzetben is egyik a másik előfeltétele. A Latin-Amerikában végbement függetlenségi háborúkról szóló filmek képi síkon mutatják be, minek kellett történnie ahhoz, hogy napjainkban egyedi, jellegzetesen latin-amerikai, részben független filmkészítésről beszélhessünk.

²¹ Magyar nyelven elsősorban a Filmvilág folyóirat tematikus blokkjai érhetőek el a közelmúltból. A 2011/05 számban Kubával, a 2011/06 számban Mexikóval, a 2011/11 számban Argentínával, a 2013/09 számban pedig Chilével kapcsolatban olvashatók filmes témájú írások, többek között e sorok szerzőjétől is.

COHEN MEDIA GROUP PRESENTS



WHAT KIND OF MAN WOULD DEFY AN EMPIRE?

ÉD GAR RAMÍREZ

THE LIBERATOR

LIBERTADOR

SMAN MATED FILMS AND PRODUCCIONES INSURGENTES IN ASSOCIATION WITH SILVER SCREEN INC. AND WMS FILM GROUP PRESENT EDGAR RAMÍREZ "THE LIBERATOR - LIBERTADOR" MARIA VALVERDE ERICH WILLOPREZ IVAN RHEIN ORLANDO VALENZUELA JUANA ACOSTA MANUEL PÉREZ ALE SANDRO FURTH AND IRANNO ARIAS DANNY HUSTON WITH SONIA GRANDE PRODUCED BY GUSTAVO DUDAMEL WRITTEN BY PAUL DENHAM AND STEPHEN YIP DIRECTED BY XAVI GIMÉNEZ EDITED BY PEDRO MEZQUITA COSTUME DESIGNER EDGAR RAMÍREZ MUSIC BY MARÍA A. GUERRERO ROCCA EXECUTIVE PRODUCERS JOSÉ LUIS ESCOBAR PRODUCED BY ANA M. LOEHNERT WINFRIED HAMMACHER ALBERTO ARVELO WRITTEN BY TIMOTHY J. SEXTON DIRECTED BY ALBERTO ARVELO



COHENMEDIA.NET

Farkas György

Transzcendens fény

Carlos Reygadas filmjeiről

Carlos Reygadas a kortárs filmkészítés egyik legizgalmasabb alakja, akinek filmjei az egyedi ízlésektől függetlenül is kikerülhetetlen alkotások. A fesztiválokon számtalan alkalommal díjazott filmek stílusára a szerzőiség mellett legfeljebb a kontemplativitás címkéjét lehet ráaggatni. Alkotói hozzáállásáról, látásmódját meghatározó filmrendezőkről, módszereiről több interjúban is részletesen nyilatkozott. Filmjei témáit, valamint azt a tényt alapul véve, hogy a számára legjelentősebb rendezők között elsőként Bressont és Dreyert említi, felvetődik a kérdés, hogy találunk-e bármilyen kapcsolatot Reygadas filmjei és a Paul Schrader által megfogalmazott *transzcendentális stílus*¹ között. Írásomban azt vizsgálom, hogy milyen kapcsolatban állnak Reygadas filmjei a schraderi elmélettel, illetve, hogy milyen megközelítéssel lehet leginkább közel kerülni azok értelmezéséhez.

Schrader transzcendentális stílusa

Paul Schrader 1972-ben megjelent könyvének elején először egy szemantikai meghatározást ad a transzcendentális stílusról: „...egy általános reprezentatív filmzési forma, amely kifejezi a *Transzcendenst*.”², majd különféle elemzésekben keresztül az utolsó fejezetre a következő definícióhoz jut el: „A *transzcendentális stílus az élmény megpróbáltatásain át el tudja juttatni a nézőt a transzcendentális kifejezéséig; vissza tudja őt fordítani a tapasztalathoz egy olyan tartományból, amelyet nem érint az érzelmek vagy a személyiség kiszámíthatatlansága. A transzcendentális stílus közelebb vihet bennünket ahhoz a csendhez, ahhoz a láthatatlan képhez, amelyben a hit és a művészet párhuzamos vonalai találkoznak és kölcsönösen áthatják egymást.*”³

A meghatározásokon túl Schrader leírja a transzcendentális stílusra jellemző filmszerkezet három alapvető lépését: 1. *Hétköznapiak*; 2. *Egyenlőtlen-ség*; 3. *Pangás*, amelyek alatt a következőket érti. A *hétköznapiak* az elemzett filmek első – bevezető – szakasza a hétköznapi élet unalmas, közhelyes mozzanatainak aprólékos ábrázolását foglalja magában. A következő szakaszban

¹ Paul SCHRADER, *A transzcendentális stílus a filmben – Ozu, Bresson, Dreyer*, Bp., Francia Új Hullám Kiadó, 2011.

² *im.* 17.

³ *im.* 182.

megjelenő *egyenlőtlenség* a hétköznapi felszínén megjelenő és egyre inkább nyilvánvaló repedés, ami a nézőben egyértelművé teszi, hogy a hétköznapi rutin közepette valami sokkal mélyebb és drámaibb lapul. Ez a repedés végül egy *döntő cselekmény*be torkollik, ami határpont az *egyenlőtlenség* és a *pangás* szakasza között. A *döntő cselekmény* egyben az a pillanat, amiben, illetve annak révén a transzcendens megnyilvánul akár a film szereplői, akár a nézők számára is. Az utolsó szakaszban a *döntő cselekmény* hatását hiába várjuk, mivel a korábban megfogalmazott *egyenlőtlenséget* ez sem tudja feloldani, ezért következik be a *pangás*, ami akár egy *megfagyott mozdulat* reprezentálja a *Szent Mást* Schrader szerint.⁴

Japón (Japán) – 2002

Reygadas első filmje nagymértékben a kontemplativitással és szegény eszközökkel dolgozik. A történet főszereplője egy férfi, aki a fővárosból egy távoli, gyéren lakott vidékre utazik, hogy ott öngyilkos legyen. A kizárólag gyalog megközelíthető helyen egy idős asszonynál talál szállást. Miközben a környéken kóborol és keresi az öngyilkosság helyét és idejét, az idős asszony unokaöccse tűnik fel a színen azzal a szándékkal, hogy az asszony háza melletti fészert – ahol a férfi lakik – lebontsa az építőkövek miatt. Mielőtt még a férfi elhagyná a szállását, arra kéri az asszonyt, hogy feküdjön le vele. Az aktus után érkeznek meg a munkások és lebontják a fészert. A köveket traktor vontatta kocsikra teszik, majd elindulnak a hegyről lefelé. Az asszony is velük megy. A túlságosan megterhelt kocsik azonban a vasúti átjárónál balesetet szenvednek – vélhetően vonattal ütköztek, bár pontosat nem tudunk meg róla – ahol mindenki meghal, a kövek szétszóródnak.

A schraderi szerkezet egyes szakaszainak a filmbéli beazonosítására tett kísérletünknel rögtön egy dilemmába ütközünk. Ha a *hétköznapiak* szakaszát kellene, hogy kövesse az *egyenlőtlenség*, mert a hétköznapiak mögött húzódó feszültség már tarthatatlan, akkor hogyan lehet ezt egy olyan történet esetében alkalmazni, ahol a főszereplő már az első 10 percben kijelenti, hogy azért érkezett, hogy öngyilkos legyen. Ez bőven kimeríti a hétköznapiak fenntarthatatlanságát, ha valaki már eljut oda, hogy eltervezte saját maga elpusztítását. Amennyiben ezt a tényt figyelmen kívül hagyjuk, már meghatározhatóak az egyes szakaszok határpontjai. Így a *hétköznapiak* szakasza a film elejétől egészen odáig tart, amikor a férfi a bóklászásai során egy fennsík széléhez ér el, ahol egy döglött ló hever, majd az esőben elesik és hosszú időn keresztül ő is ott fekszik a ló teteme mellett. Innentől számolva az *egyenlőtlenség* bontakozik ki, ahogy a helyiekkel, több alkalommal is konfliktusba keveredik, aminek lezárása végül is mindig az, hogy ő itt idegen. Illetve emellett annak kibontakozása, hogy Ascennel szeretne szexuális kapcsolatot létesíteni.

⁴ *im.* 48-61. alapján.

A *döntő cselekménnyel* illetve a *pangással* hasonlóképpen nincs egyszerű dolgunk. Alapvetően az lehetne a *döntő cselekmény*, hogy Ascen meghal, de ezután már nincs tudomásunk a *pangásról*, hiszen a film véget ér, sőt akár az ellenkezőjét is feltételezhetjük, hiszen úgy tűnik, mintha Ascen a férfi helyett halt volna meg. Ezek alapján azt kell megállapítanunk, hogy Reygadas első filmjére csak nagyjából alkalmazható Schrader elmélete, maradéktalanul és megnyugtatóan azonban nem ad magyarázatot a történetekre.

Batalla en el cielo (Mennyei háború) - 2005

Második filmjében egy szerkezeti újítást, sajátosságot találunk, ami az értelmezésben is fontos szerepet játszik. Ez pedig a keretes szerkezet. A film elején és végén látható jelenet szereplői, cselekménye és feltételezhető helyszíne nagyrészt megegyezik. Ahogy minden más film esetében is az első és utolsó jelenetnek az értelmezést tekintve alapvető jelentősége van, úgy a keretes szerkezet még ezt a státuszt erősíti meg az ismétlés hangsúlyozó eszközével. A keretes szerkezet mellett Reygadas itt még azzal is eljátszik, hogy a filmen belül bizonyos jeleneteket megismétel, ezzel a történet szakaszainak határait kijelölve.

A történet főhőse Marcos, a Mexikóvárosban élő mesztic⁵ származású férfi, aki egy tábornok sofőrjeként dolgozik. Teljesen átlagos hétköznapijait két dolog kavarja fel végérvényesen. Az egyik, hogy a feleségével közösen egy ismerősüktől elrabolt kisgyerek meghal, mielőtt a váltságdíjat megkaphatnák érte, a másik pedig, hogy a tábornok lányával, – aki egy butik nevű titkos bordélyházban kedvtelésből prostituálja magát – szexuális viszonyba kerül. A gyermek halála miatt érzett lelkiismeret-furdalás, valamint az arra való rádöbbenés, hogy a lány és öközte sosem lehet több az egyszeri szexuális aktusnál, visszafordíthatatlan lépésekre ösztönzi.

A film szerkezetét vizsgálva ugyanabba a problémába ütközünk, mint a *Japán*nál. A konfliktus, ami a *hétköznapiokból* az *egyenlőtlenség* szakaszába vezetne, már rögtön a film elején megjelenik, nem adva időt a hétköznapi eseményein való szemlélődésre. Hiszen még alig is ismerjük a környezetet, a szereplőket, már megtudjuk, hogy az elrabolt gyermek meghalt. A kontemplatív hétköznapiok ezután következnek. A meditáció a konfliktus tudatában történik. Ugyanez a helyzet a *döntő cselekmény* esetében is, amit itt Marcos rövid vezeklését, zárandok szerepét lezáró halála jelent. Ezt követően a *pangás* szakaszának már nincs tere.

Az életmű felénél járva a schraderi elmélet úgy látszik, nem sok sikerrel kecsegtet Reygadas esetében.

⁵ Mexikó lakosságának közel 2/3-a tartozik a mesztic, vagyis a bennszülött indián és európai vegyes kapcsolatból származó népcsoporthoz.

*Stellet licht (Csendes fény)*⁶ - 2007

A *Csendes fény* alaptémáját nézve egy love story, vagy inkább egy szerelmi háromszög története. Reygadas is így definiálta.⁷ Azonban ez csak az apropóját adja annak, amit igazán szeretne elénk tárni. A film egy sajátos, zárt keresztény közösségben játszódik, a mexikói Chihuahua államban nagy számban található mennoniták között. Főszereplője Johan, aki gazdálkodóként él családjával látszólag a legnagyobb boldogságban. Jóraivaló felesége és hat gyönyörű gyermeke, valamint az, hogy a saját munkájával képes ellátni magukat már elegendő indok lehetne az elégedettségre, ha a hite ezt nem biztosítaná a számára. Azonban van egy kis probléma. Johan szerelmes lesz egy másik nőbe. A helyzet megoldását szolgáló döntés meghozatalát nem csak a két nő, illetve a két nő mellett elképzelt és bejárható életút összevetése nehezíti, de az is, hogy döntését hogyan tudja összeegyeztetni keresztény hitével, hogyan tudja értelmezni azáltal. Végül is arra jutnak szeretőjével, hogy az lesz a legjobb, ha lezárják a kapcsolatukat, de ez sem tudja már megakadályozni tetteik következményét. Amikor Johan elmeséli feleségének Esthernek, hogy nem bírta ellenállni a kísértésnek és Marianne-nal viszonya lett, bármennyire is banálisnak hat így leírva, de Esther ezen oly mértékben elkeseredik, hogy azt már nem bírja el a szíve és meghal. Johan ekkor érti meg, hogy amit tett, annak mekkora súlya volt. Ám most már késő, hiszen az eseményeket nem tudja semmissé tenni, az időt nem tudja visszaforgatni. A felravatalozott Estherhez Marianne is eljön elbúcsúzni. Miután megcsókolja a halott Esthert, az visszatér az életbe.

A filmet vizsgálva könnyen megtalálhatjuk a Schraderi szakaszokat. A *hétköznapiak* szakaszhoz kapcsolódóan láthatjuk például a család reggelijét, vagy a hagyományos családi fürdést, a mezei munkát, vagy éppen Johan látogatását az autószerelőnél. Ezek mellett építkezik a viszonyt felvonultató szál. Éppolyan kontemplatív módon elénk tárva, mint a hétköznapiságot bemutató jelenetek. Az *egyenlőtlenség* szakasza a viszony tarthatatlanságában, az azt lezáró szakításban majd végül Esther halálában jelenik meg. Míg az *egyenlőtlenség* és a *pangás* között található *döntő cselekmény* Esther életre keltése. Ebben az utolsó szekvenciában egyértelműen megtaláljuk Reygadas tisztelgését (rajongását?) Dreyer *Ordet* (Ige) című filmjének záró szekvenciáját. Azonban azt is észre kell vennünk, hogy a Schrader által felvázolt nagyon is lineárisan felépülő szerkezethez képest Reygadas már nem annyira lineárisan építi fel filmjét, de ami még inkább elgondolkoztató – és egyben magát a transzcendens stílus alkalmazhatóságát is megkérdőjelezi – az az a keretes szerkezet, amit Reygadas négy filmje közül kettőnél egyértelműen,

⁶ Ez a film nem került Magyarországon forgalmazásra, ezért a zárójelben található cím, az eredeti cím magyar fordítása.

⁷ Lásd pl.: https://www.youtube.com/watch?v=IDUnG_d4ytY

és még egynél az értelmezésben találunk meg. A *Csendes fény* keretszerkezete látszólag bele illik a *hétköznapiak* szakaszba, azonban, ha így tekintünk a csillagos eget, majd napfelkeltét bemutató hosszú nyitó jelenetre, akkor nem tudjuk elhelyezni ugyanezt a zárásban, hiszen a háztól eltávolodó kamera, ami a táj felé fordul, elmeditál a naplementén, majd visszatér a tejúthoz, nem illik bele a *pangás* szakaszába. A kérdés tehát itt marad, hogyan helyezhető el a transzcendensre reflektáló film keretjelenete, és hogyan értelmezhető maga a film, ha a Schraderi elmélet csupán nagyjából ad magyarázatot? Mielőtt megpróbálnám megválaszolni ezt a kérdést, nézzük meg, hogy Reygadas eddigi legutolsó filmjére mennyire alkalmazható Schrader leírása!

***Post tenebras lux (A sötétséget követő fény)*⁸ - 2012**

Reygadas legutóbbi filmje, ha lehet, a korábbiaknál még inkább leegyszerűsített, legalábbis a narratíváját tekintve. Főszereplője Juan, aki feleségével (Natalie) és két kisgyermekével (Rut és Eleazer) a fővárosból vidékre költözik. Boldogan élhetne szép házában, jómódban, hiszen minden körülmény adott hozzá, azonban Juan pornófüggő és agresszív, ami megakadályozza abban, hogy örömét lelje abban, ami neki megadatott. Egy alkalommal, autóval indul családjával kirándulásra, ám csomagjuk egy részét elfelejtik bepakolni, így kénytelenek visszafordulni. Amikor Juan a házhoz ér döbbenetesen tapasztalja, hogy két, a faluban lakó ember, aki korábban többször dolgozott neki, éppen kirabolja a házát. A vitatkozás vége az lesz, hogy Juant puskával lelövik. Nem hal meg, de a mellkasát ért lövés miatt a tüdeje egy részét ki kell venni. Betegen fekve döbben rá arra, hogy mit is ér mindaz, ami körülvette korábban. Felismerésével azonban elkésett, mivel a sérülése végül is a halálát okozza. Juan, illetve a család története mellett fut Hetes története, a Juant lelövő férfié. Róla a jelentéktelen részletek mellett azt tudjuk meg, hogy van valahol egy felesége és két gyermeke, akik elhagyták őt kicsapongó élete miatt. De azóta elhagyta a drogokat és az alkoholt és vágya, hogy egyszer újra együtt legyenek. A történet látszólag lineáris haladását időben máskor játszódó események, álmok, képzeletbeli történések szakítják meg, vagy még inkább ka- varják meg, hiszen nem minden jelenet esetében lehet egyértelműen eldönteni, hogy egy emlékről, álomról, vagy egy elképzelt lehetséges jövőről van szó.

A film jeleneteinek sorrendje és besorolása:

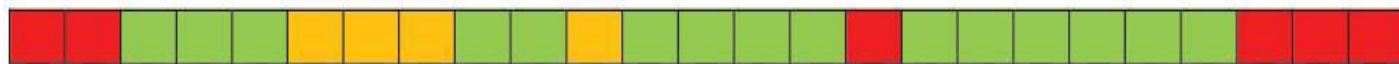
I/1.: Rut egyedül a mezőn állatokkal, esteledik, jön a vihar. (N – álom)

I/2.: Juan háza éjjel a viharban, a szülők hálószobájába megérkezik az ördög. (N)

⁸ Magyarországon *Felhők felett* címmel került forgalmazásra, amely egyáltalán nem tükrözi az eredeti latin kifejezés jelentését, ezért írásomban ezt nem használom. Helyette a kifejezés értelmének megfelelő magyar fordítást adom meg.

- II/1.: Hetes megy fát vágni. (I)
 II/2.: Reggeli ébredés, Juan és családja. Juan elveri a kutyáját, amelyik éjszaka csavargott. (I)
 II/3.: AA csoport gyűlése, majd Juan és Hetes beszélgetése. (I)
 III/1.: Rögbi edzés (?N – emlék, képzelet?)
 III/2.: Családi party (?N – alternatív jövő?)
 III/3.: Bordély jelenet (?N – elképzelt?)
 IV/1.: Hetes és Kesztyű beszélgetése (I)
 IV/2.: Falusi mulatozás (I)
 V/1.: Tengerpart (?N – alternatív jövő?)
 VI/1.: Juan és családja vacsorázik. Juan és felesége vitája (I)
 VI/2.: Juan és családja autóval kirándulni indul (I)
 VI/3.: A visszafordulás után egy étteremnél megállnak, a család ott marad (I)
 VI/4.: Juan hazaér, a rablás, majd Hetes lelövi. (I)
 VII/1.: Tavi vadászat (N – emlék)
 VIII/1.: AA klub: Juanról is beszélnek, innen tudjuk meg az állapotát (I)
 VIII/2.: Natalie és a gyerekek az erdőben (I)
 VIII/3.: Juan otthon fekszik betegen, kéri Nataliet, hogy énekeljen neki (I)
 VIII/4.: Hetes megtudja, hogy hol van a családja és odautazik. (I)
 VIII/5.: Hetes Juanékhoz megy, ahol a két gyerekkel találkozik az udvaron. A gyerekek arra kérik, játsszon velük, mert az apjuk halott (I)
 VIII/6.: Hetes újra annál a háznál, ahol a felesége és lánya rejtőzött, de most már nincsenek ott. (I)
 IX/1.: Éjszaka Juanék háza, az ördög ismét járkal a lakásban (N)
 IX/2.: Hetest ugyanazon a helyszínen látjuk, ahol az első álomjelenet játszódik. Elsétál a kamera előtt, majd eltávolodik, egyszer csak megáll és letépi a saját fejét. Meghal. Az eső zuhogni kezd. (N)
 IX/3.: Rögbi edzés (N)

1. N2 – 2. I3 – 3. N3 – 4. I2 – 5. N – 6. I4 – 7. N – 8. I6 – 9. N3
 (Magyarázat: I = filmbéli valóság; N = nem a valóság.)



(Magyarázat: Piros = nem a valóság; Zöld = valóság; Sárga = bizonytalan, de inkább nem a valóság.)

Ha a schraderi elmélet szakaszait próbáljuk alkalmazni a filmre és megfeleltetni az egyes jeleneteket annak, elég nehéz dolgunk akad. Ha a filmbéli valóságnak tekintett jelenetektől eltérőket nem vesszük figyelembe, és úgy döntünk, hogy azok nem a valóságban, hanem valahol máshol játszódnak, jönnek létre, akkor megtaláljuk például a *hétköznapiak* szakaszt viszonylag nyilvánvaló módon. Az első két bevezető jelenetet követően éppen Hetest

látjuk, amint fát vágni megy, majd Juan házában követhetjük a család reggelének menetét. Később Juan és Hetes találkoznak a helyi AA csoport ülésén, ami után kettesben beszélgetnek. Mindezek a jelenetek a Reygadastól már megszokott kontemplatív stílusban csordogálnak. Az *egyenlőtlenség* szakaszát azonosíthatjuk onnantól kezdve, hogy Juan és felesége egyik este a faluban zajló mulatságon vesznek részt, majd egy későbbi jelentben tanúi lehetünk Juan és felesége egy esti vitájának, és egészen a korábban már említett autós kirándulás részéig tart ez a szakasz. Azonban a *döntő cselekményt* már nehezebb beazonosítani. Elsőre adódik, hogy Juan lelövését tekintsük ennek, ami meg is állná a helyét, hiszen komoly fordulópont és az utána következő, a valóságban bekövetkező jelenetek egyértelműen a pangás jeleit mutatják. Azonban egy fontos kritériumnak nem tesz eleget ez a fordulópont. Schrader megfogalmazása szerint a döntő cselekmény az a pont, ahol nem csak átvált a film az *egyenlőtlenség* szakaszából a *pangás* szakaszába, de az is, ahol a transzcendens megnyilvánul a szereplők vagy a nézők számára. Juan lelövése, a ház kirablása ezt nem teljesíti. Sőt, az utána következő jelenetek esetében sem érezzük ezt. A megoldás lehet, hogy a korábban említett keretes szerkezetben rejlik?

Reygadas filmjei szerkezetét vizsgálva azt találjuk, hogy a schraderi elmélet egyes filmjeinél alkalmazható, másoknál viszont nagyon nem. Milyen más megközelítési módot lenne érdemes választani ahhoz, hogy a filmek azon rétegei is feltárásra kerüljenek, amikkel eddig nem tudtunk mit kezdeni?

Film és vallás

A film és vallás strukturális és funkcionális hasonlósága nem újdonság, habár magyar nyelven e két terület kapcsolatáról, közös értelmezési megközelítésekről nem sokat olvashatunk. Az angol nyelvű szakirodalom azonban bővelkedik a témát kibontó szakkönyvekben. Mivel tanulmányom nem tudja felvállalni ennek a hiánynak pótlását, a két terület kapcsolatáról itt most csak annyit szeretnék felvázolni, ami mindenképpen szükséges kiindulópontként Reygadas filmjeinek elemzéséhez.

A terület iránt érdeklődők számára első lépésként, vagy elméleti alapvetésként H. Richard Niebuhr 1951-es művét ajánlhatjuk, a magyarul is elérhető *Krisztus és kultúra* c. kötetet,⁹ vagy Paul Tillich *On the Idea of a Theology of Culture*¹⁰ illetve *Aspects of a Religious Analysis of Culture*¹¹ írásait.

⁹ H. Richard NIEBUHR, *Christ and Culture*, Harper and Row, San Francisco, 1951. Magyar kiadás: H. R. NIEBUHR, *Krisztus és kultúra*, Harmat Kiadó – Sárospataki Keresztyén Filozófia-intézet, Budapest – Sárospatak, 2006.

¹⁰ Paul TILlich, *On the Idea of a Theology of Culture = What Is Religion?*, ed. James Luther ADAMS, Harper and Row, New York, 1969, 155–181.

¹¹ Paul TILlich, *Aspects of a Religious Analysis of Culture = UÖ, Theology of Culture*, Oxford University Press, 1968, 40–51.

Aki esetleg rögtön egy ezeket az elméleteket (is) összefoglaló munkával kezdené, annak hasznos olvasmány lehet John C. Lyden *Film as Religion* c. munkája.¹²

A továbbiakban a konkrét filmelemzéshez közelítő két elméletet szeretnék ismertetni, amelyek a film és vallás kapcsolatának lehetséges megközelítéseit próbálják rendszerbe foglalni. Az első tipológia William R. Telford nevéhez fűződik.¹³ Telford hét olyan lehetőséget sorol fel, melynek esetében a vallás és film (-tudomány) közös használatával messzebbre juthatunk, mintha csak egyiket vagy másikat választanánk az elemzéshez. Ezek a következők:

- „1. ha a film, címében vallási témát, motívumot vagy szimbólumot használ;
2. ha a film cselekménye merít valamely vallásból (tágra értelmezve ide sorolhatóak az okkult és természetfeletti témák is);
3. ha a film valamely vallási közösség kontextusában van elhelyezve;
4. ha a film felhasználja a vallást a karakterábrázoláshoz;
5. ha közvetetten vagy közvetlenül valamely vallás jelentős alakjával (pl. Buddha vagy az angyalok,), szövegeivel vagy helyeivel (mint a menny vagy a pokol) foglalkozik;
6. ha egy film vallási eszméket használ ahhoz, hogy feltárja a karakterek átalakulását, fejlődését, és ebben való tapasztalataikat;
7. ha egy film vallási témával, vallással kapcsolatos kérdésekkel, vagy etikai problémákkal foglalkozik.”¹⁴

A másik tipológia, melyet Blizek és Desmarais közöl könyvében egy másfajta megközelítésben:

„A film és vallás kapcsolatáról szóló könyvek és cikkek szerzői között úgy tűnik, hogy négy megközelítés jóval kedveltebb, mint az összes többi a széles kínálatból. Ezek a következők: használni a...

1. ...vallást filmek értelmezésében;
2. ...filmeket arra, hogy kritikát fogalmazzunk meg a vallásról;
3. ...filmeket ahhoz, hogy támogassuk velük a vallást;
4. ...filmeket arra, hogy kulturális értékeket mutassunk be.”¹⁵

¹² John C. LYDEN, *Film as Religion – Myths, Morals and Rituals*, New York University Press, New York, 2003.

¹³ William R. TELFORD, *Religion, Theology and the Bible in Recent Films (1993-2004)* = *Cinema Divinité*, Eric S. CHRISTIANSON, Peter FRANCIS, William R. TELFORD eds., SCM, London, 2005. Ezt a tipológiát veszi át és részletesen taglalja is Melanie J. WRIGHT, *Religion and Film – An Introduction*, I.B. Tauris & Co., London, New York, 2007. munkájában.

¹⁴ idézi Melanie J. WRIGHT *im.* 19. (saját fordítás)

¹⁵ William L. BLIZEK, Michele DESMARAIS, *What Are We Teaching When We Teach “Religion and Film”?* = *Teaching Religion and Film*, Gregory J. WATKINS ed., Oxford University Press, 2008, 17. (saját fordítás)

A két bemutatott megközelítés fontos kapcsolódást mutat. Ha a Blizek-Desmarais szerzőpáros általi felosztásból az első lehetőségre igent mondunk, vagyis egy (vagy több) film értelmezésében, értelmezéséhez szeretnénk az eddig bejáratott filmelméleti megközelítéseken (pl. kognitív, feminista, marxista, stb.) túl mást is felhasználni, akkor a telfordi felsorolás megadja számunkra a visszaigazolást, hogy az adott film(ek) esetében ez tényleges lehetőség, vagy csak a saját fantáziálásunk eredményeképpen gondoljuk úgy.

Nézzük meg, hogy Reygadas filmjei esetében a telfordi feltételek érvényesülnek-e, és ha igen, milyen mértékben és hogyan! Ennél a mérlegelésnél egyelőre kizárólag a film által rendelkezésünkre bocsátott információkra támaszkodunk, semmilyen más forrást nem használunk hozzá.

1. Használ a film, címében vallási témát, motívumot vagy szimbólumot?

Japán – nem

Mennyei háború – igen

Csendes fény – nem egyértelmű (a fénynek lehetnek ilyen asszociációi)

Post tenebras lux – igen

2. A film cselekménye merít valamely vallásból?

Japán – részben

Mennyei háború – igen

Csendes fény – igen

Post tenebras lux – igen

3. A film valamely vallási közösség kontextusában van elhelyezve?

Japán – részben

Mennyei háború – részben

Csendes fény – igen

Post tenebras lux – részben

4. A film felhasználja a vallást a karakterábrázoláshoz?

Japán – igen

Mennyei háború – igen

Csendes fény – igen

Post tenebras lux – igen

5. A film közvetetten vagy közvetlenül valamely vallás jelentős alakjával, szövegeivel vagy helyeivel foglalkozik?

Japán – részben

Mennyei háború – igen

Csendes fény – igen

Post tenebras lux – igen

6. A film vallási eszméket használ ahhoz, hogy feltárja a karakterek átalakulását, fejlődését, és ebben való tapasztalataikat?

Japán – igen

Mennyei háború – igen

Csendes fény – igen

Post tenebras lux – igen

7. A film vallási témával, vallással kapcsolatos kérdésekkel, vagy etikai problémákkal foglalkozik?

Japán – igen

Mennyei háború – igen

Csendes fény – igen

Post tenebras lux – igen

Ahogy a fenti gyors ellenőrző lista válaszaiból kitűnik – hiszen egyetlen nemleges találhatunk mind között, és ott is csupán első látásra – érdemes megpróbálkoznunk azzal, hogy a vallástudomány¹⁶ eszközeit is bevessük a filmek komplexebb értelmezéséhez. Mivel e tanulmány terjedelmi lehetőségei korlátozottak, ezért elsősorban az utolsó két filmet fogom alaposabban elemezni, de mindegyik mű kapcsán felvázolom a vallástudományi megközelítés által számunkra biztosított előnyöket, lehetőségeket.

Japán

A gyorslistán a címmel kapcsolatban azt írtam, nincs vallási utalás benne. Ha mindenféle háttér-információ nélkül nézzük, valóban úgy tűnik ez egy olyasfajta cím, mint Boris Vian *Pekingi ősz* c. regényéé. Azonban Reygadas egy interjúban megvilágítja ennek a címadásnak a háttérét.¹⁷ Egyrészt az az elméleti kérdés dolgozott benne, hogy a film címe, mielőtt még látnánk magát a filmet, már képzeteket alkot bennünk, és éppenséggel akár olyan képzeteket is, amiktől a szerző szabadulni szeretne. Így az volt az elképzelése, hogy olyan címet ad első filmjének, ami nincs kapcsolatban a filmmel, illetve nem hoz létre olyan asszociációkat a film témájával kapcsolatban, ami eltérítené a nézőt a szerző szándékától.

¹⁶ Itt szükséges pontosítani, hogy mit is jelent a vallástudomány kifejezés, mivel sokan a teológia és a vallástudomány közötti különbséget figyelmen kívül hagyva egy kalap alá veszik e kettőt. Míg a teológia egy adott vallási rendszeren belül a hit igazságait igyekszik rendszerbe foglalni (hittudomány), addig a vallástudomány a bölcsészettudományon belül elsősorban a történettudomány eszközeit használva vallási jelenségeket vizsgál, a vallás(ok) történelmi folyamatait hasonlítja össze, stb. egyenlően kezelve a világ időben és térben létezett és létező vallásait.

¹⁷ *Carlos Reygadas on Japán* = <https://www.youtube.com/watch?v=UDZk3n1zfp4>

Végül is a *Japán* nem lett egészen ilyen cím, hiszen azért esett rá a rendező választása, mert már itt is meg volt benne a „*post tenebras lux*” jelmondat gondolatisága, vagyis, hogy bármiként is alakul az élet, a sötétség után fény következik. Márpedig Japán a „*felkelő nap*” országa, tehát az érkező fény ott jelenik meg először.

Általános érvénnyel szükséges itt megjegyezni, hogy ami a filmekben látható közösségek, emberek, jelenségek vallási kapcsolatát illeti, azokat lehetetlenség külön választani attól a ténytől, hogy Mexikó lakosságának katolicizálása közel 500 évvel ezelőtt kezdődött el¹⁸ és az eszközök szélsőséges volta miatt ez annyira sikeres volt, hogy Mexikó lakosságának 80%-a vallja magát ma is katolikusnak. Az ötszáz év során az indián képzetek, transzcendensre vonatkozó elképzelések sok esetben beleolvadtak a katolikus dogmatikának a hétköznapi ember szintjén felfogott rendszerébe, akármenyire is harcolt ez ellen az egyház.

Mivel itt részletesen nem tárgyalom Reygadas első filmjét, csak egy fontos momentum vallástudományi értelmezésére szeretném felhívni a figyelmet. Amikor a főszereplő megérkezik szállására, az idős asszony megszólításánál egy betűt eltéveszt¹⁹, mire az asszony nem csak kijavítja, hanem a két szó közötti különbséget is részletesen elmagyarázza. A férfi As**U**ncion-nak szólítja, míg őt Asc**E**ncion-nak hívják. Az *asuncion*-t Mária mennybemenetelére használják, mert Máriát az angyalok vitték fel a mennybe,²⁰ míg az *ascencion*-t Krisztus mennybemenetelére alkalmazzák, lévén hogy Krisztusnak nem volt szüksége külső segítségre ahhoz, hogy a mennybe felemelkedjen,²¹ hiszen maga is Isten. Hogy mindez nem csak egy öregasszony szórszálhasogatása, az abban nyilvánul meg, hogy Ascen további tettei alapján joggal mondhatjuk, hogy krisztusi helyettes áldozatként szerepel és valóságosan (többszörösen is) saját testét adja a másik életéért.

Először, amikor enged a férfi „utolsó” kívánságának és szexuális célú használatra átadja neki a testét, másodsor pedig, amikor azáltal, hogy krisztusi engedékenységgel hagyja az eseményeket zajlani, majd ennek következményeként meghal a balesetben, halálával valójában ráébreszti a férfit arra, hogy nem dobhatja el az életét.

Mennyei háború

Reygadas második filmje a másik olyan alkotás, amiről csak nagy vonalakban szeretnék itt írni. Ennek fő oka a filmben erőteljesen megjelenő társadalmi

¹⁸ Ha kiindulópontnak vesszük Hernán Cortés 1521-es győzelmét Tenochtitlán felett.

¹⁹ A hangsúly a magánhangzón van, Ascen is azt hangsúlyozza ebben a jelenetben. Az Ascencion-ban található plusz „c” a kiejtésben itt nem játszik jelentős szerepet.

²⁰ *Felemeltetés*

²¹ *Felemelkedés*

(hatalmi) helyzetből fakadó konfliktus, ami más értelmezési kereteket is előhív, mint amiről elsősorban itt értekezni szeretnék. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a vallástudományi megközelítés már nem is érvényes erre a filmre, csak azt, hogy a társadalmi konfliktus jellege miatt egy teljes körű elemzés során szükség lenne további olyan területek kibontására is, amelyek most nem tartoznak céljaim közé.

A Telford által összeállított lista első helyén szerepel a kérdés, található-e a film címében vallási téma, szimbólum, utalás. A *Mennyei háború* esetében az utalás egyértelmű, hiszen a menny egy elsősorban vallási kontextusban értelmezhető helymeghatározás. Tovább keresve azt találjuk, hogy a *mennyei háború* kifejezés pedig közvetlen Bibliai kapcsolatokat tár fel. A mennybéli háborúról, melynek során az Isten ellen fellázadt angyalokat és a Sátánt letaszították az égből a Jelenések könyve ír, de Ézsaiás és Ezékiel próféta könyveiben is találhatunk rá utalást. Marcos zárándoklata éppúgy vallási kontextust feltételez, mint ahogy annak is markáns jelentése van, hogy a film zárójelenete éppen a Guadalupe-i Miasszonyunk Bazilikában játszódik, aminek felépítését az első mexikói katolikus szent látomása ösztönözte. Juan Diego Cuauhtlatoatzin-nek ezen a helyen jelent meg Szűz Mária, és arra kérte építsen templomot, hogy az indiánok is megismerhessék a kereszténységet. Érdeemes azt a tényt is megemlíteni, hogy korábban itt tisztelték Tonantzint az azték földanyát/anyaistennőt.

Ez a momentum és a film számos utalása arra vezet minket, hogy a vallási kontextus mellett egy másik talán még hangsúlyosabb narratíva vonul végig a filmen, ez pedig posztkolonialista és gender szempontokat is felvet. A két főszereplő személyében gyarmatosító és gyarmatosított, hatalommal bíró és alárendelt, fehér és bennszülött néz szembe egymással, és nem utolsósorban nő és férfi. Elég csak Marcos és Ana két szexuális együttlétét bemutató jelenetet szembeállítanunk. A valóságban Marcos csak fekszik a hátán, Ana van felül, ő az aktív, irányító. Ezzel a gyarmatosítás, a leigázás dinamikáját is megjelenítve. Marcos csak arra kell neki, hogy a szükségletét kielégítse. Ezzel szemben a film keretét adó jelenetben Marcos áll, Ana előtte térdel, ami éppen az ellentétét szimbolizálja a korábbi hatalmi viszonyoknak. Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy ezzel képletesen helyére kerültek a dolgok: a saját földjén a bennszülött rendelkezik az irányítás hatalmával és a jövevény legfeljebb azt alázasatosan elfogadhatja. Azért is fontos hangsúlyozni a film posztkolonialista értelmezését, ne hogy véletlenül valaki a keretjelenetben a nemi szerepekre vonatkozó állásfoglalást lásson.

(folytása következik)

Szerzőink

Árva Márton

Árva Márton 1989-ben született Budapesten. Az ELTE-BTK Spanyol – Filmelmélet és filmtörténet alapképzése után a Filmtudomány mesterszakon szerzett diplomát. Jelenleg a Film-, média- és kultúraelméleti doktori program hallgatója ugyanitt, kutatási területe a társadalmi egyenlőtlenségek megjelenési formái a kortárs latin-amerikai filmben. Kritikái, esszéi, tanulmányai a *Prizma*, a *Filmvilág* és a *Szkhion* hasábjain illetve a *Prizma Online*, a *Liget*, a *prae.hu* és a *KultúrTapas* internetes oldalakon jelentek meg.

Kóbori Sarolta

1982-ben született Komáromban. Az Eötvös Loránd Tudományegyetemen 2006-ban Magyar nyelv és irodalom, 2009-ben pedig Magyar mint idegen nyelv – Filmelmélet, filmtörténet szakon végzett. Az ELTE BTK Film-, Média és Kultúrelméleti Doktori Programjának doktorjelöltje, disszertációját az európai művészfilm és a brazil filmművészet kapcsolatáról írja. A Pécsi Tudományegyetem tanársegédjeként jelenleg Brazíliában él, az Universidade de São Paulo magyar nyelv és kultúra tanfolyamának vezetője.

Lénárt András

Hispanista, a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszékének oktatója és a spanyolországi Barcelonai Egyetem és Huelvai Egyetem rendszeres vendégoktatója. PhD fokozatát az SZTE-n szerezte, több magyar és spanyol kutatási ösztöndíjat nyert. Oktatási és kutatási területe a spanyol és latin-amerikai filmtörténet, a film és a történelem kapcsolata, valamint a hispán világ történelme, kultúr- és társadalomtörténete. Nemzetközi konferenciák előadója itthon és külföldön, közel 60 tanulmánya és cikke jelent meg magyar és külföldi kötetekben, valamint filmtörténeti és történettudományi folyóiratokban magyar, spanyol és angol nyelven. Monográfiája: *A spanyol film a Franco-diktatúrában*, Szeged, Jate Press, 2014.

Email: lenarta@hist.u-szeged.hu

Farkas György

Művelődésszervezőként Mozgóképkultúra és médiaismeret szakirányon Szombathelyen, majd Vallástudomány szakos bölcsészként a ZSKF-en diplomázott. 2014-ben a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában szerzett abszolutóriumot. Doktori disszertációját *Kurosza Akira nem-japán textusok alapján készített filmadaptációinak vizsgálatáról* írja. Kutatási területei közé a japán filmtörténet, a film és vallás kapcsolata, valamint a filmadaptációk tartoznak.

2011-ben alapította és azóta főszerkesztője a *Filmszem* című negyedévente megjelenő filmtudományi online folyóiratnak. 2012-ben főszervezője volt a Sindo Kaneto japán filmrendező centenáriumi emlékkonferenciának és retrospektív filmvetítés-sorozatnak. 2014-ben a Pécsi Tudományegyetemen tartott előadásokat *Bevezetés a távol-keleti filmtörténetbe* címmel 2015-ben pedig a Scope50 nemzetközi online filmfesztivál zsűritagja volt..

Publikációi jelentek meg az *Iskolakultúra*, a *Filmszem* és a *Polisz* folyóiratokban, a *filmkultura.hu*, a *filmszem.net* és az *art7.hu* weboldalakon.

FROM ACCLAIMED DIRECTOR
GUILLERMO DEL TORO

MIA WASIKOWSKA JESSICA CHASTAIN TOM HIDDLESTON

CRIMSON PEAK

BEWARE

LEGENDARY PICTURES AND UNIVERSAL PICTURES PRESENT A LEGENDARY PICTURES/DOV PRODUCTION A GUILLERMO DEL TORO FILM "CRIMSON PEAK" MIA WASIKOWSKA JESSICA CHASTAIN TOM HIDDLESTON CHARLIE HUNNAM AND JIM BEAVER MUSIC BY FERNANDO VELAZQUEZ COSTUME DESIGNER KATE HAWLEY EDITOR BERNAT VILAPLANA PRODUCTION DESIGNER TOM SANDERS DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY DAN LAUSTSEN EXECUTIVE PRODUCERS JILLIAN SHARE PRODUCED BY THOMAS TULL, P.G.A. & JON JASHNI, P.G.A. WRITTEN BY GUILLERMO DEL TORO, P.G.A. & CALLUM GREENE, P.G.A. DIRECTED BY GUILLERMO DEL TORO & MATTHEW ROBBINS

LEGENDARY PICTURES

UNIVERSAL PICTURES

COMING SOON

WWW.CRIMSONPEAKMOVIE.CO.UK

FACEBOOK.COM/CRIMSONPEAKUK