

Árva Márton:

A ranchón túl

A mexikói új film rövid története

Témavezető: Dr. Varga Balázs, egyetemi adjunktus

ELTE–BTK

Tartalom

Homályos foltok a térképen – bevezetés	3
A mexikói új film fogalma	4
A nemzetközileg elismert mexikói új film születésének körülményei	8
Új filmek nemzetközi közegben – a filmfesztiválok mechanizmusai és az „új hullám”- jelenség... 10	
A charro, a harcos és a hibrid – a mexikói új film gyökerei	12
A műfaji filmkészítés legfontosabb hagyományai	12
A mexikói hibrid tudathasadás előképe: Luis Buñuel	14
A szociálisan érzékeny mozi alapjai.....	15
Új-hullámok – a kétlépcsős feltámadás.....	16
Az első hullám (1990-1994) – túllépés a Rancho Grandén.....	16
Szeress Mexikóban! (Como agua para chocolate, 1992).....	17
Cronos (Cronos, 1993).....	20
Sólo con tu pareja (‘Csak a pároddal’, 1991).....	22
Lendület és visszaesés	24
A második hullám (2000-2002) – „mexikóiak és egyetemeseek”	26
Korcs szerelmek (Amores perros, 2000).....	27
Anyádat is! (Y tu mamá también, 2001).....	29
Amaro atya bűne (El crimen del Padre Amaro, 2002).....	30
A mexikói új film nyelve: a globális hang – összefoglalás.....	32
Befejezés	33
Melléklet.....	35
Filmográfia	36
Felhasznált irodalom	38

A ranchón túl

A mexikói új film rövid története

Homályos foltok a térképen – bevezetés

Latin-Amerika a mozgókép feltalálása óta mind anyagi, mind pedig művészi értelemben nélkülözhetetlen komponense a globális filmkultúrának, mégis a mai napig sajátos kettősségek jellemzik ebben elfoglalt helyét. Mint a nyugati filmek piaca (lásd pl.: a Film Hispano-jelenséget¹), vagy mint a mainstreambe csempészett egzotikum forrása (témák, hangulatok vagy színészek „orientalista” kizsákmányolása folytán²) rendre hozzájárult a nyugati dominanciájú film sikeréhez. Ugyanakkor a kontinensen kibontakozott filmművészet is nemzetközileg elismert alkotásokkal, auteurökökkel és mozgalmakkal büszkélkedhet, a *María Candelariától* Buñuelen és a 60-as évek forradalmi filmjén át a kortárs művészekig. A nemzetközi elismertséget pedig a marginális (harmadik világbeli) latin-amerikai filmművészet termékeinek a kulturális dominanciához – a nyugati: európai és amerikai közvéleményhez – való viszonya határozza meg.

A latin-amerikai térség művészei a film médiumát hagyományosan az öndefiníció megfogalmazására, a kulturális autonómia megragadására és kifejezésére használják. A filmkészítés gyakorlata az identitás³ keresésének kitüntetett eszköze, aminek legjobb kritikusa a néző. Így Latin-Amerikában a kritika és az elméletírás – mint az alkotás és a befogadó közti közvetítő – a nyugati példával szemben jóval kisebb súllyal bír, ami az alkotás és a nemzetközi közvélemény közti hidat is meggyengíti. Ezáltal a latin-amerikai film marginalizálódása a készítés és a nemzetközi terjesztés fázisában is megtörténik.⁴ Másrészt viszont az Európától és Észak-Amerikától való gazdasági függés nagymértékben meghatározza a kontinensen zajló filmgyártás kereteit. A nyugati országokkal együttműködésben megvalósított koprodukciók szisztémája bizonyos szinten előírja, hogy a földrész filmes műhelyeiből más nemzetek számára is érthető, élvezhető alkotások kerüljenek ki. E két tendencia (az öndefiníció igénye és a nemzetközi gazdasági nyomás) hatására a

¹ hollywoodi produkciók főleg latin-amerikai piacra szánt, spanyol nyelvű verziói (1938-ig száznál is több ilyen film készült – lásd Marvin D'LUGO, *Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema = Rethinking third cinema*, szerk. Anthony R. GUNERATNE, Wimal DISSANAYAKE, Taylor & Francis e-Library, 2004, 105.)

² lásd a Metropolis *Posztkoloniális filmelmélet* összeállítását

³ a latin-amerikai identitás problematikusságáról lásd: Arturo USLAR PIETRI, *¿Existe una comunidad iberoamericana?*, Cuadernos Hispanoamericanos 487, 1991/1, 27–36.

⁴ Julianne BURTON, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, Screen 26 (May-August 1985), 2–21.

kontinens filmjeinek nagy része a lokális identitás megragadása és a globális érthetőség között egyensúlyoz.⁵

A latin-amerikai film e kétarcúsága a filmkultúra globalizálódásának idején a siker zálogává vált. Elsősorban a filmfesztiválok indították be azokat a folyamatokat, melyek révén az 1990-es és 2000-es években a latin-amerikai – azon belül is leglátványosabban a mexikói, amelyre a dolgozatban koncentrálni fogok – film reflektorfénybe került. A nemzetközi filmes ízlés sorra piedesztálra emelte az ezredforduló mexikói filmjeit és alkotóit, kitüntetett helyet adva nekik az egyetemes filmes kánonban. Dolgozatomban azt vizsgálom, miért lehettek alkalmasak ezek a szövegek arra, hogy nemzetközi fesztiválkedvencekké váljanak. Kísérletet teszek annak feltérképezésére, mik azok a külső körülmények, illetve filmkészítési vagy esztétikai sajátosságok, amik a nemzetközi kritika és a közönség szemében egyaránt érdekessé tették a „mexikói új filmnek” is nevezett jelenséget, ezáltal érvekben feloldva azt az önkényesnek látszó fesztiválzsurnaliszta gesztust, amely ezen filmek csoportjára az „új hullám” bélyegét ragasztotta. Ehhez több, az ezredforduló mexikói filmjének diadalmenetét magyarázó komponenst érintek, melyek konstellációja eredményezte az addig ritkán emlegetett ország feltűnését a globalizálódó világ filmes térképén. A probléma megértéséhez szót kell ejteni a korszak Mexikójának sajátos történelmi pillanatáról (mely a politikai-gazdasági, így a filmprodukciós helyzetre is hatással volt), a nemzet filmes tradícióinak alakulásáról és a nemzetközi filmes mechanizmusokról is. Ezen összetevők együttes hatását végül magukon a filmekben is megvizsgálom, részletesebben értelmezve azokat. De mindenekelőtt fontos tisztázni a mexikói új film fogalmát és konkretizálni a vizsgálat tárgyát.

A mexikói új film fogalma

A mexikói új film létrejötte – ahogy arra már utaltam – szerteágazó probléma, hiszen a jelenség megszületése több folyamat összetalálkozásának gyümölcse. Az ország filmgyártásában 1990 és hozzávetőleg 2004 között olyan változások mentek végbe, melyek eredményeképpen bizonyos filmkészítők és filmjeik – nemzetközi díjakon és hirtelen megugró bevételeken is tetten érhető – kitüntetett figyelmet kaphattak. A dolgozatban alaposabban kifejtésre kerülő történelmi, valamint intézmény- és gyártástörténeti fordulatok egy fokozatosan megszilárduló szemléletváltással kísérve zajlottak le ebben a bő egy évtizedet felölelő időszakban. A mexikói film tradícióin, majd az ország határain való túllépés vezetett el néhány filmest odáig, hogy karakterisztikus saját nyelvezetet hozzon létre. Ez a

⁵ D'LUGO, *i. m.*, 103-107.

félreismerhetetlen kifejezőmód nem tagadja a mexikói hagyományokban gyökerező mivoltát, ugyanakkor határozott szándékot mutat a megújulás felé, amit az egyetemes (domináns) filmkultúra értékrendjének beemelésével valósít meg.

A mexikói film 1990-től 2004-ig tartó időszaka legalább három, egymástól markánsan elkülönülő etapra osztható. A dinamikus felfelé ívelés pályáján két csúcspont figyelhető meg, melyeket egy lassabb ütemű lecsengés köt össze. Az első sűrűsödési pont a 90-es évek első felére, a második pedig a 2000-es évre tehető. Tehát külön érdemes megvizsgálni az 1990 és 1994 közötti – a filmgyártás körülményeinek megváltozása előtti – időszak törekvéseit, a 90-es évek második felének hollywoodi keretek között végbemenő gyengébb kísérleteit és a 2000-es évvel – a mexikói filmgyártás kinyílásával – új lendületet vett folyamat legsikeresebb periódusát. Ennek megfelelően beszélhetünk a mexikói új film első (1990-1994) és második (2000-2004) hullámáról, melyek között mexikói szempontból a pangás időszaka (a 90-es évek második fele) helyezkedik el. Az első hullám filmjei fogadtatásuk sikerével, vagy formai-tartalmi újításaikkal (a legszerencsésebb esetekben pedig mind a két szempontból) ráirányították a figyelmet Mexikóra, és ebben a felfokozott helyzetben tudott kibontakozni a második hullám nagyobb nemzetközi visszhangot keltő sikertörténete.⁶ A részletes elemzés tárgyát a pulzáló sikertörténet két felívelésének legfontosabb alkotásai képezik, melyeken nyomon követhetők a rövid intermezzóval megszakított folyamat főbb jellegzetességei. Az első és a második esetben is két-három kitüntetett jelentőségű film, és elsőfilmes rendezők pályakezdése kapcsolódik a statikus állapot megbontásához. Ezek kiemelésével próbálók rávilágítani a mexikói új film jellemzőire. A részletesen tárgyalt filmek a mexikói film közönség- és kritikai sikerének egyaránt kiemelkedő darabjai. A hollywoodi mérce és az európai art world számára is elismert új filmeket a mexikói filmes tradíciókhoz való viszonyuk és a hibriditásuk mentén vizsgálom. Mindkét korszakból három filmet elemzek, ezek által levonva a mexikói új film szempontjából alapvető tanulságokat. A 90-es évek nemzetközi közönségsikere, a *Szeress Mexikóban!* (*Como agua para chocolate*, r: Alfonso Arau, 1992), a műfajok és hagyományok személyes mitológia felépítésével történő újraértelmezője, a *Cronos* (*Cronos*, r: Guillermo del Toro, 1993) és a tradíciókat szatirikus gúnyban megmártó *Sólo con tu pareja* ('Csak a pároddal', r: Alfonso Cuarón, 1991)⁷ példáján

⁶ Csak hogy a legfontosabbak nemzetközi díjak közül emeljünk ki néhányat: a *Korcs szerelmek*, az *Anyádat is!* és az *Amaro atya bűne* című filmeket Oscar díjra jelölték, Cannes-ban a *Korcs szerelmek* két díjat is nyert, és a *Japán* megkapta az Arany kamerát.

⁷ Dolgozatomban a Magyarországon forgalmazott filmek magyar fordításban szereplő címét használom. A magyarországi forgalmazásba el nem jutott művekre az eredeti címükön hivatkozok. Ezen címek saját magyar fordítását aposztrófok között közlöm.

vizsgálom az első hullámot. Majd röviden kitérek a 90-es évek második felének eseményeire, hogy végül a *Korcs szerelmek* (*Amores perros*, r: Alejandro González Iñárritu, 2000), az *Anyádat is!* (*Y tu mamá también*, r: Alfonso Cuarón, 2001) és az *Amaro atya bűne* (*El crimen del Padre Amaro*, r: Carlos Carrera, 2002) elemzése segítségével jellemezzem a második hullám stratégiáit.

Ez a hat film természetesen nem reprezentánsa a korszak mexikói filmjének, de még a „mexikói új filmnek” vagy „új hullámnak” nevezett réteg törekvéseit sem fedi le tökéletesen. A mexikói új film az említett korszak mexikói filmjeinek az a csoportja, mely az 1990 és 2000 között színre lépő generáció valamiféle hibrid kommunikációs forma használatával nemzetközi kritikai elismerést ért munkája. Ezek közül emeltem ki a (főként fesztiváldíjak formájában megnyilvánuló) kritikai sikerre és a műfaji hagyományok felfrissítése által a közönség kegyeire is számot tartó, a nemzetközi köztudatban leginkább megragadt műveket, melyeket – az átmenet érzékeltetéséhez – a sajátos határhelyzetben lévő *Szeress Mexikóban!*-nal vezetek fel, ami szigorúan véve nem tartozna az „új hullámhoz”.

Az első korszakban színre lépő generáció a 2000 előtti nemzeti filmgyártás keretei között tűnt fel, a 70-es és 80-as években indult rendezők által dominált palettára helyezett új árnyalatot a hagyományok rugalmas értelmezésével. A 90-es évek Mexikójának meghatározó alkotásai a közpeneráció – többek között María Novaro (*Danzón*, ‘Danzón’⁸, 1991), Arturo Ripstein (*Vérvörös*, 1996), Jaime Humberto Hermosillo (*La tarea*, ‘A feladat’, 1991) vagy Jorge Fons (*Csodák utcája*, 1995) – filmjei voltak, de a fiatal, akkor még elenyésző kisebbségben lévő alkotók megjelenése hozott az egyetemes elismertség felé mutató elmozdulást. Cuarón és Del Toro elsőfilmjeiben sejlett fel az új hullám szemléletének csírája, amely elővédje lett az egyetemesség felé mutató törekvéseknek. Az a könnyedség, ami a 90-es évek óta megfigyelhető a fiatalok filmjeiben elengedhetetlen a műfaji keretek feszegetéséhez, a sémákkal való találékony játszadozáshoz. A *Cronos* vagy a *Sólo con tu pareja* elkészültük idején még furcsa sallangoknak tündek a mexikói horizonton, és létjogosultságukat a lassanként jelentkező nemzetközi elismerések bizonyították hazájukban is. Érdekes lesz megfigyelni ugyanakkor, hogy az 1992-ben mind Mexikóban, mind az ország határain túl óriási közönségsikerré váló *Szeress Mexikóban!* stratégiái milyen mértékben mutatnak átfedést az említett debütálásokkal. Mint látni fogjuk, az idősebb generációhoz tartozó Arau –

⁸ A danzón egy kubai zene és tánc neve.

ha szolidabban is – szintén gúnyt űz a hagyományokból, játszik a műfajokkal és Mexikón túlra kacsint, akárcsak fiatal kollégái tették.

A 2000-es évek általam hangsúlyozott filmjei sem reprezentálják maradéktalanul koruk mexikói filmkészítését, és az ekkorra kiszélesedő új film-jelenségnek is csak egy részét fedik le. De mivel az első korszak megújulási törekvéseit ezen alkotások viszik tovább, ezzel az általam vizsgált filmhármassal kiegészítve ragadható meg a mexikói film ismertségét megalapozó bő tíz év gerince, tengelye. A 90-es évek kezdeményezéseit folytató második hullám stabil bázist épített a nemzetközileg elismert mexikói új film számára. Ezért a 2000-es években már olyan alkotások kapcsolódhattak az új hullámhoz, melyek nem a 90-es években gyökerező stílust vitték tovább, hanem már a 2000-es évekbeli formák alapjait felhasználva kerestek új utakat. Így az ezredforduló után több generáció számos árnyalattal gazdagította az immár biztosan elsajátított hibrid kommunikáció stratégiáit. A második hullám művészei a nemzetközileg is érdekes, de alapvetően saját hangot szerteágazó módokon találták meg. Végletesen széles spektrumot vázol a Tarkovszkij és Kiarostami hatását mutató „földfilm”⁹, a *Japán*, a lassú, szociográfiai tanulmánynak is beillő montázssal induló dekonstruált panelkomédia, a *Kacsa szezón*, vagy a spanyolajkú nemzetek polgárháborús élményeit feldolgozó – egymástól szintén alapvetően különböző stílusú – (spanyol polgárháborús horror) *Ördöggerinc* és (az el salvadori gyerekbesorozásokat „riport-, híradó-, beszámoló-jellegű”¹⁰ képeken bemutató, az új hullám farvizén evező) *Az ártatlanság hangjai*. Heterogén a skála, mégis összeköti a korszak filmjeit az a tisztán érzékelhető törekvés, ami úgy kíván választ adni a globalizációra, hogy azt nem kultúrák homogenizálódásaként fogja fel. Érdekeltté kíván válni a valóságban, ahogy nézőit is érdekeltté próbálja tenni – egyes szeleteken keresztül a globális egészben.

Mindezek alapján állíthatjuk, hogy a mexikói új film történetének vázát reprezentálja a kiválasztott hat film, melyeken tetten érhető annak a sajátosan tudathasadásos kommunikációnak az alakulása, ami sikerre vitte ezeket a műveket. Ez a beszédmód, ami alapját adja az ezredforduló utáni mexikói film sikerének, ami az újabb generációk filmkészítőinek sorvezetője lett (alkalmazása a későbbi fesztiválkedvencek, például Reygadas, Eimbcke vagy Rodrigo Plá munkáiban is megfigyelhető), és amit a következőkben több szempontból is megkísérlek feltárni.

⁹ KARÁTSZON Gábor, *Bocsásson meg, de nem egészen értem önt*, Filmvilág, 2004/02, 54–55.

¹⁰ SÚLYOK Máté, *Az ártatlanság hangjai*, Filmkultúra online, (<http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/profiles/mandoki.hu.html>)

A nemzetközileg elismert mexikói új film születésének körülményei

A mexikói új film sajátos kommunikációjának legfontosabb külső előidézői az ország politikai és filmgyártás-történeti folyamatai. Az európai „új filmek” történetét vizsgálva rendre találunk olyan politikai fejleményeket, valamint „sajátos gyártási és finanszírozási rendszert”¹¹, melyek a mozgalmak kibontakozását segítették. Ha Mexikó filmgyártásának körülményeit figyeljük, a 2000-es év fordulatáig baljós jelek sorát találjuk. A 90-es évektől egyre tarthatatlanabbá vált állami filmgyártás jelentős újjászervezése elmaradt. A filmipar, „olyan értelemben, mint egy gazdasági és művészi infrastruktúrával rendelkező dinamikus rendszer, ami folyamatos és támogatott filmgyártást produkál, már nem létezett”¹² a 2000-es évek elején. Noha a 80-as években még akár kilencven film is elkészült évente, ez a mutató az 1997 és 2002 közötti időszakban évi húsz film alá esett.¹³ A belső politikai és a nemzetközi filmfinanszírozási fordulat következményeképpen viszont az addig elzárkózó filmkészítés problémái az országhatárokon kívülről, a koprodukciós rendszer felfrissítésével megoldódni látszottak. A 2000-es évben a Mexikói történelem csaknem egy évszázad óta tartó folyamatai vettek fordulatot, ráadásul ezzel párhuzamosan a globalizálódó filmpiac is újra felfedezte Latin-Amerikát.

A kortárs Mexikó történelmi emlékezetének legfontosabb eseménye az 1910-es forradalom, ami a Porfirio Díaz nevével fémjelzett diktatúrát (*el porfiriato*) zárta le. Sok történész úgy tartja, hogy a mexikói forradalom ma is zajlik, amit bizonyít, hogy a mai napig rendszeresek a kisebb-nagyobb, a forradalom eszmeiségével rokon tüntetések és zendülések (lásd a 60-as évek parasztmegmozdulásait, a 70-es évek munkásmozgalmait, vagy az 1994-es chiapasi indiánlábadást).¹⁴ Miután Álvaro Obregón hatalmának idején, 1920-ban elkezdődött a forradalom intézményesítése, (az új, ma is érvényben lévő alkotmány elfogadása, stb.) egyetlen politikai párt, az 1946 óta PRI¹⁵ néven működő forradalmi párt gyakorolta hatalmát 1929-től egészen 2000-ig. Természetesen nem volt homogén és törésmentes a szocialista politikát folytató PRI hatalmának korszaka, a különböző *sexeniókat* (a mexikói kormányzatok hat évre szóló mandátumának időszakait) eltérő karakterű és felfogású vezetés jellemezte. Az állampárton belül egyeduralmi tendenciák domináltak az 1960-as évektől körülbelül 1976-ig,

¹¹ KOVÁCS András Bálint, *A modern film irányzatai*, Bp., Palatinus, 2006, 329–332.

¹² Juan Carlos VARGAS, *El cine mexicano postindustrial 1997-2002*, El ojo que piensa – Revista virtual de cine iberoamericano – a szerző fordítása

¹³ VARGAS, i. m.

¹⁴ lásd: *Latinoamericana: Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe*, szerk. Emir SADER, Ivana JINKINGS, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2009, 792–813.).

¹⁵ Partido Revolucionario Institucional – ‘Intézményes Forradalmi Párt’

amikor átmenet indult meg a neoliberalizmus terjedésének köszönhetően. Végül 1977-ben, egy politikai reform keretében legalizálták a politikai pártokat, melyek ezután részt vehettek a választásokon.¹⁶ 2000-ben a PRI demokratikus választásokon veszítette el hatalmát. A XX. század túlnyomó részében kormányzó párt szemléletének alakulása látványosan megmutatkozott a kultúrpolitikában. Az állam szerepe a filmgyártásban a 60-as évektől szélsőségek között mozog, és ez a kérdés a mai napig nem megoldott.

A mexikói filmgyártás intézménytörténetének alakulása – a politikai változásokkal párhuzamosan – a 80-as évektől fokozatosan jutott el az állami kontrolltól a nemzetközi szabadpiac rendszeréig. A 80-as évek olajválság-sújtotta Mexikójában a kormány nem tudott filmforgatásokat finanszírozni, az államtól független filmgyártás pedig még gyerekcipőben járt, így ebben az időben alig készültek filmek. Ugyanakkor az önálló filmes intézmények alapkövetételei egymást követték. 1983-ban megalakult az új filmintézet, az IMCINE¹⁷, ami 1989-ig a kormány intézményei közé tartozott, majd az újonnan létrehozott művészeti tanács, a CONACULTA¹⁸ felügyelte működését. Így a fél évszázada politikai kérdésként kezelt filmgyártás a saját lábára kezdett állni, és tovább élhettek a mexikói film újjászületéséhez fűzött remények.¹⁹ A CONACULTA céljaul tűzte ki a filmes iskolák, stúdiók helyzetének stabilizálását, legalább évi tíz film produkcióját valamint Mexikó nemzetközi filmfesztiválokban való szerepeltetését. Továbbá olyan gesztusokkal hangsúlyozta a film helyzetének megváltozását, mint az 1960 óta a cenzúra miatt dobozban pihenő *La sombra del caudillo* ('A vezér árnyéka') című film bemutatása. Az állami felügyelet lazulása mellett ugyanakkor az állandó jelleggel jelen levő pénzhány komoly akadályokat állított a fiatal generáció indulása elé, amit a nemzetközi együttműködések beindulása oldott fel a 2000-es évek elején. Ebben az időszakban, Latin-Amerikára általánosan jellemzően, a szinte abszolút állami kontroll után a filmgyártás gyorsütemű privatizációja ment végbe.²⁰ A rendszer alapos reformra szorult, amihez a filmesek hatalmas egyéni áldozataira, új cégek alapítására és a külföldről érkező támogatásra is szükség volt. Latin-Amerika legnagyobb filmgyártásainak (Argentína, Brazília és Mexikó) fellendítésére irányult a hollywoodi MPA-AL²¹ megalapítása, ami koprodukciók készítését és a latin-amerikai filmek forgalmazásának segítségét tűzte ki

¹⁶ lásd: Marcello CARMAGNIANI, *El nacionalismo económico mexicano* = Manuel Lucena SALMORAL, *Historia de Iberoamerica, Tomo III - Historia contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2002, 671–675.

¹⁷ Instituto Mexicano de Cinematografía – 'Mexikói Filmművészeti Intézet'

¹⁸ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – 'Nemzeti Tanács a Kultúráért és a Művészetekért'

¹⁹ szerk. Mario A. QUEZADA, *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*, Mexikóváros, UNAM, 2005, X–XVI.

²⁰ Luisela ALVARAY, *National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema*, Project MUSE Cinema Journal, 47.3, 2008, 48–65.

²¹ Motion Picture Association América Latina – az Amerikai Mozgóképszövetség Latin-Amerika-részlege

céljaul. Hollywoodi óriáscégek segítségével pedig világszerte kasszasikerekké lettek a fejlődő országok alkotásai. *A motoros naplója* vagy az *Anyádat is!* – az 1998 és 2004 közötti időszak legsikeresebb latin-amerikai filmjei – nagyobb bevételt értek el, mint neves európai rendezők munkái, és a világ számos mozijába eljutottak. Az amerikai partnereken kívül pedig a spanyol televízió (*Televisión Española*), majd más spanyol intézmények (például a médiakonglomerátum *Telefonica Media* és az *Instituto Cervantes* kultúrintézet) is beszálltak a finanszírozásba, szorosabbá téve a spanyolajkú nemzetek közti kulturális együttműködést. A spanyol támogatást kezdetben argentin alkotások élvezték (*Az örömfű, A kilenc királynő*), később mexikóiak is (*Korcs szerelmek, Anyádat is!*), és a koprodukciók nem csupán a fiatal generáció, hanem a rutinosabb filmesek próbálkozásait is sikerre vitték (például Arturo Ripstein koprodukcióban készült filmjeivel rendszeres vendége volt a cannes-i fesztiválnak 1998 és 2000 között). A globalizálódó gazdaságpolitikai felfogás nagyot lendített a kontinens filmgyártásának ügyén, ráadásul az országok között is születtek egyezségek, melyek sorából kiemelendő a Mercosur²² mintájára alakult *Ibermedia* 1997-es létrehozása, ami 14 tagország közös intézménye, és ami többek között az *Amaro atya bűne* elkészítését és forgalmazását is megkönnyítette. A mexikói filmművészet szorult rá leginkább a nemzetközi segítséggel és magántőkével megvalósított átalakításra. Míg más latin-amerikai országokban az állam intézkedései reagáltak az új körülményekre és nemzeti szinten is megerősítették a filmgyártást, Mexikóban éppen ellenkező hatást váltott ki a produkciós és forgalmazó cégek leépítése. Magáncégek kezdtek filmfinanszírozással foglalkozni, melyeket olykor maguk a filmkészítők hívtak életre, mint Guillermo del Toro a Tequila Gang és Alfonso Cuarón az Anhecho Producciones nevű cégeket. A mexikói filmkészítés körülményei így egyenesen haladtak a bezárkózott, helyi közönségnek szánt alkotás felől az egyetemesen érthető globális, ugyanakkor individuális és lokális erőfeszítések által létrehozott produkciók felé. Ilyen módon frissítette fel az ezredforduló Mexikója a latin-amerikai film kétfelé kommunikáló tradícióit. A nemzetközi figyelem átalakulása azonban nem csupán az előállítás és a terjesztés, hanem a filmfesztiválok, ezáltal a kanonizáció folyamataiban is megmutatkozott.

Új filmek nemzetközi közegben – a filmfesztiválok mechanizmusai és az „új hullám”- jelenség

A nem-nyugati filmkultúrák globalizáció-kori reflektorfénybe kerülése jelentős mértékben köszönhető a nemzetközi filmfesztiváloknak (főleg Cannes, Velence, Berlin, Torino, stb.), melyek „híresek arról, hogy Amerikán és Európán kívülről érkezett rendezőket fedeznek fel

²² latin-amerikai gazdasági közösség. Bővebben lásd: <http://www.mercosur.int/>

és mutatnak be a világnak.”²³ Ezeken az eseményeken intézményesített formában kerülnek felkutatásra marginális kultúrák újdonságai. A fesztiválszereplések, díjak, és a nyilvánosság következtében megszületett kritikák, tanulmányok a harmadik világ filmművészetének és szerzőinek nagy esélyei arra, hogy minél szélesebb körű ismertségre tegyenek szert. A fesztiválvilág fő izgalmát az újdonságokkal való szembesülés jelenti, ahol a nem megszokott helyi ízek, furcsaságok előnyt élveznek. A mozi egy ideig álomszerűen képes végigkalauzolni az ismeretlenben a felfokozott érzékenyséű fesztiválközönséget, a néző mint turista vándorolhat be idegen világokat, ahol az univerzális emberi értékeket használhatja orientációként. A kritikus közönség így saját magát definiálja újra a közös értékek mentén. Nemzetközileg elismert auteurre az válhat, akinek a szövegei erre leginkább alkalmasak, és mintegy nemzetének képviselője lehet a globális (de nem homogén) közvélemény színe előtt.²⁴ Ez a mechanizmus emelte nemzetközi fénybe többek között az iráni, a dél-koreai, a román és a mexikói új filmet is, többüket az „új hullám” bélyegével is ellátva.

Ilyen módon a nemzetközi viszonylatban kiemelt, azonos országot képviselő szerzők alkotják korunk nemzeti „új hullámait”. A globális fesztiválszurnaliszta közeg termeli ki azokat a kategóriákat, amelyek egyes nemzetek filmtörténetét érintik elsősorban. Az „új hullám” kifejezés használata nem nevezhető szigorúan következetesnek a filmmel kapcsolatos diskurzusban, nincsenek köbe véssett kritériumok, melyek felvonultatásával egy filmalkotó csoport, vagy művészek összessége kiérdemli a megnevezést. Elvértve akadnak viszont kísérletek az „új hullám” fogalmának teoretizálására.²⁵ Ezek kiemelik a szerzői, önreflexív attitűdöt, a filmekben megjelenő nemzeti allegóriákat, gazdasági, politikai változások hatását és esetenként (pl.: Dogma95 mozgalom) a hollywoodi filmkészítéssel való szembemenetelt.

A felsorolt jellemzők már a 90-es évektől megjelennek bizonyos mexikói filmekben, de nemzetközi fesztiválkedvenccé a 2000-es évek filmjei váltak. Az első hullám a nemzeti tradíciók újraértelmezésével válik reflexívvé, a második hullám viszont túllép ezen, és az „itt és most” megragadására törekszik. Tehát egy hangsúlyeltolódás figyelhető meg a két korszak között, ugyanakkor mindkét esetben – ha más-más szempontból is – fontos támaszt nyújtanak a mexikói filmtörténet hagyományai.

²³ Azadeh FARAHMAND, *Nézőpontok a kortárs (és nemzetközileg elismert) iráni film vizsgálatához*, Metropolis - A kortárs iráni film, 10.

²⁴ Bill NICHOLS, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*, Film Quarterly, 47/3 (Spring, 1994), 16–30.

²⁵ lásd például MENNE, *i. m.*, 70-92.

A charro, a harcos és a hibrid – a mexikói új film gyökerei

Az 1990-es évektől induló filmes megújulás egyik kiemelten fontos jellemzője, hogy a formabontó, újdonságértékű munkák nem a nemzeti tradícióktól való elszakadással jöttek létre. A mexikói új film alkotói – éppen ellenkezőleg – ragaszkodnak hagyományaikhoz, azok elhagyása helyett továbbéltetésüket kísérlik meg, még ha a radikális átértelmezés vagy az ironia eszközeivel teszik is ezt. Öntudatosan reflektálnak a mexikói film ikonjaira, műfajaira, felhasználják a tradíciókat, és – még ha adott esetben ki is nevetik – nem feledik őket. Az ország filmtörténetében találunk az új filmek megértéséhez segítséget nyújtó tradíciókat: identitást definiáló irányokat, és a hibrid tudat számára releváns előképeket is. A számunkra legfontosabbak, melyekből az elemzett filmek is építkeznek a műfajok, a kulturális hibriditás kérdése és a szociális érzékenység.

A műfaji filmkészítés legfontosabb hagyományai

Az új film – kiváltképp az első korszak – rendezői a hagyományos mexikói filmes műfajokat mint ugródeszkát használják újszerű szemléletük kiterjesztésére. A tradicionális mexikói filmből eredeztethető műfaji gondolkodás végig meghatározó az ország filmtörténetében, de kiemelt jelentőséggel a krízisek, változások időszakában tűnik fel. A nagy hagyománnyal bíró műfajok számos ikonikus figurát, fontos történet- és jelenetsémát adtak a mexikói filmnek, ezen túl pedig az újraértelmezés, a reflexió kiindulópontját szolgáltatták számos új film esetében.

Bár már 1896 közepén megérkeztek Mexikóba a Lumière fivérek képviselői népszerűsíteni az „új találmányt”, és még abban az évben elindult a helyi gyártású filmek készítése az országban, a film iparrá válására az 1930-as évek második feléig várni kellett. A filmgyártás helyzetének megszilárdulása a sajátosan mexikói műfajok elterjedéséhez köthető. Ezek a műfajok hozták el a mexikói film első aranykorát. A tömegesen előállított „népszerű filmek” egész Latin-Amerikában igen nagy sikereket értek el. A hollywoodi hatásra készített musicalek mellett a műfaji repertoár irodalmi adaptációkból, *rancherákból*, krimikből és különféle – tragikus, szentimentális, kosztümös – melodramákból állt. A *ranchera* az 1936-os *Allá en el Rancho Grande* (‘Ott a Rancho Grandén’, r: Fernando de Fuentes) című énekes cowboyfilmmel született. A film, melynek történetét egy némafilm ihlette (*En la hacienda*, ‘A birtokon’, 1920) cselekményét kívül helyezi a gondokkal terhelt történelmi valóságon, háttérül a békés *rancho*²⁶ szolgál. A konfliktus könnyed, a problémák szerelmi jellegűek,

²⁶ vidéki tanya

galán-karaktere²⁷, aki énekekkel színesíti a filmet, nem a tipikus mexikói *charro*²⁸, „világos bőrével és szemeivel inkább egy kedves, hiszékeny texasira hasonlít”²⁹. Az ilyen típusú komédiák vidéki hangulatába a kor válságos valóságában menekvést jelentő pásztoridill vegyül, ami sikert hozó könnyedségük egyik kulcsa. Ebben az időszakban a mexikói filmipar vált a legerősebbé Latin-Amerikában. Olyan színészek éltek fénykorukat, mint María Félix, az évtizedekig Hollywoodban is dolgozó Dolores del Río vagy a komikus Cantinflas, akik világsztároknak számítottak a spanyol anyanyelvűek között.

A műfajok az 50-es években, a televízió elleni harcban kaptak új erőre, jelentős hagyományokat teremtve. A *rancherákhoz* és *rumberákhoz*³⁰ unalomig hozzászokott nézőket egy új, szintén nem a művészi igénnyel, hanem a könnyed tömegszórakoztatással hódító műfaj, a pankrátorfilm (*cine de luchadores*) csalogatta be a mozikba. A korszak legfontosabb műfaja, melynek indulása a *La bestia magnífica* ('A nagyszerű bestia', Chano Urueta, 1952) című filmhez köthető, nemcsak Mexikóban, hanem az egész világon (különösen Franciaországban) népszerűvé vált.

A 70-es évek gazdasági nehézségei idején a kis költségvetésű, közepeszerű műfajok vették át az uralmat. Ilyen volt a *cine de ficheras*, melyben a meztelenkedés és a vulgáris beszédmód hivatott a közönség tetszésének elnyerésére, valamint a *cabrito western* (másnéven *cine fronterizo*)³¹, ami a csempészek és drogkereskedők határterületeken zajló életét mutatja be westernsémák használatával. A *cabrito western* főként az északi, USA-val határos területeken és az Egyesült Államokban letelepedett mexikóiak körében volt népszerű.³²

Ezen műfajok – ahogy az egyes filmeknél látni fogjuk – alapvető vonatkoztatási pontok az új filmek esetében.

²⁷ *galán* (amiből a gáláns szó is ered) – színházi karakter, aki az egyik főszerepet játssza, általában fiatal és szerelmes szereplő – ford. a szerző, lásd: *Gran Enciclopedia Planeta*, Barcelona, Planeta S.A., 2004, 4602.

²⁸ cowboy, a *rancherák* éneklő főhőse

²⁹ Maximiliano MAZA, 1936: *Allá en el Rancho Grande* = M. M., *Más de cien años de cine mexicano*, 1996, online: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html> - ford. a szerző

³⁰ Mexikóváros eltömegesedésének egyik legintenzívebb időszakában, 1940-50 között jellemző műfaj, ami a külvárosi szegénynegyedek életét mutatta be ugyanazon történeteséma mentén (lásd: 1946-1950: *Rumberas y Arrabal* = MAZA, i. m.)

³¹ 'határ menti mozi'

³² Az USA az 1846-1848 között zajló háborúban Mexikó területének csaknem felét hódította el. A hódítás, majd a folyamatos migráció eredményeképpen a XX. században folyamatosan nőtt a mexikói népesség száma – a 2000-es években kb. 30 millió mexikói élt az USA-ban.

A mexikói hibrid tudathasadás előképe: Luis Buñuel

A hagyományosan csak a kontinensen belül, esetleg az Egyesült Államokkal és Spanyolországgal kulturális kölcsönhatásokba kerülő Mexikóban két egyetemes jelentőségű filmművész kiemelt fontossággal bír a külső nézőpont megteremtésében. Az új filmre kisebb hatást gyakorolt Eizenstein, aki 1931-ben készítette *¡Que viva México!* (‘Éljen Mexikó!’) című – félbemaradt – portréját, ami ugyan felhívta a figyelmet a mexikói kultúra megörökítését célul kitűző filmezés lehetőségére, mégis csepp maradt a sokáig egyeduralkodó közepszerű műfajok tengerében, és hatása leginkább az 50-es évekig jellemző (főként Emilio Fernández munkáira). A második világháború után kifulladás a népszerű filmek sikere, és ebben a helyzetben bontakozott ki Luis Buñuel művészetének mexikói korszaka. Az 1950-es évekre a mexikói filmművészet szinte egyet jelentett Luis Buñuel nevével, aki a spanyol polgárháború elől ment először az Egyesült Államokba, majd 1946-ban Mexikóban telepedett le. Buñuel lehetőséget kapott, hogy újraindítsa tizenöt éve megrekedt filmrendezői pályáját, „ha előbb csinál egy zenés sikerfilmet”³³. Oscar Dancigers producer az argentin és mexikói sztárokkal forgatott bemutatkozó film (*A nagy kaszinó*, 1946) bukása ellenére támogatta a rendezőt, aki gyors és hatékony filmkészítési módjával, kis költségvetésű filmjeivel, szikár stílusával „El Indio” Fernández ellentétpárja lett Mexikóban. Az *elhagyottak* című filmjének cannes-i sikere után pedig könnyen talált filmjeinek amerikai és európai (főleg francia) támogatókat. Buñuel filmjeit Mexikóban forgatta nemzetközi stábbal, így a mexikói filmművészetben megjelenő kulturális hibriditás egyik legfontosabb előképe lett, belső és külső nézőpontból tekintve az országra.³⁴ Saját maga által írt forgatókönyveibe beleszötte személyes élményeit, szürreális játékait és álmait, így – bár többször szerzett magának ellenségeket patrióta mexikóiak vagy az egyház emberei körében³⁵ – Mexikóban teljesedett ki *Az andalúziai kutya* (1929) és az *Aranykor* (1930) szellemiségét továbbgondoló művészete. Olyan filmek, mint *Az elhagyottak* (1950), az *Ő* (1952), a *Nazarín* (1958) vagy *Az öldöklő angyal* (1962) Buñuel munkásságának meghatározó darabjai. Ezekben a munkáiban tisztult le lényegre törő stílusa, valóság és szürrealitás határán egyensúlyozó fogalmazásmódja, ami miatt az utókor a nagy szerzők közé sorolja.

³³ BIKÁCSY Gergely, *Don Quijote győzelme (Buñuel Mexikóban)*, Filmvilág, 1987/04, 26.

³⁴ D’LUGO, i. m., 106–107.

³⁵ Luis BUÑUEL, *Utolsó leheletem*, Bp., Európa, 1989, 224–246.

A szociálisan érzékeny mozi alapjai

A mexikói új film mindkét korszakában alapvető stratégia a filmes konstrukciók (műfajok, karakterek vagy a narráció) ütköztetése a kortárs valósággal. A szociális érzékenység az új film kommunikációjának egyik legfontosabb építőköve, ami szintén nagy hagyományokra tekint vissza az országban.

Mielőtt a 30-as években, a hangosfilm megjelenésével, a népszerű zenés-táncos produkciók sokasága fokozatosan kiszorította volna őket, a XX. század első évtizedeiben, a forradalom hatása alatt készült dokumentumfilmek nívója szembeötlő volt Mexikóban. Az első aranykor legnagyobb mexikói rendezője pedig Emilio „El Indio” Fernández, az egyetlen, aki a népszerű filmek idején sem hagyta el teljesen a forradalom témáját, és aki a leginkább be tudta építeni művészetébe Eizenstein esztétikai örökségét. *María Candelaria* (1943) című filmje 1946-ban megnyerte a cannes-i Aranypálmát. Többek között ezt a filmet is Gabriel Figueroa, a korszak másik legfontosabb mexikói filmese fényképezte. Figueroa az *Aranypolgár* képi újításainak nagy részéért elismert operatőrtől, Gregg Tolandtól tanult. Forgatott John Forddal, az 50-es évektől Buñuellel, majd John Hustonnal is, de az említett stílusindító filmet, az *Allá en el Rancho Grandé*t is ő jegyzi, operatőri teljesítményével kiérdemelve Mexikó első nemzetközi filmes díját (legjobb fényképezés, Velencei Filmfesztivál, 1938). Figueroa szoros barátságot ápolt a mexikói muralistákkal³⁶ (pl.: Siqueiros rövidülésről alkotott elméletei segítették mélységi kompozícióinak kialakításaiban), és a fekete-fehér filmezés, világítás, szűrőzés egyik legnagyobb mestere lett hosszú pályafutása során. Mexikó tájait és népeit figyelő képei máig mintaadók a realiztikus indíttatású filmek számára.

A 60-as évek világhírű latin-amerikai forradalmi filmjeinek pezségéből³⁷ kimaradó Mexikóban megkésve és kevésbé heves politikai éllel indult újra a társadalmi eseményeket vizsgáló mozi. A 70-es években érték el első sikereiket a későbbi évtizedek meghatározó rendezői, Paul Leduc (*Reed: A lázadó Mexikó*, 1970), Arturo Ripstein (*El santo oficio*, ‘Az inkvizíció’ 1973), Jaime Humberto Hermosillo (*La pasión según Berenice*, ‘Berenice passiója’ 1976) és Felipe Cazals (*Canoa*, ‘Canoa’ 1975). Ezen rendezők filmjei nagyobb

³⁶ A muralizmus a mexikói forradalmi festészet legfontosabb megnyilvánulása, az 1920-as évektől jelen lévő művészi, szociális és politikai mozgalom, melynek főbb forrásai a spanyol hódítás előtti művészet, az európai avantgárd és a marxizmus.

³⁷ lásd: TODERO Frigyes, *A filmművészet száműzetésbe ment (A chilei film 1973 szeptembere után)*, Filmvilág, 1981/08, 38.; Kristin THOMPSON, David BORDWELL, *A film története*, Bp., Palatinus, 2007, 499–503, 564–576.; szerk. Geoffrey NOWELL-SMITH, *Új Oxford filmenciklopédia*, Bp., Glória, 2007, 773–783.

szociális érzékenységről tettek tanúbizonyságot, filmjeikben a hagyományos klisék háttérbe szorultak. Leduc életrajzi filmet készített John Reed újságíróról, Cazals filmje pedig egy falusi lincselés történetének elmesélésével hívta fel magára a figyelmet. Későbbi alkotásaik közül kiemelendő a Frida Kahlo életét különös módon, a dialógusok és a cselekmény szinte teljes elhagyásával feldolgozó Paul Leduc-film (*Frida, naturaleza viva*, 'Frida, az élő természet' 1983), a homoszexualitást először nyíltan tárgyaló *Herlinda asszony és fia* (1984), Hermosillo filmje és Cazals *Los motivos de Luz* ('Luz indítékai', 1985) című alkotása, mely egy Mexikót megrázó 1982-ben történt per történetét dolgozza fel a fiatal elítélt nő, Luz pszichológiai drámájaként. A mexikói identitásra és a kortárs problémákra való azonnali reakció tehát a forradalmat feldolgozó filmekről és „a mexikói mozi igazi aranykorának”³⁸ is tartott 1970-es évtizedből eredeztethető.

Új-hullámok – a kétlépcsős feltámadás

A fogalmak tisztázása, az ezredforduló Mexikójának és egyetemes filmes ízlésének jellemzése valamint az új filmek értelmezéséhez elengedhetetlen nemzeti hagyományok számba vétele után e szerteágazó hatáseggyüttes eredményeképp megszülető filmekben vizsgálom azok releváns jegyeit, főbb tendenciáit. Az 1990-es években induló generáció sikerrel kezdte meg a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódást, hogy később a fesztiválközeg által ráaggatott „új hullám” megnevezés köntösében egyesülve képviselje Mexikót a globális nyilvánosság előtt. A kiemelt filmek részletes elemzésével arra keresem a választ, mennyiben helytálló a közös nyelv megnyilatkozásait látni ezekben a filmekben, milyen közös pontok és eltérések mutatkoznak a szövegekben.

Az első hullám (1990-1994) – túllépés a Rancho Grandén

Az első hullám filmjei komplex hatásukkal, mexikói tradíciókból, egyetemes filmműfajokból és azok túlhaladásából táplálkozó kifejezőmódjukkal hívták fel magukra a figyelmet. Az öntudatosság határozott jelei a melodráma (*Szeress Mexikóban!*), a vámpírhorror (*Cronos*) és a komédia (*Sólo con tu pareja*) műfajainak alkalmazása, ugyanakkor azok személyes jegyekkel (vagy a *Szeress Mexikóban!* esetében az irodalmi hagyományokkal) való feldúsítása, akár felülírása. A mexikói tradíciókhoz való rugalmas viszony pedig a gyökereiket hangsúlyozó, de azok felfrissítését célzó törekvéseket mutatják. A film egészen érezhető reflexió (*Szeress Mexikóban!*) vagy a koncentrált formában való viszonyulás (a fiatal

³⁸ szerk. Mario A. QUEZADA, *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*, Mexikóváros, UNAM, 2005, XII. – ford. a szerző

generáció filmjeinek egy-két jelenete) jelzi a „mexikóiság” tudatos felhasználását. Érdekes megfigyelni a filmek által sejtetett tendenciákat. A hagyományos férfikarakter eltűnését, a tradíciók újraértelmezésének tematizálását, a külföldi szereplők jelenlétét (nem spanyol nyelvű részleteket), a kortárs történetek előtérbe kerülését és a személyes érdeklődés kifejtésének növekvő igényét. Ezen közös vonások, illetve az egyes filmek sajátosságainak megnyilvánulásait vizsgálom az egyes filmekben.

Szeress Mexikóban! (Como agua para chocolate, 1992)

A mexikói filmgyártás és a közönség egymásra találását a *Szeress Mexikóban!* című film hozta meg. Alfonso Arau (aki már a 70-es évektől kezdve rendezett filmeket, tehát az idősebb generációhoz tartozik) Laura Esquivel 1989-ben írt sikerregényét vitte filmre, és a film történelmi jelentőségű bevételt produkált úgy Mexikóban, mint külföldön. A számos díjat is elnyert alkotás (amit Golden Globe-ra is jelöltek) az Egyesült Államokban addig bemutatott legnépszerűbb külföldi film lett. A következőkben megpróbálom megmagyarázni, mitől lehetett ez a film ilyen sikeres, egyben értelmezni a mexikói film megújulását jelző vonatkozásait, melyek a fiatal generáció törekvéseivel közös nevezőre hozzák a művet.

A *Szeress Mexikóban!* komplex egyvelegét alkotja a hagyományos melodráma, a ranchera, a forradalmi témájú film és a varázslatos fordulatokkal dolgozó mese elemeinek, családragényszerű szerkezetet követve. A sokszorosan többrétű alkotás így a történelmi emlékezetet meghatározó forradalom, a tradicionális mexikói ikonok és fordulatok valamint – saját helyzetére is utalva – a határhelyzet újraértelmezését kísérli meg. A narrátor magát felfedve, a kamerába nézve ismerteti egy receptet, és elkezd mesélni a történetet, mikor a vágás (a naplemente fényében kirajzolódó házra vált a kép), majd a feliratozás (Río Grande, México, 1895) fokozatosan átvezet a mese idejébe. Jelen és múlt, valóság és képzelet határait lépjük át, történelmi tények és a fantázia szüleményei között egyensúlyozunk. A család otthonául szolgáló rancho egyaránt helyszíne közönséges történések (Rosaura bélbetegsége, Chench megerőszkolása) és természetfeletti vagy mesei elemek (a szerelmi bájjal, Elena asszony szellemének visszatérése) felbukkanásának. A főhőst, Titát anyja helyett Nacha, a család öreg indián szakácsnője nevelte fel, így a lány az anyatej helyett az aromákkal és gőzökkel teli konyha levegőjét szívta magába. Ismerője lett egy varázslatos, izgalmas világnak, ami az ősi indián erőkre és bölcsességekre támaszkodik, és ami az érzékek fölötti uralma miatt nagy hatalmat adott a kezébe. Az ételek képesek a szomorú sorsú főhős belső világának kifejezésére, akaratának érvényesítésére. Miután anyja megakadályozza szerelmének

beteljesülését, és Tita könnyét hullatja az étel alapanyagába, az egész vendégsereg érthetetlen forrású erőknél engedelmeskedve együtt sír a bánatos lánnyal, majd tisztul meg egy olyan „kollektív hányás”-képsorban, mely *A nagy zabálás*nak is becsületére vált volna. Tita – Ferreri filmjének hőseivel szemben – felül tud kerekedni az ösztönök és az anyag hatalmán, tudása révén irányítja azokat.

A Szeress Mexikóban! forgatókönyvét saját első regénye alapján írta Laura Esquivel, mexikói író. A könyv receptekbe foglalja a szentimentális bonyodalmat, ezzel varázslatos kapcsolatot teremt a gasztronómia és az érzelmek között. A hírhedt latin-amerikai „mágikus realizmus”³⁹ örökségére épít, ami a nyugati befogadó számára szinte garancia az egzotikus, érzékletes összhatásra. Esquivel történelmi események talajába kapaszkodó regényében egy ősi tradíciókból, indián tudományból táplálkozó természetfeletti világ tárul fel, összemossa a valós és a mágikus elemeket. A konyhaművészet a filmadaptációban is hidat képez a fantasztikus világ, az érzelmek és a kopár hegyoldalon álló tanya valósága között, de még fontosabb gasztronómia és a kulináris élvezetek felhasználása az erotika, a szexuális vágyak kifejezésének kifinomult eszközeként. A szexuális feszültségeket így sokkal hatásosabban érzékelteti a film, hiszen a szerelmesek udvarias párbeszéde és a különleges étek elkészítése és elfogyasztása elfojtott szenvedélyek tombolására utal. A testi kielégülés többértű, spirituális megközelítésben kerül terítékre. A románc beteljesítése megbecsült művészet, ősi bölcsesség, isteni útkeresés és dr. Brown „gyufásdoboz-elmélete” révén már-már tudomány.

A mese zárójelenetében szintézisét kapjuk a *Szeress Mexikóban!* komplexitásának: határátlépések és ellentétes világok feszültségének kirobbanását látjuk. Ez a film csúcspontja, ahol az aktust Pedro halála szakítja félbe, majd Tita öngyilkosságot követ el, és a pár bennég a kunyhóban. A Brownnál látott rajz megelevenedik (Tita és Pedro alakja öleli egymást, „isteni eredetünk keresésének alagútjában”), vészjósló villámlás és tűz jelzi Elena asszony szellemének eljövételét, az átok beteljesülését (Tita kegyetlenül szigorú anyja kísértet alakban elátkozta Tita és Pedro együttlétét és közös gyermeküket): jó és rossz transzcendens erői küzdenek a fizikai tombolás önfeledten induló, de végül szorongással megtelt jelenetében. Az átok, a texasi orvos hangján megszólaló indián monda, a szerelmesek kiteljesedése és halála egy jelenetben csúcsosodik a múltból eredő fájdalom és a természet pusztításának képeivel.

³⁹ A mágikus realizmus Európából eredő művészettörténeti kategória, ami később a 60-as évek Latin-amerikai újprózájának is hatásos „reklámja”, világsikerének egyik védjegye lesz. De „az a gondolat, hogy az amerikaiság alaptermészetéhez tartozik a tények és a képzelet világának sajátos összefonódása, a csodás való” (SCHOLZ László, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Bp., Gondolat, 2005, 213.), hamar kiüresedett fordulatá válik, hiszen a 30-as évektől egyre inkább válogatás nélkül használják a fogalmat.

A film fényképezése is hozzájárul a főzés, a mágia és a hétköznapi események egységbe olvasztásához. Az ételek közelképei, a sivár táj totáljai és a jelenetek középplánjai olyan igényes összképet alkotnak, ahol a konyhai felvételek, a tárgyakkal zsúfolt belsők és a természet formáit megragadó nagy kivágatú képek egyenletesen izgalmas textúrát alkotnak. A mélységi komponálás és a teleobjektíves mélységétlen felvételek hatásosan egészítik ki egymást a burjánzó konyhai miliő megteremtéséhez. Emellett gondosan koreografált kameramozgások is színesítik a film képi világát, ahogy például a nagylétszámú összejövetelek forgatagában felvett lekövető snittek, vagy egyszerű ötletek, mint az a kocsizás, melyen balról jobbra, sorra görgetik fel a szőnyegeket, és mögöttük a parkettán már a táncoló lábak foglalják el a felszabadult helyet.

Az új filmre jellemző kettősség többszörösen megjelenik a filmben. A történet tér- és időviszonyai az átalakulás, a változás üzenetét hordozzák. A film a forradalom valamint a Mexikó és Amerika közti átjárhatóság ürügyén is a határ fogalmát járja körül. Végül evilág és túlvilág, hagyomány és újítás, kötelesség és szabad akarat dichotómiáit rajzolja fel, ami a film bemutatásakor jellemző kontextus ismeretében a mexikói filmes megújulás allegorikus kifejtéseként is felfogható. A *Szeress Mexikóban!* az ország filmes tradícióinak fényében vizsgálva sokatmondó utalásokat rejt. A hagyományok követése elleni lázadást tematizáló alkotás hőse 1895-ben születik és az 1930-as években hal meg, ami gyanúsán egybeesik a mexikói film születésének és első aranykorának időszakával. Chenchá megemlíti Pancho Villának, a forradalom egyik ikonjának nevét, mintegy felidézve a 30-as évek egyik legnagyobb becsben tartott mexikói filmjét (*¡Vámonos con Pancho Villa!*, 'Tartsunk Pancho Villával!', r: Fernando de Fuentes, 1936). Ezt a filmet a minőségi filmezésért tartott filmklubok az elsők között vették műsorukra, mert a bemutatás körüli nehézségek miatt csak egy hétig játszották a mozik, majd az *Allá en el Rancho Grande* kasszasikere el is homályosította a híret az utólag érdemtelenül alulértékeltnek tartott, a *Somos*⁴⁰ 1994-es listáján a legjobb mexikói filmnek választott alkotásnak. A ranchera hagyományra reflektáló *Szeress Mexikóban!* esetében viszontlátjuk az 1936-os dilemmát: a forradalommal érdemben foglalkozó filmezésen (*¡Vámonos con Pancho Villa!*) felülkerekedik az érzelmes, valóságtól eltávolító hatás (*Allá en el Rancho Grande*). A *Szeress Mexikóban!* című filmben az állami felügyelet alatt folyó filmkészítés elleni burkolt felszólalást is észrevehetünk: a film hőse magas szinten űzi saját művészetét, a gasztronómiát, de a hagyományok megszállottja nem

⁴⁰ a *Somos* mexikói filmekkel foglalkozó folyóirat. A listát 25 mexikói filmkritikus állította össze. lásd: *SOMOS: Las 100 mejores películas del cine mexicano*, online: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/100pel.html>

engedi a maga útját járni, minden lépését ellenőrzi, és ez elől csak külföldi segítséggel tud elmenekülni, hogy csak az elnyomó hatalom vége után térjen vissza.

Cronos (Cronos, 1993)

Arau filmjéhez képest érdemes megvizsgálni az új generáció színre lépését, Del Toro és Cuarón bemutatkozó nagyjátékfilmjeit. A *Cronos* is könnyedén feszegeti a műfajok stabil falait, a tradíciókat és az újjászületés motívumait vizsgálja, de a *Szeress Mexikóban!*-nal szemben itt, akárcsak Cuarón filmjében, a mexikói ikonokkal való számvetésre néhány ironizáló koncentrált jelenet szolgál, hogy a játékidő többi része lehetőséget biztosítson egy szerzői szemléletű magánmitológia felépítésére.

Guillermo del Toro maszkmesterként és story boardosként indult filmes pályáján, speciális effektek iránti érdeklődése pedig rendezői munkáiban is megmutatkozik. Az emberi test integritásának kérdése, az ember mint anyag problémája már a latin-amerikai gyarmatosítás egyik legérdekesebb irodalmi művének, a konkvisztádorként indult, majd egy hajótörés után évekig indián törzsekben élt Álvar Núñez Cabeza de Vaca *Naufraños* (1542) című „élménybeszámolójának” spanyol koprodukcióban készült filmváltozatában (*Cabeza de Vaca*, r: Nicolás Echevarría, 1991) is előkerült. Del Toro speciális effektusaira ebben a filmben még a csatában szerzett sebek hiteles megalkotása miatt volt szükség, a *Cronos* esetében viszont a rendező már a fantázia, a természetfölötti érzékletes megjelenítésének, a vámpírmítosz sajátos képi feldolgozásának, az örökéletű test hatásos vizuális kifejezésének szolgálatába állította az aprólékosan kidolgozott maszkokat.

Del Toro feltámasztotta a horrort, egy olyan műfajt, ami spanyol nyelven, magas színvonalon a *Dracula* óta elkerülte a mexikói közönséget. De a *Cronos* azzal, hogy különböző hangulatokat vegyít, a horrortól távoli elemeket vonultat fel, túllép a műfaj keretein, egyfajta hibridet hoz létre, ami az alkotó személyes élményeiből és érdeklődésének szerteágazó területeiről szemezget. Bár a történetet egy ősi legenda vezeti fel, és a főhős emberi vért szív létének fenntartása érdekében, a komikum elengedhetetlen komponense a műnek, és „az eredmény sokkal inkább melodramai karakterű”⁴¹, mint a hagyományos vámpírfilmek. Az Arau filmjével hasonló komplexitást mutató *Cronos* családi drámája az egymást egyre kevésbé megértő öregedő házaspár és szótlán unokájuk története, melyben a nagypapa és a lány sajátos egymásra találása közös játékokon át vezet az emberi életről hozott döntésig. A hatások közti folyamatos határátlépésekben érhető tetten az új hullám generációjának

⁴¹ VAJDOVICH Györgyi, VARGA Zoltán, *A vámpírfilm alakváltozatai*, Bp., Áron-Meridián, 2009, 309.

öntudatossága. A tudathasadás a műfaji és nemzeti hagyományok több oldalról való megközelítésén túl a karakterekben is megjelenik. Ángel, a robosztus külsejű, kemény arcvonásokkal rendelkező férfi, akit nagybátyja verőlegénynek használ, folyamatosan az orrplasztika kérdéseivel foglalkozik. Érthetetlen ripacskodása visszatérő humorforrás, hiúsága miatt orrának sérülései dupla büntetésekké válnak. A kétarcú figurák sorát folytatja Jesus és Aurora is, akik játékos és véresen komoly tevékenységek elkövetői egyaránt.

Mexikó filmtörténetének ikonikus figurái a hamvasztás jeleneteiben köszönnek vissza groteszk humorral kísérve. Ángel meg akar győződni arról, hogy Jesus halott (tehát nem használta a Cronost), látni szeretné a holttestet magát hozzátartozónak kiadva. A hullaégető, aki előzőleg már elhelyezte a koporsót a tűzben csak annyit kérdez: „Félig, vagy teljesen átsütve?” A nyugati szemmel fekete komédiába illő halálhoz való viszonyulás a horror formálásának alapja. A hullaégető jelenetei a reflexió tömör megnyilvánulásai. A férfi magát tehetséges maszkmesternek tartja, de láthatjuk nevetséges „művét” Jesus Gris arcán (ironikus önreflexió a rendezőtől). A hamvasztó nyakában hatalmas arany kereszt, szobájában minioltár található, falait nők és pankrátorok képei díszítik. Mielőtt utolsó útjára bocsátja az elhunytat, ima és káromkodás keverésével búcsúzik.

A műfajok bátor vegyítése mellett Del Toro szerzői mitológiát is épít filmjében. A *Cronos*ban a rendező későbbi munkáira is jellemző⁴² vallási utalások, mechanikus (időmérő) szerkezetek, rovarok és gyerekek tűnnek fel. A halhatatlanság, az idő tematikája itatja át a filmet. Jesus felesége egy illető hosszú életéről beszél, mikor férje megmutatja megfiatalodott, borotvált arcát. Később a főhős a fürdőszobában használja a Cronost, mialatt neje azzal fenyegeti, hogy el fognak késni. Majd miután Jesus előkerül, elmennek a szilveszteri bálba, és visszaszámlálnak éjfélig. Az Ángellel való végső párbaj alkalmával a gyárépület tetején, a hatalmas „De la Guardia” neonfelirat előtt csapnak össze. A felirat közepén pedig, ahol a két fél találkozik, egy hatalmas világító óra helyezkedik el, melynek mutatói ernyedten lógnak, jelezve, hogy Jesuson nem fog az idő. Jesus antikvárius, maga is az idő megragadásának szimbóluma, és több alkalommal is gyerekként viselkedik (nem hat rá öregsége): a film elején ugróiskolázik az antikváriumban, majd vámpírként a játékdoboz lesz a koporsója.

Az idő-tematikát kiegészítő adalék, „a *Cronos* egyik kuriózuma az, hogy összebékíti a vámpírt a kereszténységgel”⁴³. A főhőst Jesus Grisnek (a Jesus Cristóval egybecsengően),

⁴² VARRÓ Attila, *Rovar a borostyánban*, Filmvilág, 2007/3, 38–40.

⁴³ VAJDOVICH, VARGA, i. m., 310.

feleségét Mercedesnek (magyarul ‘kegyelem’), unokáját Aurorának (‘hajnal’ vagy ‘kezdet’), ellenfelét Ángel de la Guardiának (‘őrangyal’) hívják. A Cronos egy arkangyal szobrába van elrejtve, a díszletek és kellékek között pedig gyakran tűnnek föl keresztek, feszületek. Jesus imádkozik, mielőtt magába mélyesztené a Cronos „fullánkját”. A történet karácsonykor kezdődik, ekkor „születik” a vámpír-Jesus, majd meghal, és feltámad. Végül halálával menti meg Aurorát („az új kezdetet”), és haldokolva azt mondja: „*Soy Jesus...Gris!*” Ez a mondat azt is jelenti, „Én vagyok a szürke Jézus!”. És valóban, a következő képen Mantegna *Halott Krisztus* című képére emlékeztető beállításban látjuk a szürkebőrű halott vámpír-Jesust (lásd Melléklet).

A vallásos tematikát pedig az idős De la Guardia tézise köti össze a következő fontos Del Toro-attribútummal, a rovarokkal. A haldokló öreg, aki Arau filmjének Elena asszonyához hasonlóan egy elnyomó, majd elmúló rokon, latin szövegű könyvecskéje alapján keresi a Cronost. Ő tárja fel Jesus előtt a szerkezet legendáját, hozzátéve, hogy a rovarok, „Isten kedvenc teremtményei” képesek a vízben járni, mint Krisztus, és feltámadni, miután évszázadokig kőbe vannak zárva. A Cronos maga is egy rovar mintájára kialakított masina, ami tojás alakú, és a magába harapó kígyó motívuma díszíti (a tojás és a saját farkába harapó kígyó halhatatlanság-szimbólumok).

A szomorkás filmet sötét, komor-gótikus hangulatú képek teszik még borongósabbá. Nagyon kevés fénnel dolgozik a *Cronos* képi világa, ami legtöbbször vagy az éjszakai neon fényforrásokból (karácsonyfaizzók, fényreklámok) és egyéb (autókon vagy házakon elhelyezett) kisebb lámpákból származik, vagy a szövevényes épületek falainak résein hatol át. A fényre érzékeny vámpírt így csak az expresszionista fényképezésmódot idéző kemény, ferde árnyékok között láthatjuk. A vér pedig élesen csillan a sötétben, ahogy Aurora vörös esőkabátja, utalva arra, hogy végső soron Jesus a lány miatt tud és akar élni, de ő döbbenti rá vámpírlétének tarthatatlanságára is.

A fentiekből kiderül, a *Cronos* kisebb mértékben a műfaji és tradicionális filmkészítésbe való bekapcsolódás, inkább azok felfrissítése egy egyetemes tendenciákból táplálkozó, de egyúttal személyesebb szimbólumrendszer kidolgozása mentén.

Sólo con tu pareja (‘Csak a pároddal’, 1991)

Az első hullám nyelvének jellemzőit a vígjáték műfaján belül mozgó, de szintén összetett hatásra törekvő *Sólo con tu pareja* című alkotás megfigyelésével árnyalhatjuk. A film

forгатókönyvét a Cuarón testvérek jegyzik, és az idősebb fivér, Alfonso Cuarón rendezésében készült. Főhősük, Tomás Tomás (akit a *Cronos* hullaégetőjét is játszó Daniel Giménez Cacho alakít) új szlogent kell kitaláljon egy régi, giccses, klisékből felépülő erőspaprika-reklámhoz. És ahogy magán a problémán, úgy az egész filmen végigvonul egy szatirizáló többértelműség, mely csípős kritikával illeti a nemzeti színbe csomagolt mexikói termékeket, és kétarcúan közelít a filmnyelv hagyományaihoz és a 90-es évek problémáihoz, kifordítja az ismert sémákat. A poliszémia egyrészt a film szexuális töltetű nyelvi poénjainak alapja, például a vérvétel jelenetében („Ez az első alkalma? Nagyon fog fájni.”) vagy a „kettős randevű”-jelenetében (Silvia „Gloria!”-felkiáltása a nő számára a „Gyönyör!” kifejezése,omásnak mégis az jut róla eszébe, hogy Gloria, a másik nő már várja). Ugyanakkor Tomás szlogenkísérletei és azok elvetése olykor messzebb menő kétértelműségeket hordoznak, mint például: „Nemzeti büszkeség. – Na ne szórakozz!” A film ütközteti a magas- és a populáris kultúrát (olyan módon illeszti össze a kép- és hangsávot, hogy úgy tűnjön, a kocsmai mariachi Mozartot játszik), nem veszi komolyan a korszak legfenyegetőbb, világviszonylatban is pánikot keltő jelenségét, az AIDS terjedését, de a kapitalista gazdasági verseny túlzásait is vicc tárgyává teszi (Clarisa barátja félrelépésében nem a megcsalás tényét, hanem a konkurens légitársaság utaskísérőjének sikerét fájlalja).

A *Cronos*hoz hasonló módon, a film műfaji játékaiban és koncentrált jeleneteiben nyilvánul meg a hagyományokra való reflexió. A mexikói nemzeti színekbe „öltöztetett” főcím a populáris szerelmestematika ikonjaival, az Amor nyilait kilövő puttókkal vezet el a cím romantikus tételén át a nyitó-szexjelenethez, ami rögtön felborítja az addig épített hangulati és morális rendszert. Ezen kívül parodisztikus gesztus az említett reklám beillesztése, de a nemzeti filmes hagyományok tárgyalása a bárban töltött este jelenetében és Tomás álmában valósul meg igazán. Az este végén a kövérkés japán nőgyógyász viseli a mariachik sombreroját, issza a tequilát, majd a látomásban felvonul a mexikói film számos ikonja. A dalos charro szopránhangon énekel, feltűnik egy maszkos pankrátor, a szeretett nő elmondja, házasságra akarják kényszeríteni, majd Tomás rosszul lesz az élménytől. A *Sólo con tu pareja* emblemikus műfajfilmes fordulatokat idéz olykor az *hommage*, máskor a dekonstrukció céljával. Tiszteleg a hagyományos burleszk-gegek előtt, mint például a szappanon elcsúszás, a hasonló zacskók összecserélése, a „szobából ki – szobába be”-dramaturgia. De a nézői többlettudásból, vagy párhuzamos montázból adódó feszültségkeltést kigúnyolja, ahogy a közhelyes szentimentális epizódokat is ironikusan módosítja. Tomás tragédiája, öngyilkossági kísérletei épp feszültségüket veszti el a néző többlettudása miatt (tudjuk, hogy nem AIDS-

es). A feszült várakozással telt liftezés pedig a kisfiú csínytevéseivel tétetik nevetség tárgyává. A fiú ugyanis elintézi, hogy minden emeleten fölöslegesen várniuk kelljen, így az út értelmetlenül hosszúra nyúlik. A szerelem beteljesülését, az új pár egymásra találását öngyilkosságuk előjátékaként figyelhetjük, a feloldás után pedig esküvőjüket egy szűk kivágatú rövid snittel „intézi el” a rendező.

A film kapcsolódik az európai kultúra egyik alaptörténetéhez, a Don Juan-mítoszhoz, de ezt fordított előjellel teszi. A filmben használt idézet szerint: „Mike minden lányt szeret (...), csak a *verde*-ket nem.” Az eredeti Cummings-vers angol szövegében ez a szakasz a nőfaló Mike karakterére vonatkozik (mivel zöld nő nem létezik, Mike minden nőt szeret). A strófa spanyolra fordításával viszont Cuarón ismét a többértelműség gesztusához nyúl. A *verde* spanyolul jelentheti azt, hogy zöld (itt képi poén, később már-már Cuarón szerzői kézjegyévé válik, hogy, a díszletek, a jelmezek és a fények domináns színe is a zöld), de azt is, hogy a szexmániás nőket nem szereti. Az „eredeti”⁴⁴ Don Juan tudatosan, akár csel bevetésével rontja meg a nőket, büszke hírére, kihívja a sorsot, mondván, nincs félnivalója Istentől, aki végül mégis büntetést küld rá. Tomás úgy válik a nők bálványává, hogy ennek maga sem érti az okát, jellemzően a nők közelednek őhozzá. Tomás így anti-Don Juan, aki nincs tudatában hódításainak, nem vágyik a nők becserkészésére, hírének terjesztésére (a részegen átmulatott éjszaka után azt reméli, az ágyában talált nő csak rémálma része), a cselet menekülésre használja, és azért nyeri el (vélt) büntetését, mert felelőtlenül engedett a nők kontrollálatlan (védekezés nélküli) ostromának.

Cuarón fanyar humorral átítatott elsőfilmjében más körítésben, de ráismerünk az első hullám eddig megfigyelt kommunikációs stratégiáira. A tradíciók, műfajok öntudatos használata, a kétarcú, többértelmű beszédmod itt is megjelenik, amit Del Toro-hoz hasonlóan egy szerzői szimbólumrendszer építésével tesz teljessé az alkotó.

Lendület és visszaesés

A 92-es év (a *Sólo con tu pareja* 1991 december végén került bemutatásra) fordulatot jelentett a mexikói film történetében. A fent kiemelt három film talán a legfontosabb annak érzékeltetésében, hogy a megújulás, és annak deklarált szándéka miként söpört végig a filmesek egyre több fiatalal kiegészülő táborán. A *Szeress Mexikóban!* a közönséggel ismertette meg a mexikói filmben rejlő potenciált, a *Cronos* pedig megkezdte a mai napig

⁴⁴ Don Juan figurája a spanyol Tirso de Molina *A sevillei szédelgő és a kövendég* című drámájában tűnt fel először, mely a XVII. század első negyedében született (a pontos dátum ismeretlen)

tartó hosszú sorozatot a sikeres fesztiválszereplések terén, amivel Európában is megtörtént az áttörés. Del Toro filmjét 1993-ban meghívták Cannes-ba, ahonnan díjat is hazavihetett. Cuarón filmje pedig a filmkészítők bátorságát jelezte, és felszínre hozta a merészebb törekvéseket. A 92-es év hulláma sok alkotót magával sodort, akiknek az új film tendenciáinak megerősítésében és a mexikói film nemzetközi hírének elterjesztésében is nagy szerepük volt. Példaként említhetjük Carlos Carrerát, aki animációs rövidfilmjével (*El héroe*, 1994) a végletekig vitte az új generáció nagyvárosi történetek iránti érdeklődését, és Cannes-ban elnyerte a legjobb rövidfilm díját. Az *El héroe* már túlzófokon, fenyegetően ábrázolja Mexikóvárost és az arctalan tömeget, „társadalmi klausztrofóbia” érzését kelti.

A nemzetközi sikerek és a hazai tér beszűkülése a 90-es évek közepén azonban arra készítette az új hullám fontos figuráit, hogy a súlyos gazdasági válsággal küzdő mexikói filmipart maguk mögött hagyva próbáljanak szerencsét Hollywoodban. Az „álmogyár” gépezete viszont pont azt a frissességet és eredetiséget csiszolta le a produkciókból, ami egyedivé tette a még Mexikóban készített darabokat. Del Toro közepszerű inváziós filmet készített (*Mimic*, 1997), ami bár hozzájárult a szerzői attribútumok (rovarok, keresztény párhuzam, különleges érzékenységu gyerek) megerősödéséhez, sőt a filmben felépülő „koherens szimbólumrendszer és a jellegzetes horror-karakterek válogatott rovargyűjteménye”⁴⁵ is elismerésre méltó, mégis sokkal elmarad a *Cronos* színvonalától ötletesség és spirituális adalékok terén is. Cuarón két filmet is rendezett Hollywoodban, de *A kis hercegnő* (1995) és a *Szép remények* (1997) is csak momentumokat tartogat, melyekben felvillantja játékosságát. A *Szép remények* rajzolt főcíme, oldalra döntött beállításai és játékreplővel megoldott utazásjelenete emlékeztetnek a konvenciókkal szembemenő Cuarónra. A *kis hercegnő* szinte kizárólag zöld díszletei és jelmezei idézik a rendező sajátos megoldásait – itt a komoran monokróm jellegű színvilág a tarka, egzotikus India ellenpontjaként szolgál –, de az érzelmes mesében fölösleges is lenne keresni önmagán túlmutató élt. A fiatal alkotók nem tudták érvényesíteni akaratukat. Nem véletlen, hogy Del Toronak és Cuarónnak is meglévő irodalmi alapanyagból kellett dolgoznia, nem készíthettek saját forgatókönyvet. Az idősebb generáció is megváltotta a jegyét Hollywoodba. De Alfonso Arau *Pár lépés a mennyország* (1995) című filmjében csak tematikusan járja körül a hagyományokkal való szakítást, megelégszik annak ismételtesével, amit a *Szeress Mexikóban!*-nal már elért. A *Pár lépés a mennyország* a 92-es kasszarobbantó alkotás tükördarabja, ami határ túloldaláról is megvizsgálja az érzelmek tradíciók feletti hatalmát egy sor – itt bővebben nem kifejtendő – „újrahasznosított” motívum mentén. A 90-es

⁴⁵ VARRÓ Attila, *Mimic – A Júdás faj*, Filmvilág, 1999/07, 61.

évek második felében a „magára hagyott” mexikói filmkészítés ismét a visszaesés időszakát élte, ahogy a külföldre távozó alkotók is jócskán vesztek lendületükből. A politikai-filmprodukciós kontextus ismeretében nem tekinthető véletlennek, hogy a második hullám megjelenésére éppen 2000-ben került sor. A Hollywoodban kevés sikerrel próbálkozó filmesek hazatérése és új alkotók debütálása a megváltozott, szélesebb körű lehetőségekkel kecsegtető helyzetben ment végbe. Az első nagyjátékfilmjével 37 éves koráig váró Iñárritu erre így emlékszik: „egyszer csak új gyártócégek születtek, az intézményrendszer is átalakult valamelyest, és – ki tudja honnan – más szemléletű emberek kerültek elő.”⁴⁶

A második hullám (2000-2002) – „mexikóiak és egyetemesek”⁴⁷

A 2000-es évek elemzendő filmjeiben az első hullám beszédmódjának továbbgondolását találhatjuk meg. A stratégiák alapját képező kétfelé kommunikáló filmnyelv azonban itt nem a tradíciók és a jelen közti hasadást emeli ki, hanem – a hollywoodi tapasztalatok beépítésével és globalizálódó filmkészítéssel találkozva – a lokális autentikusság és az egyetemes szemszög eltérő, de egybeolvasztható képeit. Ilyen módon, a nemzetközi koprodukciók új lendületével megtámogatva egyfajta globális kulturális hibriditás felé indulnak a mexikói filmek a 2000-es évvel kezdődő időszakban.

„A *Korcs szerelmek* elkeseredett dühkitörés volt, az egész – filmipartól távol tartott, eltagadott – generációnk kétségbeesett üvöltése.”⁴⁸ Így beszél a rádió dj-ként, televíziós producerként és reklámszakemberként működő Iñárritu filmrendezői debütálásáról. Iñárritu az új hullám emblematikus alakja, ikonikus figurája. Egy olyan minőségi filmművészet előtt tört utat, ami különös gondot fordít az emberközeli látásmód, a finom gesztusok alkalmazására, mégis radikális módon tár elénk univerzális problémákat, „figyelmeztet minket, hogy minden pillanatnak értéke, valamennyi döntésnek következménye van”⁴⁹, és kisrealista drámákból kiindulva globális dimenziók felé nyit. Félreismerhetetlenül mexikói történetekből áll Iñárritu generációjának művészete, amely reflektál az ország politikai fordulatára (2000-ben ért véget a PRI hetvenéves egyedurialma) és társadalmi feszültségeire, ugyanakkor nagyobb távlatokba tekint, és egyetemes nyelven igyekszik megfogalmazni mondanivalóját. Nem a tagadás mozgatja ezeket a filmeket. Az első hullámhoz hasonlóan a 2000-es évek mexikói rendezői is gyakran kapcsolódnak a filmtörténet nagyjainak örökségéhez (mint Iñárritu Buñuel vagy Reygadas Tarkovszkij művészetéhez) vagy hollywoodi műfajokhoz (lásd a road movie és a

⁴⁶ BÁCSVÁRI Kornélia, *Két mexikói Párizsban*, Filmvilág, 2009/10, 63.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ GÉCZI Zoltán, *Szememben a világ*, Filmvilág, 2007/3, 43.

tinikomédia hatását az *Anyádat is!* című filmben). A halál, a nyomor és a bűn rendre hangsúlyt kap ezekben a filmekben, mégis fontosabb az egyes sorsok között (mint a *Korcs szerelmek* összefonódó életútjai) vagy a személyes történetek és a társadalmi jelenségek között fennálló kapcsolat (lásd az *Anyádat is!* fel-feltörő realista háttérét vagy az *Amaro atya bűne* vallásos erkölcs és gyakorlati boldogulás közti feszültségeit).

A második hullám filmjei az univerzális azonosulás lehetőségét (árnyalt jellemű karakterek, adaptált történetsémák) a mexikóiság kihangsúlyozásával (realista háttér kidolgozása, természetességre törekvő színészvezetés, gyakori kézikamerázás) keverik. Az autentikus, közvetlen szemszög és az egyetemes külső nézőpont megteremtésére egyszerre törekednek. Ennek megvalósításához különböző stratégiákat vetnek be, melyeket alaposabban mutatok be.

Korcs szerelmek (Amores perros, 2000)

A *Korcs szerelmek* egy műbe sűrít három történetet, számos individuum problémáját, akik a társadalom eltérő szegleteiből származnak. Hősei figuráit gondosan kidolgozza, viszont a történetek fölé kíván emelkedni azzal, hogy nagyobb játékteret választ, és azt állítja, történeteink összefüggnek, egyéni sorsokból egy elemibb, saját törvényei szerint működő organikus egész kerekedik ki. Iñárritu és Arriaga⁵⁰ alapvetően apró átélhető momentumokra alapozzák a filmet, hogy végül ezen mikromozzanatok és az univerzális körbetekintés közötti hidak, vagyis az egyes emberek történetei mozgassák a művet. A történetek halmozásának és szétdarabolásának gesztusával viszont éppen a pontos jellemrajzú karakterekkel való azonosulás kerül veszélybe, és formálódik külső (univerzális) nézőponttá. A cselekményfonalak lazán kapcsolódnak, nem adnak magyarázatot a történetekre (mint a *21 gramm* ok-okozati logikája), más-más közeg hangulatait keverik (ennek felsőfokára a *Bábel* kontinenseken át kigyózó rendszere jut). A film epizodikus szerkesztése nagyrészt szétfésüli a szálakat, mégis beékelődik néhány rövid snittben egy-egy ismeretlen arc, mozzanat, ami magyarázat nélkül marad a játékidő végéig. A húszmillió nagyvárost pásztázza a kamera, de társadalmi kapcsolatokat, közös cselekedeteket nem láttat, csupán szociális tehetetlenséget és elidegenedést. A szorongatóan bezárt terekről hiányzik még a sajátosan mexikóvárosi tömeg(es)közlekedés is, ami hangsúlyt kap az *El héroetől* az *Anyádat is!*-on át Reygadas *Mennyei háborújáig*. Szűkre szabott életteret kap a kutyaviadalon gazdagodó Octavio, a tolószékbe kényszerülő Valeria és a hajléktalanként sötét zugokban élő El Chivo is.

⁵⁰ Guillermo Arriaga, Iñárritu forgatókönyvírója, a párhuzamos szálakon szőtt történetek mestere.

Összegabalyodó kapcsolathálózatok elhanyagoltságát, tagadását (a lányát elhagyó, halottnak hitt apa), eltorzultságát (a bátyja feleségét elszerezni vagy a féltestvérét megöletni igyekvő fivér) és hamisságát (a nyilvánosság előtt mással pózoló, valójában egy hűtlen férjet szerető modell) mutatja be a film szobaablakok és kocsibelsők klausztrófó perspektíváján át. A deformált viszonyok zárják be a szereplőket, és bár mind igyekszik kitörni helyzetéből, csak a gyökeresen megváltozó El Chivo kaphat (kétes értékű) menekülési esélyt. A végigpásztázó gesztus – bár a film autentikusan mexikói karakterekről és problémákról szól – a kívülről való rátekintés eszközévé válik.

A filmtörténeti kapcsolódások is a mexikói hibriditás előképéhez vezetnek. Octavio és bátyja, Ramiro hasonlóan bűnös életet él, és hasonló szerelmi háromszögbe kerül, mint *Az elhagyottak* című Buñel-film Pedrója és Jaibója. De még látványosabb a *Tristana*-allúzió Valeria lábának amputálása esetében, ami más kortárs mexikói filmben is felhasznált motívum (lásd az *Ördöggerinc* féllábú asszonyát, aki faláába rejti az aranyat, és akinek – Tristanához hasonlóan – fogvatéka erotikus kontextusba kerül), és ami rímel saját magunk belső, illetve külső szemszögből való nézésének gesztusára.

Jacques Lacan tükörstádium-elmélete szerint a gyermek én-tudata abban a pillanatban képződik, amikor felismeri magát a tükörben (elsődleges identifikáció). „A másodlagos identifikáció ezzel szemben a gyerek-anya egység feltörését jelenti, azáltal, hogy belép a képbe az apa figurája.”⁵¹ Így a gyerek már nem azonosul az anyával, egyben elsajátítja a szimbólum jelentését. Lacan elmélete a pszichoanalitikus filmelméleteket is foglalkoztatja, melyeknek hangsúlyos pontja az azonosulás kérdése. A *Korcs szerelmek* és a *Tristana* közti párhuzam leglátványosabb pontja pedig egy-egy tükör-szituáció, melyek az azonosulás mentén köthetők össze. „A gyermek önmagával mint tárggyal azonosul”⁵², Valeria pedig modellként tárgyasított testéből él. Új lakásának ablakából éppen egy őt ábrázoló óriásreklámra látni. Önmaga nézése, a sikeres modell-énjével való azonosulás fontos pontja Valeria életének, amíg az autóbaleset szövődményei miatt nem kell amputálni egyik lábát. A műtét után „tükörképe eltűnik”, vagyis leveszik a plakátot a házról, ami egyben a modell „eltűnését” is jelzi. A társadalom megfosztotta Valériát a tükörképétől, felbontották a szerződését, egyedül hagyták fogyatékoságával, amire ő nem képes reagálni. Tristana ezzel szemben meg tud küzdeni hátrányával, ami eltorzítja személyiségét, viszont győztesként hozza ki a környezetével való csatározásból. Mikor a süketnéma Saturno kéri, Tristana

⁵¹ Metropolis, *Pszichoanalízis és filmelmélet-bevezető*, Metropolis 1999/nyár

⁵² Christian METZ, *A képzeletbeli jelentő*, Filmtudományi Szemle, 1981/2, 61.

megmutatja magát az erkélyen. Hasonló szituáció (a megcsonkított nő ablakából „néz tükörbe”), de míg Valeria balesete után „elveszíti” képmását, addig Tristana immár fogyatékkal lép elő a hozzá hasonlóan fogyatékos Saturno egyenrangú tükörképévé. Buñuel hőse felvállalja testi hibáját, és a maga kezébe veszi sorsát. A *Korcs szerelmek* figurája ezzel szemben nem tud önmagával azonosulni a baleset után, amit eddig belülről látott (saját sikeres modell képét), már csak külső szemszögből tudja nézni.

Anyádat is! (Y tu mamá también, 2001)

Az *Anyádat is!* magabiztosan egyensúlyoz a *Korcs szerelmek*ben is megfigyelt két szemszög között. Ezt pedig olyan kifinomultan teszi, hogy már-már bizonytalanná válik, a realista szekvenciák szolgálnak a fiúk és Luisa kalandjainak hátteréül, vagy fordítva.

Az átélhető, árnyalt karakterekkel megszemélyesített történet az egyetemes értést segítő történetsémába rendeződik. Cuarón második mexikói rendezése „tinivígjáték, a szex körül forgó fajta, keresztezve a road-movie örökifjú műfajával”⁵³, melyben Luisa, Tenoch és Julio öt napos nyaralásának bemutatása alatt fény derül mindhármasuk jellemére, élettörténetére. Mindemellett a film szinte észrevétlen, leheletfinom eszközökkel ad árnyalt képet a mexikói valóságról, történelmi helyzetéről (például elhangzik, hogy a PRI elvesztette a választásokat). A Cuarón testvérek (ezt a forgatókönyvet is közösen jegyzik) egy felnövés-történetbe helyeztek három társadalmi réteget: a mexikói alsóközéposztály tagja Julio, aki csonka családban, emeleti lakásban él, ezzel szemben Tenoch apja állami vezető, óriási, cselédektől nyüzsgő villában lakik, a spanyol Luisa pedig árvasága miatt kezdett a fogtechnikusi szakmába, hogy később a gyengejellemű író felesége legyen. A realiztikus puzzle Cuarón filmjében többdimenziós egészt alkot, mint azt Iñárritunál láttuk. Az *Anyádat is!* feldarabolása szintén három szál mentén történik, de Iñárrituval szemben Cuarón csak az egyiket „használja el” a cselekmény bonyolításakor. Az élménydús nyaralás mellett további két, a cselekményen kívüli szál kígyózik, olykor összetalálkozva: ezek a mindentudó narrátor és a mindent látó kamera, melyek tér-idő dimenziókban szabadon közlekedve vezetik be a nézőt az ezredforduló Mexikójába, megbízhatóságukat hangsúlyozva. Olykor a történetek legnagyobb hevében, vagy csak egy elmerengő arckifejezés magyarázatául „a teleszájas dialógus lehalkul, pillanatnyi szünet, mintha műszaki hiba lenne a moziban, aztán egy higgadt narrátorhang közli, amit még tudnunk kell.”⁵⁴ A mindentudó elbeszélő által feltárulnak a szereplők titkai, elszalasztott lehetőségei, szorongásai. Máskor a sztori határain kívülre nyúlik a narrátor

⁵³ NEVELŐS, i. m., 56.

⁵⁴ Uo.

szavainak hatálya, ilyenkor a korlátok nélkül birtokolja múlt és jövő, élet és halál tudását. Emmanuel Lubezki átgondolt hosszúbeállításai pedig határozott gesztussal fordulnak el a cselekmény helyszínéről, és a kíváncsi körbetekintést szimulálva olyan részleteket mutatnak meg, melyek a spontán felfedezés érzete által nyújtanak hitelesség-élményt: a bárba betévedt koldust, a konyhán dolgozó indián nőt, a szomszéd ranchóról elszökött disznókat. Természetesen a realista-dokumentarista indíttatású megoldások a fikcióval szorosan együttműködve képesek megformálni az autentikus Mexikó-portét, ami így sokatmondó nemzeti allegóriává alakul. A szereplők teljes neveit vizsgálva több történelmi utalást fedezhetünk fel. Julio Zapata vezetéknévén a forradalom másik ikonikus alakja (a már említett Pancho Villa mellett), az 1919-ben kivégzett Emiliano Zapata elevenedik meg. Tenoch Iturbide neve a mexikói függetlenség elnyerésében jelentős szerepet játszó Agustín de Iturbidére utal, Luisa Cortés pedig az Azték Birodalom megdöntőjére, Hernán Cortésre. Luisa ilyen összefüggésben (a Cortés név együtt azzal, hogy egy spanyol nőről van szó) utalhat a „minden mesztic anyjának” tartott Malinche alakjára is, aki Hernán Cortés azték származású tolmácsa és szeretője volt, aki hidat képezett Európa és Amerika, fehérek és indiánok között. A narrátor azt is közli, hogy Tenochnak eredetileg az Hernán nevet szánták, de mivel abban az évben született, amikor apja az államigazgatásba lépett, szüleit elragadta a nacionalizmus, és a Tenoch nevet adták neki (az azték főváros, Tenochtitlán után)⁵⁵.

Zavarba ejtően nagy amplitúdón mozog a film hangulati görbéje, a virtuózan improvizált, brillírozó humorú szócsatáktól a halál mindenhova elérő fenyegető jelenlétének nyomaiig. Míg a felszabadult, kötetlen komédia az első „pályán” sziporkázik (a cselekmény maga), az elgondolkodtató, melankolikus kiegészítések kihasználják a másik két csatornát (a narrátorhang és a kamera), hogy végül a keserű íz kerüljön túlsúlyba. Ha nem is vagyunk biztosak abban, hogy Luisa halálos betegségről kapott hírt a rendelőben, az elmúlás és a soha vissza nem térő alkalmak témáinak fojtogatóan gyakori ismétlődései egyértelművé teszik. Az *Anyádat is!* finoman egyensúlyoz a különböző, egymásnak ellenében ható hangulatok között, és hasonló komplexitású, de még rafináltabb alkotást hoz létre ezzel a többértű nyelvvel, mint amilyen a *Korcs szerelmek*.

Amaro atya bűne (El crimen del Padre Amaro, 2002)

Filmnyelvi megoldások terén kevésbé forradalmi alkotás az imént bemutatottaknál, de a fent megfigyelt univerzális karakterek és történetséma hangsúlyosan lokális közegbe ágyazása és

⁵⁵ lásd még például MENNE, i. m., 81-82.

az aprólékosan kidolgozott, spontaneitásra törekvő színészi játék stratégiái a hibrid kommunikációs forma megnyilvánulásait mutatják Carlos Carrera *Amaro atya bűne* című filmjében is. Az a tény, hogy a film egy XIX. század végi, európai regény (a portugál José Maria Eça de Queirós azonos című, 1875-ös műve) kortárs mexikói közegbe való adaptációja alapján készült⁵⁶, felfedi, hogy az *Anyádat is!*-hoz hasonlóan itt is különösen fontos a figura-háttér dinamika mindkét elemének vizsgálata és ütköztetése. Eça de Queirós művében több pap közössége dolgozik cinkosként Amaro atya gondjának megoldásán, ezzel szemben Carrera filmjének főszereplője inkább magányos harcba bonyolódik, ahol egyéni döntései alapján kell az őt érő hatások és intelmek nyomására cselekednie. Amaro atya a film egyetlen árnyaltan kidolgozott jellemű karaktere, akinek elejtett mondataiból előéletéről, világnézetéről is kapunk információt. Többek között elhangzik, hogy nem elhivatottságból lépett az egyházi pályára, hanem mert kötelezték, és hogy úgy gondolja, a cölibátus opcionálissá tétele sok problémát megoldana az egyházban. Az atya környezetében lévő emberek pedig egydimenziós figurák, mintegy szimbólumok, melyek az Amarot körülvevő világ megosztottságát jelképezik. A vallási fanatikus Amelia, volt barátja, az igazságot kereső, de falakba ütköző Rubén, a korrupt polgármester, a drogkereskedők pénzét mosó, szeretőt tartó Benito atya vagy az egyházból kitagadott, új közösséget létrehozó Natalio atya és a boszorkány-szerű vénasszony, Dionisia mind egy-egy pólusa annak az instabil erőternek, melybe Amaro atya kívülről érkezik, és ahol vonzások és taszítások elszenvedőjévé válik, sokszor akaratán kívül.

Az alkotók (főképp Vicente Leñero forgatókönyvíró) az adaptációs döntések meghozatalakor vezérlőelvnek tekintik az „itt és most” közegének hitelességérzetre alapozó létrehozását. Nem véletlen, hogy a film külön kiemeli első kockái egyikén, hogy 2002-ben, Mexikóban játszódik. Az *Amaro atya bűne* is nagy hangsúlyt fektet a kontextus bemutatására, a kisváros népének realiztikus ábrázolására finoman a háttérbe rejtett motívumok használatával. A templom lépcsőjén üldögélő sombrero-s öregemberek, az útszéli kereszt mellett egymást rugdosó gyerekek vagy a vályogházban élő fogyatékos lány látványos kontrasztját adják az aranyláncos drogbáró vagy a büszke püspök miliójének.

Az autentikusan Mexikóra vonatkozó valóságérzethez a felszín alatti alvilág feltárásának, a látszat mögötti igazság leleplezésének szándékát adták hozzá. A filmadaptáció olyan aktuális kérdéseket taglal, mint a guerrilla, a drogkereskedés, az abortusz és a babonás kirekesztés.

⁵⁶ a regény és a film összevetéséről lásd: Martha VIDRIO, *La adaptación de la novela El crimen del Padre Amaro a guión cinematográfico*, El ojo que piensa – Revista de cine iberoamericano

Amaro a papság bábuja lesz az egyház tisztaságát védő harcban, annak ellenére, hogy légyottjait az apácaéletre való felkészítés álcája mögé rejti, majd a terhes lányt illegális abortuszklinikára viszi, és elveszíti őt (a regényben Amelia és gyermeke mindketten meghalnak a szülés alatt). Fogadtatásának történetén is nyomon követhető, felszínre törő feszültségeket bolygat fel a film (a Katolikus Ligától az abortuszellenes szervezetekig terjedt a protestálók sora), melyek a vallásos Mexikó politikai változása előtt tabutémának számítottak, rendkívül érzékeny kérdések. Az egyház, a drog, a guerrilla, a korrupció ráadásul provokatív módon kerül bemutatásra a filmben. Végigkövethetjük a fiatal pár vívódásait, nehéz elhatározásait, és ezzel párhuzamosan nyerünk betekintést a bűnözés és a megvesztegethetőség magától értetődő könnyedségébe. Az *Amaro atya bűne* esetében a kommunikációs stratégia alapját képező társadalomtudatos háttér megrajzolása valós hatást gyakorló provokatív tett.

A mexikói új film nyelve: a globális hang – összefoglalás

Az ezredforduló Mexikójának kitüntetett jelentőségű gazdasági és politikai változásainak, a globalizálódó filmpiac Latin-Amerikát megtaláló érdeklődésének és a domináns filmkultúra ízlésének találkozása sajátos lehetőséget teremtett a mexikói film újjászületésére. Az ország kinyílása a globalizálódó kultúra irányába egybeesett a korszak nemzetközi filmes mechanizmusaival, melyek felkarolták ezt a folyamatot. Így a 90-es évek, nagyobb részben még mexikói kontextusban zajló filmes megújulását a 2000-es évek nemzetközi porondon is figyelemmel kísért célba érése követte. Ennek a sikertörténetnek pedig egy (Mexikóban és nemzetközileg) frissként ható generáció tehetsége, lelkesedése és erőfeszítései húzódnak a háttérben, akik – Del Toro, Cuarón, Carrera, majd Iñárritu és társaik – maguk is törekedtek az országhatárokon túl is érdekes szövegeket létrehozni. Ezen alkotók a nemzeti, regionális tradíciókat és a 90-es évek második felében szerzett hollywoodi tapasztalatokat egyesítették kiforrott művészi koncepcióvá. A sajátos kettős nyelv csíráit a 90-es évek – hagyományok beépítése és túlhaladása között ingázó – filmjei jelentették, a 2000-es évek munkái pedig már egy hibrid kommunikáció tudatos alkalmazásával álltak a domináns közvélemény színe elé. A közvetlen környezetre reflektáló stílus és a külső, egyetemesen átélhető szemszög elegyítése olyan filmnyelvet eredményezett, mely az új lendületet vett európai koprodukciók és amerikai terjesztési beavatkozások (pl. az MPA-AL) hatásaival együtt az egzotikumot kereső fesztiváldivat és az ebből kiinduló közízlés kedvenceivé váló produktumokban csúcsonodott ki a 2000-es évek első felében.

A 2000-es évek új filmjének legjelentősebb darabjai egytől-egyig szilárdan állnak a valóság talaján, és egytől-egyig elrugaszkodnak onnan. Egyetemes szintre kívánják emelni műveiket, mégis egyedi hanghoz kötve azokat, megbecsülve Mexikó és Latin-Amerika jelenre reflektáló művészi hagyományait. „Mindnyájan sokat tanultunk Carlos Fuentestől, aki tudja, hogy vesse meg a lábát mélyen, a dolgok eredeténél, hogy aztán olyan magasra vihessék a szárnyai, amilyen magasra csak akarja”⁵⁷ – ismeri el Iñárritu a nagy presztízsű irodalmi nemzedékek hatását. Ez a gondolat pedig elvezet a lokális és a globális közötti átmenethez is, ebben a művészi attitűdben van az új hullám alkotásainak ereje, amivel egyesítik lázadó, de gyökereiket elismerő, szerzői szemléletű, de egyetemes igények kiszolgálását kereső kezdeményezéseiket. A filmesek és műveik között ambivalens a viszony, a művészek tagadhatatlanul jelen vannak a történetekben, saját bőrükön tapasztalt hangulatokat adnak át, mégis igyekeznek ennél tárgyilagosabban, olykor távolságtartóan, önmaguk valóságát kívülről szemlélve fogalmazni. A *Korcs szerelmek* fragmentált elbeszélése, az *Anyádat is!* háromosztatú narrátora és az *Amaro atya bűne* kortárs mexikói közegbe való adaptációja éppúgy jelzi a saját valóság megformálásának és a világ egy szeletének birtoklásának, kívülről történő átlátásának igényét, mint Reygadas merengő stílusa, vagy Eimbcke hétköznapi banalításba oltott visszafogott komikuma.

Befejezés

Bizonyos elméletek szerint a globalizáció korában egyre kevésbé van helye nemzeti filmművészetek új hullámainak, és az „új hullám” a nemzetközi filmgyártás körülményei között új értelmet kell, hogy nyerjen.⁵⁸ Ezek szerint a mexikói új film ezredforduló utáni története a művészfilmes mozgalmak jövőjét vetíti elő, illetve egyfajta átmeneti irányt sejtet a lokális és a globális filmművészet között pozicionálva magát. Az ezredforduló mexikói új filmjén ennek az átmeneti hibrid filmnyelvnek kialakulását és főbb ismérveit kíséreltem meg vázolni.

A mexikói új film történetét vizsgálja ez a dolgozat, de a jelenségnek csupán egy szeletére koncentrálok. Egy stabil vázat keres, és a legfontosabb megkülönböztető jegyekre próbálja felhívni a figyelmet. A dolgozat nyilvánvalóan nem lehet teljes, amíg szinte csak utalásszerűen tud megágyazni, kulturális és történelmi kontextust adni a jelenségnek, és amíg a legfontosabb momentumokra, alkotókra és művekre szorítkozik. De minden reményem

⁵⁷ BÁCSVÁRI, i. m., 64.

⁵⁸ lásd MENNE, i. m., 70-92.

szerint annak a hiányosságunknak a kiigazításához, miszerint „csaknem fehér folt számunkra a kortárs mozi ezen régiója a világ mozgókép-térképén”⁵⁹ ez a dolgozat is érdemben hozzájárulhat.

⁵⁹ PÁPAI Zsolt, *Korcs szerelmek*, Filmvilág, 2002/03, 58.

Melléklet



Mantegna: *Halott Krisztus*



Del Toro: *Cronos*

Filmográfia

¡Vámonos con Pancho Villa! ('Tartsunk Pancho Villával!', r: Fernando de Fuentes, 1936)
21 gramm (*21 grams*, r: Alejandro González Iñárritu, 2003)
A faun labirintusa (*El laberinto del fauno*, r: Guillermo del Toro, 2006)
A kilenc királynő (*Nueve reinas*, r: Fabián Bielinsky, 2000)
A kis hercegnő (*A little princess*, r: Alfonso Cuarón, 1995)
A nagy kaszinó (*El gran casino*, r: Luis Buñuel, 1946)
A nagy zabálás (*La grande bouffe*, r: Marco Ferreri, 1973)
A zóna (*La zona*, r: Rodrigo Plá, 2007)
Allá en el Rancho Grande ('Ott a Rancho Grandén', r: Fernando de Fuentes, 1936)
Amaro atya bűne (*El crimen del Padre Amaro*, r: Carlos Carrera, 2002)
Anyádat is! (*Y tu mamá también*, r: Alfonso Cuarón, 2001)
Aranykor (*L'âge d'or*, r: Luis Buñuel, 1930)
Az andalúziai kutya (*Un chien andalou*, r: Luis Buñuel, 1929)
Az ártatlanság hangjai (*Voces inocentes*, r: Luis Mandoki, 2004)
Az elhagyottak (*Los olvidados*, r: Luis Buñuel, 1950)
Az öldöklő angyal (*El ángel exterminador*, r: Luis Buñuel, 1962)
Az örömfű (*El hijo de la novia*, r: Juan José Campanella, 2001)
Bábel (*Babel*, r: Alejandro González Iñárritu, 2006)
Cabeza de Vaca ('Cabeza de Vaca', r: Nicolás Echevarría, 1991)
Canoa ('Canoa', r: Felipe Cazals, 1975)
Che Guevara: A motoros naplója (*Diarios de motocicleta*, r: Walter Salles, 2004)
Cronos (*Cronos*, r: Guillermo del Toro, 1993)
Csodák utcája (*El callejón de los milagros*, r: Jorge Fons, 1995)
Danzón ('Danzón', r: María Novaro, 1991)
Drácula ('Drakula – spanyol nyelvű változat', r: George Melford, 1931)
El héroe ('A hős', r: Carlos Carrera, 1994)
El santo oficio ('Az inkvizíció', r: Arturo Ripstein, 1973)
Frida, naturaleza viva ('Frida, az élő természet', r: Paul Leduc, 1983)
Herlinda asszony és fia (*Doña Herlinda y su hijo*, r: Jaime Humberto Hermosillo, 1984)
Japán (*Japón*, r: Carlos Reygadas, 2002)
Kacsa szezon (*Temporada de patos*, r: Fernando Eimbcke, 2004)
Korcs szerelmek (*Amores perros*, r: Alejandro González Iñárritu, 2000)

La bestia magnífica ('A nagyszerű bestia', r: Chano Urueta, 1952)
La pasión según Berenice ('Berenice passiója', r: Jaime Humberto Hermosillo, 1976)
La tarea ('A feladat', r: Jaime Humberto Hermosillo, 1991)
Los motivos de Luz ('Luz indítékai', r: Felipe Cazals, 1985)
María Candelaria (Xochimilco) ('María Candelaria', r: Emilio Fernández, 1943)
Mennyei háború (Batalla en el cielo), r: Carlos Reygadas, 2005)
Mimic – A Júdás faj (Mimic), r: Guillermo del Toro, 1997)
Nazarín (Nazarín), r: Luis Buñuel, 1958)
Ó (Él), r: Luis Buñuel, 1952)
Ördöggerinc (El espinazo del diablo), r: Guillermo del Toro, 2001)
Pár lépés a mennyország (A walk in the clouds), r: Alfonso Arau, 1995)
Reed: A lázadó Mexikó (Reed: México insurgente), r: Paul Leduc, 1970)
Sólo con tu pareja ('Csak a pároddal', r: Alfonso Cuarón, 1991)
Szép remények (Great expectations), r: Alfonso Cuarón, 1997)
Szeress Mexikóban! (Como agua para chocolate), r: Alfonso Arau, 1992)
Tristana (Tristana), r: Luis Buñuel, 1970)
Vérvörös (Profundo carmesí), r: Arturo Ripstein, 1996)

Felhasznált irodalom

- Luisela ALVARAY, *National, Regional, and Global: New Waves of Latin American Cinema*, Project MUSE Cinema Journal, 47.3, 2008, 48–65.
- BÁCSVÁRI Kornélia, *Két mexikói Párizsban*, Filmvilág, 2009/10, 63–64.
- BASKI Sándor, *Szépséges szörnyetegek – Del Toro és a Pokolfajzat*, Mozinet, 2009/04, 48–55.
- BIKÁCSY Gergely, *Don Quijote győzelme (Buñuel Mexikóban)*, Filmvilág, 1987/04, 25–29, online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5556 – utolsó hozzáférés: 2010.07.20.
- Luis BUÑUEL, *Utolsó leheletem*, Bp., Európa, 1989, 224–246.
- Julianne BURTON, *Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory*, Screen 26 (May-August 1985), 2–21.
- Marcello CARMAGNIANI, *El nacionalismo económico mexicano* = Manuel Lucena SALMORAL, *Historia de Iberoamerica, Tomo III - Historia contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2002, 671–675.
- Marvin D'LUGO, *Authorship, globalization, and the new identity of Latin American cinema = Rethinking third cinema*, szerk. Anthony R. GUNERATNE, Wimal DISSANAYAKE, Taylor & Francis e-Library, 2004, 103–125.
- Azadeh FARAHMAND, *Nézőpontok a kortárs (és nemzetközileg elismert) iráni film vizsgálatához*, Metropolis - A kortárs iráni film, 10–24.
- GÉCZI Zoltán, *Szemedben a világ*, Filmvilág, 2007/3, 41–43.
- Gran Enciclopedia Planeta*, Barcelona, Planeta S.A., 2004, 4602.
- KARÁTSZON Gábor, *Bocsásson meg, de nem egészen értem önt*, Filmvilág, 2004/02, 54–55.
- KOVÁCS András Bálint, *A modern film irányzatai*, Bp., Palatinus, 2006, 329–332.
- Maximiliano MAZA, *Más de cien años de cine mexicano*, 1996, online: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html> - utolsó hozzáférés: 2009.11.14.
- Jeff MENNE, *A Mexican Nouvelle Vague: The Logic of New Waves under Globalization*, Project MUSE Cinema Journal, 47.1, 2007, 70–92.
- Metropolis, *Posztkoloniális filmelméletek összeállítás*
- Metropolis, *Pszichoanalízis és filmelmélet-bevezető*, Metropolis 1999/nyár
- Christian METZ, *A képzeletbeli jelentő*, Filmtudományi Szemle, 1981/2, 57–75.
- NEVELŐS Zoltán, *A pohos, a málé és végzetük asszonya*, Filmvilág, 2002/10, 56.
- Bill NICHOLS, *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*, Film Quarterly, 47/3 (Spring, 1994), 16–30.

szerk. Geoffrey NOWELL-SMITH, *Új Oxford filmenciklopédia*, Bp., Glória, 2007, 442–451, 773–783, 877–878.

PÁPAI Zsolt, *Korcs szerelmek*, Filmvilág, 2002/03, 58.

szerk. Mario A. QUEZADA, *Diccionario del cine mexicano, 1970-2000*, Mexikóváros, UNAM, 2005.

Latinoamericana: Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe, szerk. Emir SADER, Ivana JINKINGS, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2009, 792–813.

SCHOLZ László, *A spanyol-amerikai irodalom rövid története*, Bp., Gondolat, 2005, 212–218.

SULYOK Máté, *Az ártatlanság hangjai*, Filmkultúra online, <http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/profiles/mandoki.hu.html> - utolsó hozzáférés: 2010.08.27.

Kristin THOMPSON, David BORDWELL, *A film története*, Bp., Palatinus, 2007, 437–440, 444–446, 467–503, 563–576, 666–672.

TODERO Frigyes, *A filmművészet száműzetésbe ment (A chilei film 1973 szeptembere után)*, Filmvilág, 1981/08, 38–40, online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=7365 – utolsó hozzáférés: 2010.07.20.

Arturo USLAR PIETRI, *¿Existe una comunidad iberoamericana?*, Cuadernos Hispanoamericanos 487, 1991/1, 27–36.

VAJDOVICH Györgyi, VARGA Zoltán, *A vámpírfilm alakváltozatai*, Bp., Áron-Meridián, 2009, 205–217, 309–311.

Juan Carlos VARGAS, *El cine mexicano postindustrial 1997-2002*, El ojo que piensa – Revista virtual de cine iberoamericano, online: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/numero02/codex%202003/02_postindustrial.html - utolsó hozzáférés: 2009.10.29.

VARRÓ Attila, *Rovar a borostyánban*, Filmvilág, 2007/3, 38–40.

VARRÓ Attila, *Mimic – A Júdás faj*, Filmvilág, 1999/07, 61.

Martha VIDRIO, *La adaptación de la novela El crimen del Padre Amaro a guión cinematográfico*, El ojo que piensa – Revista de cine iberoamericano, online: <http://elojoquepiensa.net/index.php/numeros-antiores/112> - utolsó hozzáférés: 2010.08.26.