

ALFONSO CUARÓN: ROMA

Történelem a cselédszobából

ÁRVA MÁRTON

ALFONSO CUARÓN HARMADIK MEXIKÓBAN FORGATOTT FILMJÉT A NOSZTALGIA HAJTJA, MÉGIS AKTUALITÁSAI MIATT IGAZÁN PROVOKATÍV.

Az ezredfordulón egy jóformán ismeretlen mexikói fiatalokból álló rendezőtrío rázta fel a nemzetközi filmvilág közvéleményét országhatárokon, műfaji skatulyákra illetve a gyártás és forgalmazás addig megszokott intézményi kategóriáira fittyet hányó munkáival. Iñárritu, Del Toro és Cuarón azóta nemcsak jól csengő márkenévek lettek a hagyományok kiforgatásával kísérletező, mégis nézőbarát filmek piacán, hanem azt is kiharcolták maguknak, hogy személyesebb projektjeiken is irigylésre méltó infrastruktúrával dolgozhassanak. A korábbi Iñárritu-stílussal szakító *Birdman* szuperhősös látványmozinak álcázott egy mentális utazást, és bravúros hosszúbeállításokkal jelenítette meg a művészi továbblépésig vezető krízist. A túlnyomórészt adaptációkat és folytatásos zsánerdarabokat jegyző Del Toro pedig önreflektív kikacsintásai révén alakította számvetéssé a *Bíborhegy* gótikus kísértettörténetét, és egy vérfagyasztó szerelmi háromszög-sztori ürügyén vallott az ipari rendszerbe illeszkedéshez szükséges alkotói kompromisszumokról. Harmadikként Cuarón jelentkezett bevallottan önletrajzi ihletésű drámájával, melynek főszereplőjét valódi dadjáról mintázta, és amellyel gyerekkorának helyszínére, a 70-es évekbeli Mexikóváros Roma nevű kerületébe repít vissza. A fent említett önvallomásokhoz hasonlóan a *Roma* sem elégszik meg azzal, hogy alámerüljön a filmkészítő személyes világába. A rendezőre jellemző összetett utalási hálóval és ellentmondásoktól nyüzsgő társadalmi-politikai rétegekkel feszíti szét az egyéni visszaemlékezés kereteit.

A *Roma* a már említett háztartási alkalmazottat, Cleót helyezi elbeszélése centrumába. Tüéles fekete-fehér képein a cselédlány tragikus szerelmi csalódá-

sának története bontakozik ki, és ezzel párhuzamosan az is, ahogy az őt alkalmazó négygyerekes család a teljes széthullás felé sodródik. Cuarón azonban ennél is tágabb látószöveget választ, és ahogy 1991-es debütálásában (*Csak a pároddal*) illetve első mexikói visszatéréseben (*Anyádat is!*, 2001), ezúttal is egyszerre mesél személyes, lokális és globális nézőpontokból. Míg első filmje egy reklámügynökségnél dolgozó Don Juan hódításait illesztette a kontinenseken átívelő turizmus és a világszintű AIDS-pánik háttere elé, mexikói road-moviejában az ország politikai átalakulása és a gazdasági globalizáció rombolása jelenti a két fővárosi kamasz kalandjainak kulisszáit. A *Roma* cselekménye is könnyedén vált léptéket: Cleo félresikló szerelmi kapcsolatát és traumatikus szülését az amerikai hidegháborús beavatkozás által is motivált helyi összecsapásokkal hozza összefüggésbe, vagyis ismét a világpolitika fordulatai és a főhősök testig hatoló élményei között húzódó széles skálán helyezi el az eseményeket. A cuaróni virtuozitás kulcsmozzanata, előtér és háttér izgalmas párbeszéde, a személyes szál és a történelmi közeg ellentmondásos, de egymást kiegészítő dinamikája mozgatja tehát a *Romát* is, ami így egyszerre viselkedik intim családi drámaként és monumentális történelmi eposzként.

A társadalmi és piaci érzékenységgel is nevet szerzett Cuarón legújabb munkájában a végletekig fokozza kétarcúságát, ami az állandó hangnemekeverésen, a filmes kifejezőmód rétegzettségén, a választott téma különböző oldalainak megvilágításán és a mű (máris látható) intézménytörténeti jelentőségén is tetten érhető. A *Csak a pároddal* még a betegség fenyegetésével igyekezett drámái felhangokat vegyíteni a romantikus vígjátékba,

és néhány meglevenedő reklám illetve rémálom szubjektív képsorával ellentpontosította a fő cselekményszál kiegyensúlyozott stílusát. Az *Anyádat is!* már a játékidő egészen végigvonuló nemzeti allegóriával és az elmúlás lépten-nyomon felbukkanó jeleivel terhelte meg az előtérben zajló szexkomédiát, valamint a főhősöktől elforduló, dokumentarista kamerahasználattal és önálló narrációval egészítette ki az önfeledten robogó útifilmet. A *Roma* finom lelki rezdüléseket és a korabeli politikai elnyomást egyaránt felvillantó munkája azonban minden korábbinál nagyobb hangsúlyt fektet a különböző hangulatok és történetsszálak egybeforrasztására. Sőt, gátlástalanul ereszt egymásnak szerzői önidézeteket (még a *Gravitáció* előképe is megjelenik az *Úrkaland* című film mozielőadásán) és valós történelmi sebeket is (lásd az 1971-es, 120 diáktüntető halálát követelő mexikóvárosi „Corpus Christi mészárlást” felelevenítő képsort). A filmet ezúttal operatőrként is jegyző Cuarón néhol különösen összetett mélységi kompozíciókba rendezi ezeket a széttartó elemeket, és kollektív történelmi mozgásokra utaló tömegjelenetekbe ágyazza az intim pillanatokot is. Az eredmény olykor már az értelmezhetőség határáig bonyolított, Sebastião Salgado grandiózus tablóiú idéző vizuális világ, amelynek szétszálazásában az *Anyádat is!* után újra a szokatlan hangkezelés segíti a rendezőt: a Cleo körül örvénylő sokaság zaját eltompító hangsáv fókuszálja a figyelmet a képen alig látható főszereplőre.

A *Roma* legnagyobb leleménye, hogy ehhez a fogalmazásmóddhoz pontosan illeszkedő, ellentmondásokkal sűrűn átszőtt kérdéskört feszeget. Ezt ráadásul olyan módon teszi, hogy a film egyszerre érthető kritikus élű társadalmi diagnózis-ként és a fehér középosztály lelkiismeretét megnyugtató béküléstörténetként is. A háztartási alkalmazott hősies, odaadó és szeretetre méltó, mégis alávetett, kizsákmányolt és passzivitásra kárhoztatott figurája köré legalább annyi kiszolgáltatottságról árulkodó momentum gyűlik, mint ahány lélekemelő epizód. A kórházi látogatások jeleneteiben például Sofia és Teresa asszony társadalmi státuszukat és személyes kapcsolataikat is bevetve segítenek a teherbe esett Cleónak megfelelő orvosi ellátást biztosítani. Leereszkedő viselkedésük és a kórházi személyzet ridegsége viszont arról is árulkodik, hogy a hozzá



hasznos pácienseket korántsem az a bánásmód illeti meg, mint az európai kinézetű, vagyonos klienseket. A múltba révedő, hipnotikus képsorok a művészi stilizáció kényelmes távolságtartásával ábrázolják a ma is merev társadalmi hierarchiát. Ugyanakkor – ahogy erre Olivia Cosentino is rámutatott – a fekete-fehér snittek szépülő nosztalgiaja egyúttal a mexikói „pigmentokrácia” keserű kidomborítása is, hiszen a kontrasztok révén még szembeötlőbbé válik a bőrszín jelentősége alkalmazó és alkalmazott elválasztásában. A zárlat családi összeroborolása is hasonlóan összetett: Cleo megrendítő vallomása nemcsak azt jelzi, hogy a cseléd képes megnyitni a háztartáson belüli szoros érzelmi közösségekben, hanem azt is, hogy ettől a kivételes pillanattól eltévelytve nincs joga megélni a gyászát. Ezt az a kép is érzékenyen foglalja össze, amelyen Cleo egy asztallapot fényesít, és a hangos hüppögés miatt az ő homályosan visszatükröződő arcára képzeljük a könnyeket. A vágás után azonban kiderül, a sírás valójában Sofia asszony szobájából hallatszik, akinek – a cseléddel ellentétben – szabad elgyengülnie. Mint Deborah Shaw megjegyzi: miután a családtagok könnyek közt megköszönik Cleo életmentő hőstettét, már kéri is tőle a következő turmixot.

Cuarón tehát egy olyan világot vázol, melyben a háziállatok is nagyobb tiszt-

letnek örvendenek a létfenntartó feladatokat ellátó személyzetnél (lásd a groteszk kutyamauzóleumot) és a nők közötti sorsközösséget felülírják a bőrszínből következő ellentétek. Utal az impozáns ház és a cselédszoba kontrasztjára, és arra a frusztrációra is, amit az alkalmazottak saját nyelve kelt a „civilizált” spanyolt preferáló családban. Ez persze korántsem újdonság a mexikói film palettáján: *A félelem nem jár számaron* (1976) vagy a *Munkások* (2013) szatíráiban is elkényeztetett kutyusok huppolgatják el a jómódú főnök örökségét a háztartási alkalmazottak elől. Az *Apró privilégiumok* (1976) bemutatja, hogyan védelmezik egy középosztálybeli nő terhessége alatt, egyúttal bevezet azokba a terheségmegszakítási praktikákba is, melyeket a nő cselédje alkalmaz magán, mert ő anyaként azonnal elvesztené a munkáját. A *Parque vía* (2008) kézikamerás snittei a főszereplő gondnok szűkös élettere és az általa felügyelt luxusvilla közti aránytalanságokat rögzítik. A *Hilda* (2014) nyitányának cseléd-castingján pedig épp az indián nyelv használata kelt bizalmatlanságot a gyarmati reflexeket újrarájtszó munkaadóban.

A *Roma* igazi nóvuma tehát újfent az intézményi és nemzeti kategóriák felülírásában valamint a társadalmi nyilvá-

„Előtér és háttér izgalmas párbeszéde”

(Marco Graf, Yalitza Aparicio, Fernando Grediaga, Marina de Távira)

nosság alakításában rejlik. Bár Cuarón ismét kifinomultan koreografálja és szórakoztatón formálja meg társadalomkritikáját, ezúttal középosztálybeli sztárok helyett egy szegény délmexikói vidékről érkező, indián származású hőst helyez világszerte (el)ismert filmje középpontjába, aki mizték nyelven beszél korlátozott lehetőségeiről. Ez a kétélű kommersz-aktivizmus pedig nemcsak a kizsákmányoló gyakorlatok felett máig szemet hunyó cselédjogi szabályozásokra lehet hatással, hanem arra is, amit ma filmnek gondolunk. A *Romát* ugyanis egy olyan cég terjeszti, amely a nagyvászon helyett online platformokon képzelet el a filmek jövőjét, komoly konkurense a moziknak és a vezetők fesztiválok, ezáltal az Oscar-díjat odaítélő filmakadémiai tagokat is válaszütt elé állítja majd. Ezek pedig mind olyan dilemmák, melyek – Cuarón szerzői stratégiájára rímelve – szintén történelmi léptékűvé válhatnak.

•
ROMA – mexikói, 2018. Rendezte és írta: Alfonso Cuarón. Kép: Alfonso Cuarón. Szereplők: Yalitza Aparicio (Cleo), Marina de Távira (Sofia), Fernando Grediaga (Antonio), Jorge Antonio Guerrero (Fermin), Verónica García (Teresa), Nancy García García (Adela). Gyártó: Participant Media / Esperanto Filmoj. Forgalmazó: Netflix. 135 perc.

JEREMY SAULNIER: HOLD THE DARK

Farkas, ember

ROBOZ GÁBOR

AZ ALASZKAI VADONBAN JÁTSZÓDÓ THRILLER PROVOKATÍV MŰFAJI ÉLMÉNYT KÍNÁL REGÉNYKÉNT ÉS FILMKÉNT EGYARÁNT.

Közismert kép, hogy egy kanos kamaszfiú az irodalomkönyvébe rejt pucércsajos magazint, William Giraldi azonban a történelemben talán elsőként dugott gyúros újság lapjai közé verseskötetet. Egy szerelővel és kőművesekkel, teherautókkal és motorokkal, műhelyekkel és sztriptizbárokkal teli – ráadásul, nem vicc, Manville nevű – városban könyvmolyként felnőni túlélőműsorokba való kihívás, pláne anya nélkül és hipermaszkulin férfi rokonok árnyékában, Giraldi pedig testépítőnek is készült, de a szépirodalomban talált magára. Nem csoda, hogy az idén negyvenöt éves, főállásban szerkesztőként dolgozó – civilben amúgy három fiát nevelő – szerző *Busy Monsters* című debütje főként kritikusoknak szánt erőfitogtatás lett, nabokovosan barokkos és metafikciós pikareszk, az édesapja sorsát bemutató *The Hero's Body* memoárja pedig felváltva érzelmes és analitikus összefoglalója saját progresszív férfiképének. *Hold the Dark* című második regénye már letisztult és filmszerű, érzékenységeben Nic Pizzolatto írásait idéző bűn-

ügyi sztorit mesél el, amely még egy önfejűnek megismert rendezőt is képes volt adaptációra csábítani.

Alaszka a rendezőket főként valóságshow-k és családbarát vígjátékok-kalandfilmek készítésére ihleti meg, és a természettel folytatott küzdelem tematikája gyakran még – az *Álmatlanság* egyedüli említésre méltó kivételével – a kevés itt játszódó bűnfilmet is meghatározza, ám a Giraldi-feldolgozás csak első ránézésre áll be a sorba. A 2018-ban bemutatott thriller szinopszisa ismerős befogadói örömeiket ígér: amikor egy Keelut nevű fikatív, hegyvidéki faluban eltűnik egy hatéves kisfiú, édesanyja megkér egy farkasszakértőt, hogy kerítse elő a gyereket az embertelen vadonban, hogy legalább egy holttestet felmutathasson majd a férjének, aki „valamilyen sivatagi háborúban” harcol. A produkció azonban már az exozicció egy-egy rejtélyes mondatával és gesztusával jelzi, hogy a fagyos, de azért közönségbarát thrillerre számító nézőket zavarba hozza majd.

„Az állat/ember határvonal elmosása”
(Jeffrey Wright és Riley Keogh)

Ami mindenekelőtt a bő két-száz oldalas alapregénynek köszönhető, a pályája elején operatőrként is aktív Jeremy Saulnier ugyanis éppen azzal betonozta be a nevéét az ilyen-cébb bűnfilm-kedvelők körében, hogy sallangmentes, nyers erőszak-ábrázolással dolgozó, lekerekített zsánerfilmeket készített. *A múlt hamvai* (*Blue Ruin*, 2013) bosszú- és a *Green Room* (2015) kamarathrillerét a vidéki közegen és a minimalista sztorin kívül alig köti össze valami, legfeljebb az a profizmus, ami keveset emlegetett elsőfilmjénél még hiányzott (a *Gyilkos mu-*

latság [*Murder Party*, 2007] haverokkal forgatott, *campes* thrillerkomédiáját érezhetően kultfilmnek szánták), és ami mostanra alkalmassá tette arra, hogy széles közönségnek adaptáljon egy öntörvényű regényt.

Giraldinál a karakterrajz mellett fontos szerephez jut a tárgyi-természeti környezet és az időjárás plasztikus leírása, és bármennyire is felstilizálja itt-ott a prózáját, és a természet(ellen)es és a sötétség fogalmaira is nagy hangsúlyt fektet (utóbbi kapcsán lásd a duplafenekű címet is), közben hozza a műfajtól elvárt erőszakpillanatokat és fordulatokat is. Saulnier – és a forgatókönyvíró Macon Blair, aki eddig csak színészként közreműködött a rendező munkáiban – szinte szóról szóra átveszi a forrásmű párbeszédeit, és cselekményét is szorosan követi, jó érzékkel rövidítve vagy kiejtve egy-egy jelenetet (főleg flashbackeket), ugyanakkor lefarag a helyi hidedelemvilágra tett utalásokból (bár a lihegős-hörgős énekhanggal legalább felkelti az őslakos rituálék képzetét) és az állat/ember határvonal elmosására vonatkozó gesztusokból. A film dramaturgiáját és karakterábrázolását tekintve Netflix-produkcióhoz képest már-már felforgató vonásokkal is bír: a farkasvadásznak alig van érdemi szerepe, mindhárom főbb szereplő motivációja homályos (sőt a film lényegében hallgat a könyvben kulcsfontosságú anyaperspektíváról), az antagonista morális értelemben szürkezónás figura, és a kétórás film legakciódúsabb jelenete egy közel tízperces lövöldözés a közepén. Az alkotók persze minden merész fogást nem emelhetnek át a regényből: Giraldi a torokszúrással felérő epilógusában kristálytisztán fogalmazhat, Saulnierék azonban egy közel száznegyven millió előfizetős streaming szolgáltató platformján vélhetően kényszerből vezet fel a csattanót finom utalásokkal, így a *Hold the Dark* filmváltozatának radikális emberképével a maga teljességében inkább csak a különösen éber vagy az újránézésre hajlandó befogadók szembesülhetnek.

HOLD THE DARK – amerikai, 2018. Rendezte: **Jeremy Saulnier**. Írta: **William Giraldi** regényéből **Macon Blair**. Kép: **Magnus Nordenhof Jonck**. Zene: **Brooke Blair** és **Will Blair**. Szereplők: **Jeffrey Wright** (Core), **Alexander Skarsgård** (Vernon), **Riley Keogh** (Medora), **James Badge Dale** (Marium), **Macon Blair** (Shan). Gyártó: **Addictive Pictures**. Forgalmazó: **Netflix**. 125 perc.

