

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 alkalmazókkal 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 montázsa 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 fejt 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 összezsengései 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 ruhákig 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 hasonló 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 létező 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, tévézés, 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 amikor a ház tulajdonosnőjét kísérve 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 előtte 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 gyűrja 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 elszenvedett 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 jelentést tartalmat 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 vázlatoszerű 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 csapdahelyzetbe helyező kompozíciók, az időbeli változásokat olykor észrevétlenné tevő montázs és a térbeli aránytalanságokat érzékeltető mozgó hosszúbeállítások³³ olyan visszatérő figyelemfelkeltő eszközkészletté 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 kivárássra 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/>