

# A KORAI ÉVEK

## A kezdetek és a fennmaradás

PAOLO CHERCHI USAI

### MOZI ELŐTTI KOR, FILM, TELEVÍZIÓ

A mozi története nem egy „nagy robbanással” kezdődött. Sem Thomas Alva Edison 1891-ben Kinetoscope néven szabadalmaztatott találmányáról, sem a Lumière fivérek 1895-ben fizető közönség előtt tartott első filmvetítéséről nem állíthatjuk, hogy ez választja el a ködös, mozi előtti kort a valódi mozitól. Inkább folyamatról beszélhetünk, amely a képek egymás utáni megjelenítését célzó korai kísérletekkel és készülékekkel vette kezdetét (említést érdemel Étienne Gaspard Robertson mutatványos 1798-as *Phantasmagoria* – ‘Fantazmagória’ és Émile Reynaud festő 1892-es *Pantomimes lumineuses* – ‘Illusztrált pantomimek’ című előadása). Ebbe a folyamatba nem csupán az tartozik bele, hogy az 1890-es években létrejött egy filmvetítőnek tekinthető berendezés, hanem az elektronikus képkalkotás több előfutára is. A képek televíziószerű készülékkel való továbbításának kísérletei tulajdonképpen egyidősek a mozival: Adriano de Paiva 1880-ban publikálta első tanulmányait a témáról, sőt úgy tűnik, hogy Georges Rignoux-nak már 1909-ben sikerült képet továbbítania. Az 1900 és 1905 körüli években, amikor a film megalapozta jelenlétét mint új tömegszórakoztató és -oktató médium, a valódi mozi fejlesztésével párhuzamosan továbbra is alkalmaztak bizonyos „mozi előtti” technikákat, és a filmek vetítésével szoros egységben még hosszú ideig fennmaradtak a mozgás hatását keltő laterna magica-diák.

A laterna magica, a film és a televízió ezért nem három különálló világot (és vizsgálódási kört) alkot, hanem a fejlődés egyetlen folyamatának részeként kapcsolódik össze. Mindazonáltal különbséget lehet tenni közöttük, nem pusztán technológiájukat és terjesztésük módját illetően, hanem időrendileg is. A laterna magica-előadás a 20. század elején fokozatosan átadja helyét a filmvetítésnek, míg a televízió fejlődése csupán a század második felében teljessé válik. Ezt a sorrendet tekintve a mozi egyrészt technológiai alapja – a gyors egymásutánban vetített fotografikus képek a folyamatosság illúzióját keltik –, másrészt pedig az különbözteti meg, hogy túlnyomórészt nyilvános tömegszórakoztatásra használják.

### AZ ALAPGÉP

A filmek úgy keltik a folyamatos mozgás illúzióját, hogy a kivetítést lehetővé tevő fényforrás előtt gyors egymásutánban különálló képek sorozata halad el, és minden egyes kép rövid időre megáll a blende előtt. Ha a képek megfelelően gyorsan és egyenletesen követik egymást, illetve eléggé hasonlítanak egymáshoz, akkor a folyamatot nem érezzük szaggatottnak, és létrejön a mozgás illúziója. Ezt a régóta ismert érzékcsalódást a 19. században „a látvány maradandóságának” nevezték el, mivel a jelenséget azzal magyarázták, hogy a szem retinája egy tűnő pillanatra megőrzi a látott képet. Ma már nem tekinthetjük ezt a magyarázatot helytállónak, a modern pszichológia inkább az agyfunkciók és nem pusztán a szem működésének szintjén vizsgálja a kérdést. Ám az eredeti feltételezés volt annyira termékenyítő hatású, hogy 1880–1890-ben számos kísérlet született „a látvány maradandóságának” sorozatfényképek segítségével történő reprodukálására.

Az ilyen, egymástól eltérő célú kísérletek egyszerre voltak tudományosak és kereskedelmiek, egyszerre irányultak a mozgás elemzésére és reprodukálására. A mozgófénykép létrejötte szempontjából a legfontosabbak a mozgás természetes reprodukálását célozták, ezekben a képeket adott sebességgel (másodpercenként minimum tíz-tizenkét, de általában több képpel) vették fel, és ugyanazzal a sebességgel vetítették le. Valójában az egész némafilmkorszakban ritkán értek el tökéletes szinkront a kamera sebessége és a vetítés között. A húszas évek közepére a másodpercenkénti mintegy 16 kép („kocka”) lett az elfogadott vetítési norma, de a gyakorlatban ettől jelentősen eltérhettek, továbbá a kamera tekerőkarját szándékosan lassabban vagy gyorsabban forgatták, hogy a film levetítésekor gyorsított vagy lassított mozgás hatását keltessék. Csak a szinkronhang – melyet állandó sebességen kellett lejátszani – bevezetésével lett normaszabvány a másodpercenkénti 24 kocka mind a felvevő-, mind a vetítőgépeknél.

Először azonban olyan gépezetet kellett kialakítani, amellyel a képeket gyors egymásutánban lehetett exponálni a kamerában, és ugyanígy le is lehetett vetíteni. A kamerába egy tekerés fényképfilm került, melyet kockánként kellett mozdulatlanul tartani a kép exponálása

közben, majd nagyon gyorsan továbbléptetni a következő képre, s ugyanígy kellett eljárni a film levetítésekor is. Az ilyen gyakori mozgatás és megállítás jelentős mértékben igénybe vette magát a filmanyagot, ami komolyabb gondot jelentett a vetítógépben, mint a kamerában, hiszen a negatív exponálására csak egyszer (a felvételkor) került sor, míg a pozitív kópiát többször is levetítették. Az úgynevezett szaggatott mozgás problémája erősen megtornáztatta számos úttörő filmes elméjét, de a megoldás egészen addig várattott magára, míg a film befűzésekor be nem iktattak egy kis hurkot, ahol a filmszalag a lencse előtti kapun áthalad (lásd a keretes írást).

#### A NYERSANYAG

A mozgókép mint kollektív szórakoztatási forma – amit mi „mozi”-nak nevezünk – rugalmas és félig átlátszó, 35 mm széles csíkokra felvágott celluloidalapra másolt fényképek formájában fejlődött ki és terjedt el. Ezt a filmnek nevezett anyagot Henry M. Reichenbach készítette el George Eastman számára 1889-ben olyan találmányok alapján, amelyeket egyaránt tulajdonítanak a Hyatt testvéreknek (J. W. és I. S. – 1865), Hannibal Goodwinnek (1888) és magának Reichenbachnak. A 19. század végétől használt fotografikus film alapvető alkotóelemei az évek során nem változtak. Ezek a következők: az üvegszerűen átlátszó, hajlékony (műanyag) *alap*, illetve *hordozó réteg*; a nagyon finom közbenső vagy *szubsztrátréteg*; valamint a lágú zselatinból készült, fényérzékeny *emulzió*, amitől a fényes film az egyik oldalon átlátszatlan, matt lesz. Az emulzió általában ezüstsók (ezüstszemcsék) zselatinos oldatából áll, amelyet szubsztrátréteg ragaszt az alapra. Az 1951 előtt készült 35 mm-es nyersfilmek többségének alapja *cellulóz-nitrát*, egy erősen gyúlékony anyag volt. Később a nitrát alapot felváltotta a sokkal kevésbé gyúlékony *cellulóz-acetát*, illetve egyre nagyobb mértékben a *poliészter*. Azonban már a kezdetektől fogva próbálkoztak kevésbé tűzveszélyes, biztonsági filmek különféle formáival, először (az Eichengrun és Becker által 1901-ben feltalált) cellulózdiacetát alkalmazásával, illetve a nitrátnak nem gyúlékony anyagokkal való bevonásával. Az ilyen eljárások első, általunk is ismert példái 1909-re datálhatók. Az amatőr felhasználásban az első világháborút követően a biztonsági film vált normaszabvánnyá.

A húszas évekig a fekete-fehér negatív készítéséhez az ultrabolya, ibolya és kék színre érzékeny, míg a zöldre és sárgára mérsékelten érzékeny, úgynevezett *ortokromatikus filmet* használták. A vörös egyáltalán nem befolyásolta az emulzióban található brómezüstszemcsék viselkedését, így az első operatőröknek állandóan ügyelniük kellett a díszlet színértékeire, ha nem akarták, hogy a felvett kép egyes részei bizonytalan körvonalú sötét pacaként jelenjenek meg a filmen. Egyes színeket teljesen ki kellett iktatni a díszletből és a ruhákról, a szí-

## A hurok és a máltai kereszt

A mozi valójában nem született meg addig, amíg a filmeket nem lehetett kivetíteni. Ebben a tekintetben Thomas Alva Edison és W. K. L. Dickson 1891-ben szabadalmaztatott és 1893-tól forgalmazott Kinetoscope-ja nem igazán tekinthető mozinak, hiszen csak egy kukucsálódoboz volt, amelyben egyszerre csak egy személy nézhetett (és akkor is csak rövid) filmeket. A Kinetoscope-ban a filmszalag folyamatosan haladt el egy kicsi lencse (blende) előtt, hasonlóan az olyan Viktória-korabeli optikai játékokhoz, mint a Zoetrope (élforgató), és a fényt úgy terelte, hogy az a mozgásban levő tárgyak képét hozza létre. A mozgóképsorokat csak úgy lehetett látni, ha a néző közvetlenül a készülékbe kukucsált.

1895-re több feltaláló is előállt olyan készülékekkel, amelyekben a filmszalag szaggatottan haladt a kamerában és a vetítógépben egyaránt, vagyis mielőtt a következő képre ugrott volna, minden egyes kép kimerevedett a néző előtt. A Lumière fivérek Cinématographe-jában (olyan verziója is volt, amelyik egyszerre szolgált kameraként és vetítógépként) egy fémkarom szorította le a filmet kockáról kockára a kapu előtt, és a film mozgása minden egyes kép időtartamára megszakadt. Mivel a Lumière-féle filmek nagyon rövidek voltak, ez a szaggatott mozgás nem terhelte meg túlságosan a szalagot, a hosszabb filmek azonban elszakadtak.

Hosszabb filmek, illetve rövidfilmsorozatok rendszeres vetítése esetében tehát olyan módszert kellett találni, ami megkönnyíti a film áthaladását a kapu előtt. 1896–97-re az amerikai Woodville Latham és a brit R. W. Paul úttörő találmányainak köszönhetően sikerült kifejleszteni olyan vetítógépeket, amelyekben a lencse alatt és fölött elhelyezett, két folyamatosan forgó fogashengerpárnak köszönhetően hurok alakult ki a kapunál. Mivel csak (az éppen hurkot képező) filmdarabka mozgása volt szaggatott, a Latham-hurok megóvta a filmet a felesleges terheléstől. Ezek után a szakemberek annak megoldásán fáradoztak, hogy a kamera, illetve a vetítógép motorjának folyamatos mozgását át lehessen alakítani szaggatott mozgássá, ahogy a film elhalad a kapu előtt. A megoldás, amelyre újfent R. W. Paul jött rá először, a máltai keresztként (vagy andráskeresztként) ismertté vált szerkezet képében öltött testet. Egy fogazott henger forgás közben belekapaszkodik a filmszalag szélén levő lyukakba (perforációba), minden filmkocka pontosan a lencse előtt áll meg. Ekkor a máltai kereszt (félkörös forgózár) elfordul, így a lencsén áthaladó fény eléri a filmet. A fényzár ezután visszafordul a helyére, míg a következő kocka meg nem érkezik a lencse elé. Ezt az 1905 körül tökéletesített módszert alkalmazzuk mind a mai napig a 35 mm-es filmek vetítésekor.

GEOFFREY NOWELL-SMITH



nésznők nem használhattak vörös rúzszt, a belső felvételeket a szürke különböző árnyalataira festett díszletekben forgatták. Az Eastman Kodak Company 1912-ben kifejlesztett a Gaumont számára egy új, úgynevezett *pankromatikus* emulziót, amely minden színt megfelelő feketedési árnyalatban adott vissza és a szürkék sokkal szélesebb árnyalatainak reprodukálását tette lehetővé. Alig több mint egy évtized leforgása alatt ez lett a fő gyártócégek kedvelt alapanyaga. Mivel az új emulzió fényérzékenysége nem érte el az ortokromatikus emulzióét, tökéletesíteni kellett a műtermi megvilágítást.

Kezdetben a celluloidfilm mellett más anyagokat is kipróbáltak a mozgóképek bemutatásához. A legismertebb alternatív módszer a Mutoscope, egy olyan henger volt, amelyhez több száz, 70 mm széles papír téglalapot erősítettek. Ha a henger forgatásakor a téglalapokon levő fényképek gyors egymásutánban látszottak, a folyamatos mozgás illúzióját keltették a nézőben. Kísérleteztek üvegalappal is: a Kammatograph (1901) nevű szerkezet egy 30 cm átmérőjű lemezt használt, melyen mintegy 600 fényképkockát rendeztek el spirál alakban. Folytattak kísérleteket fényérzékeny emulzióval bevont, áttetsző fémekkel (a képet visszatükröződéssel lehetett kivetíteni), és olyan próbálkozásokról is tudunk, amelyek során a Braille-írás elvét felhasználva, domború felületű, kitapintható filmeket állítottak elő a vakok számára.

#### A FORMÁTUMOK

35 mm széles (illetve „osztástávolságú”) cellulózt először 1892-ben T. A. Edison alkalmazott Kinetoscope-jában, mely készülékkel egyszerre csak egy néző tekinthetett meg rövid filmrészleteket. A Kinetoscope akkora kereskedelmi sikert aratott, hogy a mozgóképeket reprodukáló későbbi gépek is szabványként vették át a 35 mm-es formátumot. Ez a gyakorlat az Eastman Company támogatását is élvezte, az ő filmjük ugyanis 70 mm széles volt, így csupán félbe kellett vágniuk hosszában a filmjeiket, hogy megkapják a kívánt szélességet. Az is a Kinetoscope mechanikai felépítésének köszönhető, hogy a 35 mm-es filmen négy, nagyjából téglalap alakú perforáció található minden egyes kocka mindkét oldalán, ezek segítségével továbbították a filmet a kamerában és a vetítógépben. Más úttörők a 19. század végén ettől eltérő formákat – a Lumière fivérek például mindkét oldalon egyetlen körkörös perforációt – alkalmaztak. Ám hamarosan Edison formátuma lett a – napjainkban is elfogadott – norma. Szintén az Edison Company adta meg a 35 mm-es filmkocka szabvány méretét és alakját (kívül-belül 24 mm széles és 18 mm magas).

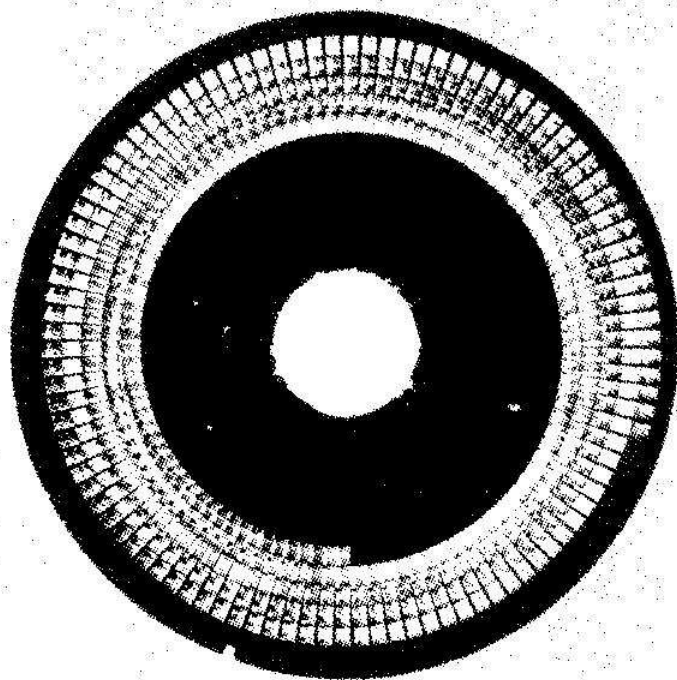
A szabványok létrejöttétől függetlenül, a korai és a későbbi időszakban egyaránt több kísérletet folytattak más méretű nyersanyagokkal. 1896-ban a Prestwich Company 60 mm-es filmszalagot készített, ennek egy példányát a londoni National Television and Film Archive ör-

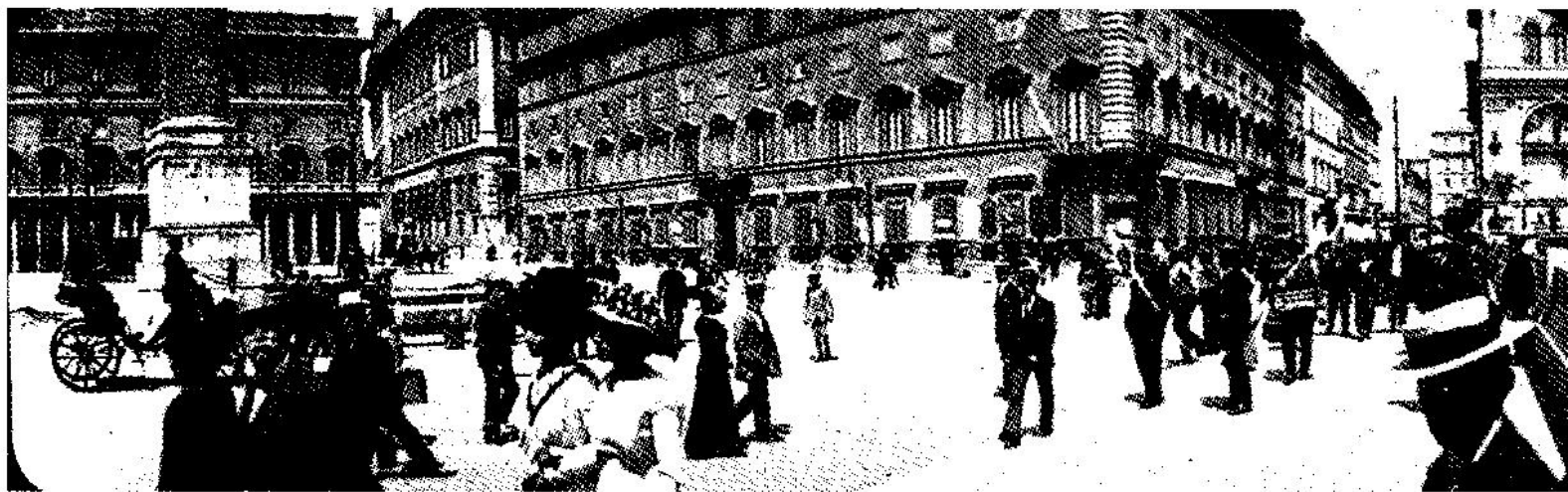
zi, ugyanezt a szélességet (ám más formájú perforációval) alkalmazta Franciaországban Georges Demeny. Az amerikai Veriscope Company 63 mm-es osztástávolságot vezetett be; egyetlen ilyen formátumú film maradt fenn mind a mai napig – Corbett és Fitzsimmons 1897-es történelmi jelentőségű ökölvívómérkőzését örökíti meg a nehézsúlyú bajnoki címért. Ez idő tájt Louis Lumière is 70 mm-es filmmel kísérletezett, melynek képterülete 60 mm széles és 45 mm magas volt. E rendszerek mindegyike technikai problémákba ütközött, különösen a vetítésnél. Ugyan a némafilmkorszak vége felé még sor került további kísérletezésre, a 65 és a 70 mm-es széles formátumok egészen az ötvenes évek végéig nem nyertek létjogosultságot.

A kép megnagyobbítására tett minden kísérletnél sokkal fontosabbnak bizonyultak azok, amelyek annak kicsinyítésére és az amatőr felhasználók számára tervezett berendezések előállítására irányultak.

1900-ban a francia Gaumont cég piacra dobta Chrono de Poche elnevezésű hordozható kameráját, mely közepen egyetlen perforációt tartalmazó, 15 mm-es filmmel működött. Két évvel később Angliában a Warwick Trading Company bevezette amatőrök számára a 17,5 mm-es filmet, mely a Biokam elnevezésű géphez készült (ez az első Lumière-gépekhez hasonlóan egyszerre szolgált felvevőként, másolóként és vetítőként); ezt az ötletet használta fel a húszas években Ernemann Németországban és Pathé Franciaországban. Időközben 1912-ben Pathé egy nem gyűlékony, diacetát alapra készített

A celluloidfilm egyik alternatívája, a Kammatograph (1900 körül) nevű berendezés egy üveglemezen spirál alakban elhelyezett filmkockákat alkalmazott





Filoteo Albertini azonosítatlan 70 mm-es filmje (1911). Kinagyított képkocka a New York állambeli Rochester városában található George Eastman House filmgyűjteményének egyik negatívjáról

28 mm-es filmet használó rendszert is bevezetett, itt a képterület alig volt kisebb a 35 mm-esénél.

Az amatőr méret azonban főként a 16 mm-es volt, amelyet az Eastman Kodak 1920-ban készített nem gyűlékony alapra. Eredeti, Kodascope néven ismeretes változata fordítós elven működött, közvetlenül a felvevőben lévő eredeti filmre készítette a pozitív kópiát. A Kodak 1923-ban dobta piacra 16 mm-es filmjét, nagyjából akkoriban hozta ki Pathé a Pathé-Baby nevű kamerát, mely 9,5 mm-es, nem gyűlékony anyagot használt. A 9,5 mm-es film több évig nagy vetélytársa volt a 16 mm-esnek, és hosszú ideig fennmaradt kicsinyített vetítőméretként az amatőrfilm-készítésben s az eredetileg 35 mm-esre készült filmek vetítésére.

Léteztek különleges formátumok is, ahol a film egymás után exponálható, párhuzamos sorokra volt felosztva. Ezek közül egyedül Edison házi kinoszkópja (Home Kinetoscope) esetében beszélhetünk említésre méltó kereskedelmi felhasználásról: ez 22 mm-es és alig több mint 5 mm-es képszélességű, három, perforációvonallal elválasztott párhuzamos sorból álló filmmel működött.

## A SZÍN

Már 1896-ban léteztek nagyon finom ecsetekkel kockánként, kézzel színezett filmkópiák. Az ilyen technikával elért eredmények gyakran igen látványosnak bizonyultak. Georges Méliès *A tündérek birodalma* (Le Royaume des fées, 1903) című alkotásának képei például a középkori miniatúrák izzását idézik. Nagyon nehéz volt azonban elérni, hogy a szín a képkocka pontosan kijelölt részére terjedjen ki. Ennek érdekében Pathé 1906-ban Pathécolor néven szabadalmaztatott egy mechanikus eljárást az alap kiszínezésére. Ez a franciául „au pochoir”, angolul stencilezés néven ismert módszer féltucatnyi különböző tónus alkalmazását tette lehetővé.

A szimbolikus, illetve a drámai hatás felerősítésének sokkal kevésbé költséges módszere volt a film minden egyes kockájának, illetve képsorának egységes kiszínezése. Ennek három alapvető módja ismeretes. *Virazsírozás*: a kész filmkópia egyes részeinek kék, barna vagy vörösre való festése. *Árnyékolás*: itt az emulzióban lévő ezüstöt helyettesítették színes fémsóval anélkül, hogy a filmen található zselatin megváltozott volna. Végezetül a *maratás*: ez az árnyékolás olyan változata volt, ahol a fényérzékeny emulziót egy szerves színezőanyag megkötésére alkalmas, oldhatatlan ezüstsóval kezelték. A virazsírozást, az árnyékolást, a maratást és a kézi színezést kombinálni is lehetett, így mindegyik technika kreatív lehetőségei megsokszorozódtak. A virazsírozás technika különösen lenyűgöző változatát kínálja a Handschiegl-eljárás (Wyckoff-DeMille eljárás néven is ismert). Ezt az aprólékos műveleti rendszert a litográfia technikáiból fejlesztették ki.

Az első arra irányuló kísérletek, hogy vörös, zöld és kék képek egymásra helyezéssel készítsenek színes filmeket, Frederick Marshall Lee és Edward Raymond Turner nevéhez fűződnek, s 1899-ig nyúlnak vissza. Az első kereskedelmileg is életképes eredmény, George Albert Smith Kinemacolorja mégis egészen 1906-ig várta meg magára. Smith két, egy vörös és egy kékeszöld részre osztott, félig fényáteresztő lemezt helyezett a kamera elé. Ezután a filmet ugyanezen szűrőkkel másodpercenként 32 kockás sebességgel vetítette le, így a két elsődleges szín olyan képben „olvadt össze”, mely alig mutatott kromatikus eltérést és egységes hatást eredményezett. Smith találmányát széles körben utánozták, majd 1913-ban a Gaumont, illetve 1915-ben a német Agfa cég fejlesztette tovább három színre alapuló eljárássá.

Az első valóban színérzékeny emulziót 1915 táján találta fel az Eastman Kodak, majd nem sokkal később a Kodachrome védjegy alatt piacra is dobta. Ez ugyan még mindig csak két színre alapuló rendszer volt, ám jelentős fejlemények egész sorának jelentette a kezdetét. Hozzávetőlegesen ez idő tájt kezdett kísérletezni Herbert T. Kalmus, W. Burton Westcott és Daniel Frost



Comstock által alapított Technicolor Motion Picture Corporation egy olyan rendszerrel, amely a két szín összegző egyesítésén alapul. A kapott eredményekben csalódott hármas 1919-ben irányt váltott és (még mindig csak két színnel) elkezdett próbálkozni az először 1868-ban Duclos du Hauron által kidolgozott színkivonásos egyesítés elvének alkalmazási lehetőségeivel. Ez olyan képek kombinációjával dolgozott, melyek mindegyike kiszűrte egy meghatározott szín fényét, majd a képek egyesítésével helyreállt a színek egyensúlya (színösszegezés). A kivonás elvét alkalmazva a Technicolor három éven belül előállt két negatívra készült és egymásnak háttal nyomtatott, különálló színű pozitív képek kettőséből álló színes filmmel (*The Toll of the Sea* – 'A tenger vámja'; Chester M. Franklin, Metro Pictures, 1922).

A tízes évek végén és a húszas évek elején még sok más találmány született a színekkel kapcsolatban, ám az évtized végére egyértelművé vált, hogy Kalmus és társai mindenkit megelőztek e téren, így később az ő rendszerük uralta a profi filmkészítést végig a harmincas és a negyvenes években. Eközben a némafilmkorszak legtöbb filmje továbbra is a fent leírt kópiaszínezési módszerek valamelyikével készült. Kevesebb ténylegesen fekete-fehér filmet gyártottak, ezek általában kisebb cégeknél készültek vagy rövid vígjátékok voltak.

#### A HANG

Szinte minden „néma” filmnek volt valamilyen hangos kísérete. Az első filmeknél előadók, kikiáltók magyarázták a közönségnek a vásznon futó képeket, kifejtve tartalmukat és jelentésüket. Több nem nyugati országban ez a gyakorlat jóval a kezdeti időszakon túl is megmaradt. Japánban, ahol a harmincas években még javában uralkodott a némafilm, kialakult a képeket gesztusokkal és eredeti szöveggel kísérelő *benshi* művészete.

A beszéddel együtt járt a zene. Eleinte zongorán improvizáltak, majd a kor legnépszerűbb dallamait vették át, végül eljött a konkrét megrendelések időszaka. Jeles al-

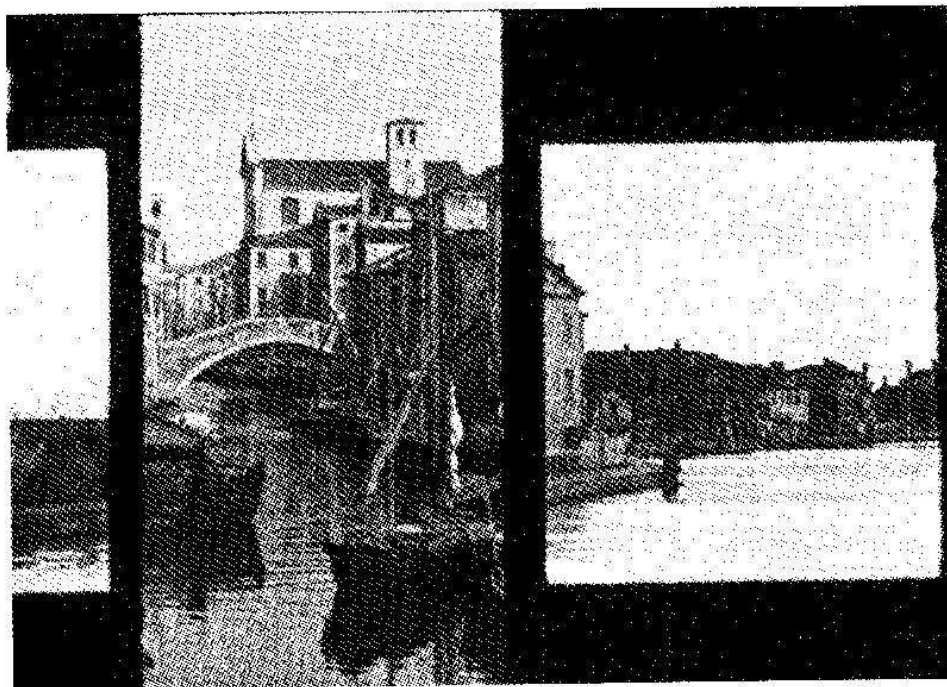
kalmakkor a kísérőzenét nagyzenekarok, kórusok és operarénesek adták elő, míg a kevésbé fényűző intézményekben kis zenekar vagy csak egy zongorista kísért. Azok a mozisok, akik nem engedhették meg maguknak eredeti zene előadását, két lehetőség közül választhattak: vagy a film különféle epizódjaihoz illő zenei aláfestést kínáló, általában köztulajdonnak számító népszerű dallamok és klasszikusok válogatásaiból álló partitúrákkal („kiskottákkal” – „cuc sheets”) láttak el egy zongoristát, orgonistát, illetve kamarazenekart, vagy harsányabb eszközök választva visszatértek a mechanikus hangszerekhez, a szerény gépzongorától kezdve a fújtatós vásári orgonáig, melyekbe a „kottát” lyukasított papírtekerccs formájában lehetett behelyezni.

A zenéhez néha hanghatások is kapcsolódtak. Ezeket általában a természetes és mesterséges zörejek előállítására alkalmas tárgyak széles palettájával felszerelkezett előadók szolgáltatták. Ugyanígy hangokat tudtak előállítani gépek is, ezek egyik különösen híres és bonyolult példáját a Gaumont párizsi Hippodrom filmszínházában használták.

A mozgóképek úttörőinek azonban kezdettől fogva sokkal grandiózusabb ambícióik voltak. Edison már 1895 áprilisában olyan rendszerrel állt elő, amely összehangolta kettős találmányát, a fonográfot és a kintoszópot. Valószínűleg Pathé is próbálkozott a filmek és a lemezek összehangolásával 1896 táján. Azonban minden ilyen rendszerrel akadályt jelentett, hogy nagy nézőtérre nem tudták kiterjeszteni a hangot.

A filmek és lemezek összehangolásának alternatíváját jelentette a hang közvetlen felmásolása a filmre. Az első ilyen irányú kísérleteket a század elején végezték, majd 1906-ban Eugène-Auguste Luste szabadalmaztatott egy szerkezetet, mely alkalmas volt a képek és a hang egyazon alapra való rögzítésére.

A szinkronhangos film megvalósításának irányába mutató döntő lépést azonban csak az első világháború végén tették meg. A Vogt, Engel és Massolle alkotta né-



Az osztott képmező technikájának korai példája egy Velencéről készült, azonosítatlan dokumentumfilmben. A kópián szereplő cím: *Santa Lucia* (1912 körül)

met csoport a hang fotografikus rögzítésére dolgozott ki egy módszert, amely a hangot egy külön filmszalagon fénymintákká alakította; TriErgon rendszerüket 1922-ben mutatták be Berlinben. Ugyanebben az irányban munkálkodott a Szovjetunióban Kovalendov, az Egyesült Államokban pedig Lee De Forest. De Forest 1923-as Phonofilmjében fotocellák olvasták le a képpel azonos filmszalagra másolt hangcsíkot. Időközben az elektromos rögzítés bevezetésével és a rádiótechnika oldalhajtásának számító izzókatódos csővel megoldották a hang felerősítésének problémáját, hogy jól hallható legyen a nagy filmszínházakban.

1926-ban a hollywoodi Warner Brothers stúdió John Barrymore főszereplésével bemutatta a Vitaphone hangszinkront alkalmazó *Don Juan* című filmet. Ez a lemezhangos (sound-on-disc) rendszer a vetítógépet nagy, 40,64 cm (16 inch) átmérőjű, 332 fordulatszámú pörgő lemezekkel kapcsolta össze, amelyeken a tű középről kifelé haladt. A Vitaphone-t a következő évben ismét alkalmazták az Al Jolson főszereplésével készült első „beszélő” filmben (*A dzsesszénekes – The Jazz Singer*), és ezután még évekig használták. Eközben a rivális Fox stúdió felvásárolta a TriErgon és a Photophone szabadalmait, hogy segítségükkel a már leforgatott filmeket hanggal lehessen ellátni. A Fox Movietone nevű filmhangja a gyakorlatban jobban bevált, mint a Vitaphone, így a harmincas évek elején ez lett a szinkronhang általános elterjedésének alapja.

#### A KÉPARÁNY (ASPECT RATIO)

A 35 mm-es filmkocka mérete és alakja a némafilmkorszak alatt mit sem változott, mintegy 24 mm széles és 18 mm magas volt (a kockák közötti üres részekkel együtt), ez azt jelentette, hogy minden láb (30,48 cm) film 16 kockát tartalmazott. Ez mind a mai napig megmaradt szabványnak. Vetítéskor a szélesség és a magasság közötti arány 1,31–1,38:1 szerint alakult. A hang bevezetésével a kocka mérete némileg kisebb lett, hogy elférjen rajta a hangcsík is, de a 4:3 vetítési arány nagyjából azonos maradt egészen az ötvenes évek szélesvásznú eljárásainak megjelenéséig. A némafilmkorszakban, illetve a hangosfilm korai szakaszában több kísérletet is tettek a kivetített kép méretének és alakjának megváltoztatására. A kockák széleit olykor kitakarták, hogy négyzet alakú képet kapjanak, például Murnau *Tabu* (1931) című filmje esetében. 1927-ben a francia Henri Chrétien mutatta be az első, Hypergonar néven ismert torzító rendszert, ebben a képet a kamera lencséje „összszepreselte”, hogy a kockára szélesebb kép férjen fel, majd a szélesvásznon a vetítógép „visszaalakította”. Ez a CinemaScope és az ötvenes években kereskedelmileg elterjedő más torzító rendszerek korai előfutára volt. A többi kísérlet közé tartozik a Magnascope (1926), mely egy széles látószögű vetítógéplencse segítségével töl-

tötte be a nagy vásznat, illetve különböző eszközökkel kapcsolt egymáshoz több vetítógépet. Raoul Grimoin-Sanson tíz 70 mm-es vetítógép összekapcsolásával már 1900-ban megpróbálta megteremteni a nézőt teljesen körbefogó 360 fokos „panorámát”. Ennél is nagyobb (bár hasonlóan tiszavirág-életű) hírnévre tett szert az Abel Gance *Napoléonjának* (Napoléon, 1927) ünnepelt „szárnyasoltárszerű” képsorában alkalmazott Polyvision rendszer, itt három filmszalagot vetítettek egyszerre egymás mellé, így kapva egyetlen hatalmas képet.

#### A VETÍTÉS

A vetítés hagyományos módszere már a kezdetektől megkívánta, hogy vetítógépet állítsanak fel a terem hátuljában, és a képet a közönség feje felett egy fénykúpban vetítsék a vászonra. Néhány alkalommal kísérletet tettek alternatív térbeli elrendezésekre. 1909-ben például a német Messter cég Alabastra nevű színes filmjeit egy bonyolult, tükrökből álló rendszer segítségével vetítette ki egy vékonyan elfátyolozott vászonra a nézőter padlója alatt elhelyezett fülkéből. Hátról is tudtak vetíteni a filmvászonra, ám a (háttérvetítésként ismert) módszer túlságosan helyigényes volt, és nyilvános bemutatókon ritkán alkalmazták. Használata a hangosfilm korszakában terjedt el speciális effektus formájában, melynek segítségével a színészek egy korábban lefényképezett tájképi háttér előtt tudtak játszani.

A némafilmkorszakban a vetítógépek, legyenek azok kézi vagy elektromos hajtásúak, mind eltérő sebességgel forogtak, így a kezelő a vetítógép sebességét hozzá tudta igazítani a kamerához. A kamerák sebességét számos tényező befolyásolta: a forgatás közben adott fényviszonyok, a filmnyersanyag érzékenysége, a rögzítésre kerülő történések jellege. Ahhoz, hogy a vásznon a szereplők mozgása „természetes” legyen, a mozigépészek az 1920 előtti években változó, leggyakrabban másodpercenként 14–18 kockás sebességgel vetítették a filmeket. (Az ilyen, viszonylag alacsony sebességek okozta villódzó hatást szüntette meg a század elején kifejlesztett háromélű blende, amely minden egyes kocka alatt háromszor zárt össze és nyílt ki.) A vetítés átlagsebessége idővel megnőtt, és a korszak végére már rendszeresen elérte a másodpercenkénti 24 kockát, ami később szabvány lett a hangosfilmnél. Színes filmekkel folytatott kísérleteknél, illetve amatőr berendezéseknél alkalomadtán magasabb és alacsonyabb sebességeket is kipróbáltak.

A vetítés minőségét nagymértékben befolyásolta az alkalmazott fényforrás típusa. Az elektromos ívlámpák elterjedése előtt a vetítógép fényforrásául általában egy darab fehéren izzó mész vagy hasonló anyag szolgált. Ennek a („reflektorfény” néven ismert) módszernek a határfoka jelentősen függött a meszet hevítő tüzelőanyag jellegétől és minőségétől. Tüzelőanyagként általában szén-gáz és oxigén, illetve éter és oxigén keverékét használták. Az



acetilént is kipróbálták, de hamar leálltak vele, ugyanis gyenge fényt adott, és kellemetlen szagot árasztott.

#### A GYÁRTÁSTÓL A BEMUTATÁSIG

Nem ismeretes, hogy pontosan hány film készült a néma korszakban. Nagyságrendjük majdnem bizonyosan 150 000 körüli, de legfeljebb 20–25 000-ről tudjuk, hogy fennmaradt. A filmipar gyors növekedésével párhuzamosan egyre nagyobb kópiaszámmal gyártották a filmeket. A *fehér rabszolganő II* (Den hvide slavehandel II, August Blom, 1911) című filmből a dán Nordisk vállalat nem kevesebb mint 260 kópiát küldött szét világszerte. Ugyanakkor a forgalmazói listákon felsorolt korai amerikai filmekből számos mindössze néhány kópiában került eladásra, sőt előfordult, hogy kereslet hiányában egyetlen kópiát sem rendeltek.

Mivel a mozi kezdettől fogva nemzetközi üzlet volt, a filmeket az egyik országból a másikba kellett szállítani, mégpedig gyakran különböző változatokban. Ha a filmeket párhuzamosan két, egymás mellett álló kamerára vették fel, két különböző negatívot kaptak. Az inzerterket nyelvenként rögzítették, és így szállították le a kópiákat, illetve a film dupnegatívját küldték el a külföldi forgalmazónak. Előfordult, hogy minden egyes inzerterből csak egyetlen kockát szállítottak, amelyet aztán kópiagyártáskor alakítottak a megfelelő hosszúságúra; egyes filmek csak ezekkel az „egykokás inzerterekkel” vagy teljesen inzerter nélkül maradtak fenn. Arra is volt példa, hogy a világ különböző részein uralkodó közönségizlésnek megfelelően más-más végkifejlet készült. Kelet-Európában például a közizlés az „orosz”, vagyis tragikus befejezést részesítette előnyben az amerikai közönség által elvárt boldog véggel, a happy enddel szemben. Elterjedt gyakorlatnak számított továbbá, hogy a luxusfilmszínházakban vetítendő filmeket színesben, míg a szerényebb mozik számára ugyanazt olcsóbb fekete-fehérben adták ki. Végezetül mind a nemzeti, mind a helyi cenzúra gyakran vágásokat vagy más változtatásokat rendelt el a film engedélyezésekor, így például számos amerikai film különböző formákban maradt fenn – hála az államok és a városok cenzúrabizottságaiiban folytatott eltérő cenzúragyakorlatnak.

#### MULANDÓSÁG, MINŐSÉGMOMLÁS

A mozi korai időszakában a filmeket gyakorlatilag tiszta virág-életűnek tekintették, és kereskedelmi élettartamuk végének elérése után nemigen tettek kísérletet a megőrzésükre. Süket fülekre talált Bolesław Matuszewski lengyel tudós 1898-ban közzétett felhívása is, amelyben indítványozta egy folyamatosan bővítendő filmarchívum létrehozását az eljövendő nemzedékek számára. Egészen a harmincas évekig kellett várni az első filmarchívumokra, amikor több országban is létrehoztak ilyeneket, hogy megőrizték a fennmaradt tekercseket az utókor-

nak. Ekkorra azonban már számos film menthetetlenül tönkrement, soknak pedig nyoma veszett. A világ archívumai napjainkig összesen mintegy 30 000 némafilmkópiát gyűjtöttek össze, de a katalogizálásukhoz szükséges anyagi források hiánya miatt nem lehet tudni, hogy ezekből mennyi az egyforma másolat, illetve azt sem, hogy az egyformának tűnő, azonos című másolatok között vannak-e lényeges eltérések. Miközben az összegyűjtött filmek száma egyre nő, a fennmaradtak száma valószínűleg így is csak a feltételezéseink szerint összesen gyártott mennyiség nem egészen 20%-át teszi ki.

Amilyen örvendetes az újrafelfedezett filmek számának gyarapodása, annyira aggasztó probléma a némafilmek (és a korai hangosfilmek) döntő többségének alapját képező nitrocellulóz nyersanyag romlandósága. A cellulóz nem csupán gyúlékony, ami bizonyos esetekben öngyulladásra vezet, hanem azért a minőségromlásért is felelős, melynek során tönkremegy a képhordozó emulzió. A nitrocellulóz alap még a legjobb konzerválási körülmények között (igen alacsony hőmérséklet és megfelelő páratartalom mellett) is folyamatosan, már készítése pillanatától bomlik. A film különféle gázokat bocsát ki, ezek a szabad levegőn a zselatinban levő vízzel egyesülve olyan savakat képeznek, melyek korrodálják az emulzió ezüstszóit, károsítva ezáltal a hordozó felületet és a képet, míg végül az egész film elbomlik.

#### RESTAURÁLÁS

A nitrocellulóz bomlását csak lassítani lehet, megállítani nem. Ez okból az archívumok azon fáradoznak, hogy meghosszabbítsák a filmek élettartamát addig, amíg a képet átviszik egy másik hordozóanyagra. Sajnálatos módon a cellulóz-acetát, amire az átvitel történik, nem ideális tárolási viszonyok esetén maga is végleges minőségromlásnak van kitéve. Ám még így is sokkal tartósabb a nitrónál és összehasonlíthatatlanul előnyösebb a mágneses (video) szalagnál, mely utóbbi szintén nem időtálló, és az eredeti film finomságainak pontos visszaadására sem képes. Meglehet, hogy a jövőben lehetőség nyílik a korai mozgóképek digitális feldolgozására, ám ennek gyakorlati kivitelezhetősége egyelőre kérdéses.

A restaurálás célja, hogy a mozgóképet az eredetileg bemutatotthoz a lehető leghívebben reprodukálják. Ám minden elkészített másolat törvényszerűen tökéletlen. Először is, a filmet egyik alapról át kell másolni egy másikra, s már ekkor elkerülhetetlen némi minőségromlás. Másodsor, még akkor is rendkívül nehéz az olyan színtechnikák utánzása, mint például a virazsírozás és az árnyékolás, ha a filmet színes alapanyagra másolják, ami költséges volta miatt távol sem tekinthető egyetemes gyakorlatnak. Számos eredetileg színezett filmet ma csak fekete-fehérben lehet látni (már ha ez egyáltalán lehetséges).

Ahhoz, hogy egy némafilmet az eredeti közönség által látott formában élvezhessünk, az a ritka szerencse kell,

hogy hozzáférhessünk eredeti nitrokópiához (ez egyre nehezebb a tűzrendészeti szabályok miatt), és még ilyenkor is figyelembe kell venni, hogy minden egyes kópia története egyedi. Minden vetítésnél meghatározó, hogy melyik kópiát látjuk és milyen körülmények között. A más vetítési mód, a más zene, a kísérő látvány- és fényhatások valószínűsíthető hiánya következtében a némafilmek csak megközelítőleg nyújtják azt az élményt, amelyben a korabeli közönségnek része volt.

#### Irodalom

- Abramson, Albert: *The History of Television, 1880 to 1941*, 1987.  
 Cherchi Usai, Paolo: *Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema*, 1994.  
 Hampton, Benjamin B.: *A History of the Movies*, 1931.  
 Liesegang, Franz Paul: *Moving and Projected Images: A Chronology of Pre-cinema History*, 1986.  
 Magliozzi, Ronald S. (ed.): *Treasures from the Film Archives*, 1988.  
 Rathbun, John B.: *Motion Picture Making and Exhibiting*, 1914.

## A korai mozi

ROBERTA PEARSON

Létezésének első két évtizedében viharos gyorsasággal fejlődött a mozi: ami 1895-ben még csupán újdonság, az 1915-re kialakult iparág. A legkorábbi – alig egyperces és gyakran egyetlen felvételtől álló – filmek alig tekinthetők többnek mozgó pillanatképeknel, 1905-re azonban időtartamuk rendszerint öt-tíz perc hosszúra nyúlt, és készítők egy történet elmondásához, illetve egy téma bemutatásához már helyszínt és kameraállást is változtattak. A tízes évek elején, az első egész estét betöltő filmek megjelenésével fokozatosan alakultak ki a bonyolultabb elbeszélések filmre vitelének teljesen új módozatai. Ekkorra a gyártás és a vetítés is nagy volumenű üzemletévé nőtte ki magát. A filmbemutató már nem pusztán az énekszámoktól, cirkuszi mutatványoktól a laterna magica-előadásokig terjedő közönségszórakoztatások sorába beiktatott különlegesség. Létrejötték a kizárólag vetítésre szolgáló helyek, amelyeket számos nagy gyártó és forgalmazó vállalat látott el filmekkel. Ezeknek a vállalatoknak telephelyük volt a nagyobb városokban, és kezdetben eladták, majd egyre inkább csak kikölcönözték a filmeket a világ minden táján működő mozi-soknak. A tízes évek folyamán Párizs, London és New York után Los Angeles (Hollywood) lett az ellátás legfontosabb központja.

Az 1890-es évek közepétől a tízes évek közepéig terjedő időszak moziját gyakran „Hollywood előttinek” nevezik, mintegy jelezve a kaliforniai székhelyű amerikai iparág megszilárduló hegemoniáját az első világháborút követően. Vannak, akik erre a korra a preklasszikus jelzőt használják, annak a szerepnek az elismeréséül, amelyet a húszas évektől kezdődően a klasszikus elbeszélő hagyományok egyesítése játszott a világ mozijában. E jelzőkkel azonban óvatosan kell bánni, mivel azt sugallják, hogy a korai évek moziját csak Hollywood és a későbbi klasszikus stílus előfutáraként kell értékelnünk. Valójában a hollywoodi vagy a klasszikus stílus soha nem szorította ki teljesen a korai években uralkodó stí-

lusokat, még Amerikában sem, és az elkövetkező években is számos filmkészítő folytatta a Hollywood előtti, illetve a hollywoodihoz semmilyen tekintetben nem hasonlítható gyakorlatát. Az viszont igaz, hogy az 1906-tól (vagy 1907-től) végbemenő fejlődés nagyrészt a későbbi hollywoodi rendszer alapjainak lerakásaként értelmezhető, formai és ipari tekintetben egyaránt.

Könyvünkben ezért a kérdéses időszakot két részre osztjuk: a kezdetektől mintegy 1906-ig korai mozinak hívjuk, a 1907-től a tízes évek közepéig pedig átmenetként jellemezzük, hiszen ez hidat képezett a korai mozi és a későbbi időszak között. Tágabb értelemben a korai mozit a direkt megjelenítési eszközök alkalmazása, valamint az különbözteti meg, hogy az alkotók erősen támaszkodtak a fényképészet és a színház hagyományaira. A tipikusan filmes hagyományok az átmeneti korszakban kezdenek el kialakulni, ekkor tesz szert a film a narratív illúzió sajátos formáit létrehozó eszközeire.

#### A FILMIPAR

Több ország is magának követeli a mozgókép feltalálását, de sok más műszaki találmányhoz hasonlóan a filmnek sincs pontos eredete, születése nem köthető egy bizonyos országhoz vagy személyhez. Egyebek között olyan időben, távoli forrásokból eredeztethető, mint a camera obscurával kapcsolatos 16. századi olasz kísérletek, a 19. század eleji optikai játékok vagy a vizuális megjelenítést a gyakorlatban megvalósító diorama és panoráma. A 19. század utolsó évtizedében számosan fáradoztak azon, hogy folyamatosan mozgóképeket vetítsenek egy vászonra, így több országban is bemutatták az „első” mozgóképeket az álmélkodó közönségnek: Egyesült Államokban Edison, Franciaországban a Lumière fivérek, Németországban Max Skladanowsky, Nagy-Britanniában pedig William Friese-Greene. Ám egyiküket sem nevezhetjük a filmmedium elsődleges szerzőjének, mivel a „találmányt” csak a technikai felté-



telek – a fényképezési módszerek tökéletesítése, a vetítógépen való áthaladásra alkalmas egyszerre tartós és rugalmas anyag, a celluloid feltalálása, valamint a vetítógép precíziós gépészeti megoldásai – egyidejű kifejlesztése és felhasználása tette lehetővé.

A filmek stílusának és technológiájuk nemzetközivé válásának ellenére az Egyesült Államok s néhány európai ország megőrizte hegemoniáját a filmgyártásban, -forgalmazásban és -bemutatásban. Kezdetben vitathatatlanul a franciák játszották a legfontosabb szerepet (bár a stilisztikai újítások terén a britek és az amerikaiak felvették velük a versenyt), ők uralták a hazai és a nemzetközi piacot. Első helyen kell megemlíteni a Lumière fivéreket, gyakran, habár talán jogosulatlanul, nekik tulajdonítják a fizető közönségnek tartott első mozgóképvetítést. Auguste és Louis Lumière egy fotócikkeket előállító gyár tulajdonosai voltak, s szabad idejükben fejlesztették ki Cinématographe-nak nevezett kamerájukat, amelyet először 1895. március 22-én mutattak be a Société d'Encouragement à l'Industrie National konferenciáján. Ezt követően kamerájukat továbbra is tudományos célú eszközként népszerűsítették, fényképezési kongresszusokon és tudományos társaságok tanácskozásain állították ki, mígnem 1895 decemberében sor került leghíresebb és legnagyobb hatású bemutatójukra: tíz filmet vetítettek le fizető közönség előtt a párizsi Grand Caféban.

A mozgóképek első bemutatásának pontos datálása attól függ, mit értünk „bemutatáson”: nyilvános előadást zártkörű rendezvényen, vagy fizető közönség előtt; Kinetoscope-ban való megtekintést, vagy vászonra való kivetítést. Mindent összevetve a mozgóképek első bemutatásának időpontja Edison Kinetoscope-jának 1893-beli tökéletesítése és a Lumière fivérek 1895-ös, Grand Café-beli előadása közé tehető.

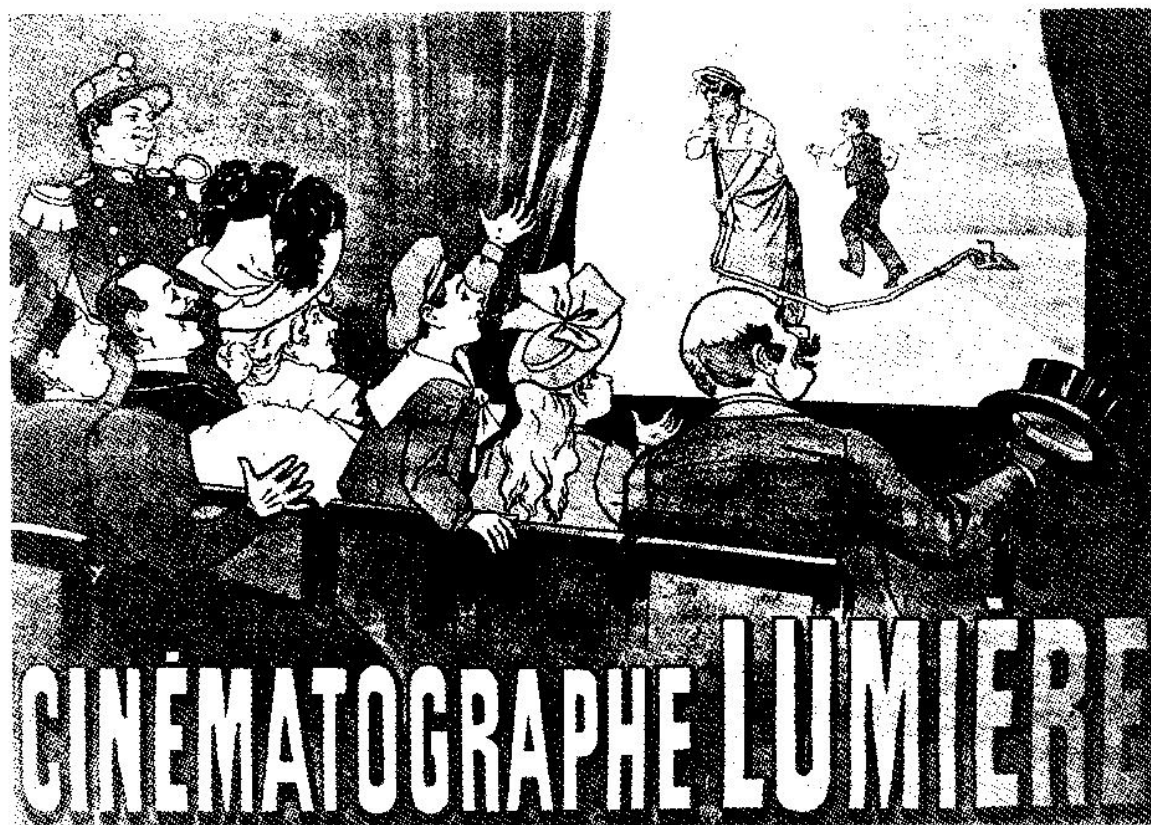
Valószínűleg nem a Lumière fivérek voltak az elsők, akik mozgóképeket vetítettek vászonra fizető közönség előtt, ez a dicsőség minden bizonnyal a német Max Skladanowskyt illeti, aki ugyanezt megtette Berlinben, mégpedig két hónappal a Cinématographe nagy visszhangot keltett nyilvános bemutatása előtt. Am annak ellenére, hogy egy versenytársuk „lekörözte” őket, a jó üzleti érzéssel rendelkező Lumière fivérek azonnal ismertek lettek egész Európában és az Egyesült Államokban, s beírták nevüket a filmtörténetbe. Ebben kétségkívül közrejátszottak a Cinématographe műszaki jellemzői, amelyek kezdetben számos előnyt biztosítottak a Lumière fivérek számára a piaci versenyben mind a filmkészítést, mind a bemutatást illetően. A viszonylag csekély súlynak (körülbelül 8 kilót nyomott Edison Kinetographjának több száz kilójával szemben), továbbá annak köszönhetően, hogy a készüléket felvevő-, vetítő- és film-előhívó gépként egyaránt lehetett használni, ráadásul nem igényelt elektromos áramot (kézi erővel hajtották és

izzított méz fényével oldották meg a világítást) a hordozható Cinématographe-ot bárhol fel lehetett állítani. A Lumière fivérek egyesült államokbeli működésének első hat hónapja során huszonegy vetítógépészük járta szerte az országban a varietészínházakat a Cinématographe-fal, melynek népszerűsége túlszárnyalta a legfontosabb amerikai versenytárs, Edison Kinetographját.

A Lumière fivérek elsősorban dokumentum-jellegű anyagokat bemutató Cinématographe-ja megalapozta a francia elsőséget, a mozi korai korszakában pedig honfitársuk, Georges Méliès lett a szórakoztató filmek világviszonylatban is egyes számú gyártója. Méliès bűvészként kezdte karrierjét a párizsi Théâtre Robert-Houdinban, ahol laterna magica-képeket iktatott be műsorszámába. A Lumière fivérek néhány filmjének láttán azonnal felismerte az új médiumban rejlő lehetőséget, s tudományosan képzettebb honfitársaiétól eltérő fejlesztési irányt választott. Vállalkozása, a Star Film 1896-ban kezdett el filmeket készíteni, és már 1897 tavaszára saját stúdiója lett a Párizs melletti Montreuil-ben. Azzal, hogy 1896 és 1912 között százával ontotta a filmeket és 1902-ben forgalmazóirodákat alapított Londonban, Barcelonában és Berlinben, 1903-ban pedig New Yorkban, kis híján sikerült kiszorítania a Lumière fivéreket az üzletből. Népszerűsége 1908-ban csökkenni kezdett, ekkor ugyanis már újfajta szórakozást kínált az átmeneti mozi. 1911-ben bátyja, Gaston Méliès tulajdonképpen már csak westerneket készített egy texasi stúdióban, végül Méliès vállalkozását 1913-ban csődbe juttatták a versenytársak.

E versenytársak közül kiemelkedett a Méliès-t és a Lumière fivéreket egyaránt túlélő Pathé cég, mely a korai időszakban az egyik legfontosabb francia filmgyártóvá fejlődött, és főszerepet játszott abban, hogy a francia dominancia jellemezze a korai mozipiacot. Charles Pathé 1896-ban alapította meg a Pathé Frères vállalkozást, majd agresszív felvásárlási és terjeszkedési politikájával 1902-ben megszerezte a Lumière fivérek szabadalmait, az első világháború előtt pedig a Méliès Filmet. Tevékenységét külföldre is kiterjesztette, s olyan piacokra tört be, amelyek iránt más forgalmazók nem érdeklődtek, így a harmadik világ számos országában gyakorlatilag a mozi szinonimájává tette cégének nevét. Több európai országban filmgyártással foglalkozó leányvállalatokat hozott létre: a Hispano Filmet Spanyolországban, a Pathé-Russe-t Oroszországban, a Film d'Arte Italianót Olaszországban és a Pathé-Britanniát Nagy-Britanniában. 1908-ban kétszer annyi filmet forgalmazott az Egyesült Államokban, mint az összes hazai gyártó együttvéve. A kezdeti francia dominancia ellenére azonban az amerikai stúdiók, köztük elsősorban az Edison Manufacturing Company, az amerikai Mutoscope and Biograph Company of America (1909 után Biograph Company), valamint a Vitagraph Company of America (mindegyiket az 1890-es évek végén alapították) már

A Cinématographe korai plakátja. A vásznon *A megöntözött öntöző* (1895) című Lumière-film kacagtató jelenete látható



építették országuk majdani egyeduralmának szilárd alapjait a mozivilágban.

A mozgóképet „feltalálását” előszeretettel kapcsolják Thomas Alva Edison nevéhez, ám a kor ipari gyakorlatának megfelelően, az ő mozgóképet-berendezéseit valójában egy vele együttműködő technikuscsoport készítette a New Jersey állambeli West Orange laboratóriumában. A csoportot vezető angol William Kennedy Laurie Dickson és társai 1889-ben kezdtek el mozgóképekkel foglalkozni, és 1893-ra megépítették a Kinetographot, egy működőképes, ám nagyméretű felvevőgépet, valamint a Kinetoscope-ot, egy kukucskálószerű nézőgépet, amelyen keresztül 13–15 m hosszú, összefüggő filmszalag haladt át egy elektromos lámpa és egy lencse között. Kifejlesztették és felépítették továbbá a Kinetograph mérete, súlya és nehéz mozgathatósága miatt szükségessé vált első mozgóképstúdiót, amelyet Black Mariának (Fekete Mária) neveztek el, mert a barakképület alakja hasonlított a köznyelvben így emlegetett korabeli rabszállító kocsikra. Az első amerikai filmszínészek, főként varieté-előadók ebbe a primitív stúdióba jöttek el a közeli New York Cityből, hogy (mozgó)kép készüljön róluk West Orange-ban. A felvételek időtartama tizenöt másodperctől egy percig terjedt, s egyszerűen reprodukáltak különböző előadók színpadi számaint, például a híres hastáncos, Little Egypt táncát vagy Sandow, az erőember mutatványát.

Akárcsak a Lumière fivérek, Edison is inkább üzletemberi képességeinek, mint műszaki fejlesztéseinek köszönhetően tett szert filmtörténeti kulcspozícióra. Első-

ként az ő vállalata értékesített kereskedelmi méretekben mozgóképet-berendezést, még ha az csak szűk kör, és nem tömegközönség számára készült is. A Kinetograph és a Kinetoscope jogainak birtokában Edison azonnal belevágott a kereskedelmi hasznosítás terveinek megvalósításába, s olyan üzleti megállapodásokat kötött, amelyek révén Kinetoscope-szalonok alakultak az egész országban. Az első New York Cityben nyílt meg 1894 áprilisában. Bérelt utcai üzlethelyiség volt, benne tíz nézőgéppel, amelyek mindegyikében más-más filmet lehetett látni. A mozgó csoda terjesztésének óriási lökést adott, hogy a Black Mariában megörökítették a népszerű bokszbajnokok, Jim Corbett és Pete Courtney hatmenetes ökölpárbaját.

1896 tavaszáig az Edison Company kizárólag Kinetoscope-bemutatásra készített filmeket, ám ahogy elmúlt a Kinetoscope-szalonok újdonsága - és visszaesett a berendezések eladása -, T. A. Edison kénytelen volt felülvizsgálni az egyszemélyes közönség melletti elkötelezettségét. Megszerezte egy olyan vetítógép szabadalmait, amelynek mechanizmusát Thomas Armat és C. Francis Jenkins tervezték, ám nekik nem volt tőkéjük találmányuk kereskedelmi bevezetéséhez. A képet immár vásznonra kivetítő Vitascope-ot Edison neve alatt hirdették, bemutatkozására 1896 áprilisában került sor New York Cityben. Az ekkor levetített hat filmből ötöt az Edison Company, egyet az angol R. W. Paul készített, ez utóbbi volt a *Hullámzó tenger Dovernél* (Rough Sea at Dover). A nézők számára ekkor még nem a mozgóképek tartalma vagy a történet, hanem a mozgás jelentette az



attrakciót. A húsz másodperces, egyenként 13 m hosszú szalagok végeit hurkot képezve összeragasztották, így minden egyes filmet akár féltucatszor is meg lehetett ismételni, s egy éven belül több száz Vitascope-pal tartottak vetítéseket különböző helyszíneken szerte az Egyesült Államokban.

A hőskorszakban Edisonnak két fő hazai riválisa akadt. 1898-ban James Stuart Blackton és Albert Smith, korábban varietések, megalapították a Vitagraph Company of America társaságot – eredetileg azzal a céllal, hogy a saját varietészámaikkal együtt bemutatásra kerülő filmeket készítsenek. Ugyanabban az évben a spanyol–amerikai háború kitörése határozottan megnövelte az új mozgóképek népszerűségét, amelyek az olcsó sajtónál és a népszerű képes hetilapoknál jóval érzékletesebben közvetítették a háborút. Blackton és Smith kihasználta a helyzetet, és New York Cityben létesített tétőtéri műtermükben a kubai eseményeket megjelenítő filmeket forgattak. Ez a vállalkozás olyan sikeresnek bizonyult, hogy 1900-ban kiadták első katalógusukat, amelyben eladásra kínálták filmjeiket más bemutatóknak; így lett a Vitagraph az egyik legfontosabb amerikai gyártócég. A kor harmadik kiemelkedő amerikai stúdiója, az American Mutoscope and Biograph Company – mely ma főként arról ismert, hogy 1908 és 1913 között náluk dolgozott D. W. Griffith – 1895-ben alakult a Mutoscope-berendezésekhez való pergetős kártyák készítésére. Amikor W. K. L. Dickson otthagyta Edisons és beállt a Biographhoz, szakértelmét felhasználva szabadalmaztattak egy új vetítógépet, hogy versenyre keljenek a Vitascope-pal. A vetített kép minősége egyértelműen jobb lett (csökkent a remegés és a villódzás), így a Biograph hamarosan Edison fő vetélytársai, a Lumière fivérek helyére lépett. 1897-ben a Biograph is elkezdett filmeket készíteni, ám ezekkel gyakorlatilag nem jelenhetett meg a piacon, mert az Edison Company jogi viaskodásba kezdett. Egyértelmű döntés nem született, de a pereskedés egészen 1902-ig húzódott.

A századforduló táján Nagy-Britannia volt a harmadik legjelentősebb filmgyártó ország. Itt először 1894 októberében mutatták be a Kinetoscope-ot. Mivel Edison rá nem jellemző módon külföldön nem tudta elérni készülékének szabadalmaztatását, az angol R. W. Paul törvényesen lemásolhatta a jogvédelmet nem élvező nézőgépet, és tizenötöt felállíthatott a londoni Earl's Court bemutatótermében. Amikor az észbe kapó Edison megkésve, a filmszállítás leállításával igyekezett védeni az érdekeit, Paul válaszul magára vállalta a filmkészítést is, s a szükséges műszaki szakértelmet biztosító Birt Acres bevonásával 1899-ben Észak-Londonban megnyitotta az első brit stúdiót. Egy másik brit filmes, Cecil Hepworth saját londoni kertjében épített fel stúdiót 1900-ban. 1902-re Brighton is a brit filmgyártás fontos központja lett, itt tevékenykedett az úgynevezett brightoni iskola két kulcsfontosságú kép-

viselője, George Albert Smith és James Williamson, mindketten saját stúdiójukban.

Ez idő tájt a gyártás, forgalmazás és bemutatás meglehetősen eltért a későbbi átmeneti korszak gyakorlatától; a filmiparban még nem alakult ki a nagy volumenű tőkés vállalkozásokra jellemző szakosodás és munkamegosztás. Kezdetben a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás egyaránt a filmgyártók kizárólagos fennhatósága alá tartozott. A Lumière cég utazó operatőrei az átalakítható Cinématographe segítségével leforgatták, előhívták, majd levetítették filmjeiket, míg az amerikai stúdiók, például az Edison és a Biograph általában vetítógépet, filmeket és mozigépeszt is biztosítottak a fő bemutatóhelyeknek számító varietézházak számára. Annak ellenére, hogy az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában és Németországban gyors ütemben nőtt a független vándormutatóványosok száma, filmterjesztés nem létezett. A gyártók a kikölcsonzás helyett inkább eladták filmjeiket; ez a gyakorlat egészen a mozi történetének második évtizedéig gátat vetett az állandó bemutatóhelyek kialakulásának.

A hollywoodi stúdiókat jellemző szigorú munkamegosztással és futószalagszerű gyártással szemben a filmkészítés folyamatát ebben az időszakban a hierarchia helyett valódi együttműködés jellemezte. Az egyik legkiemelkedőbb korai „rendező”, Edwin S. Porter például fizetett mozigépeszként, majd független bemutatóként dolgozott. 1900-ban belépett az Edison Companyhoz, ahol először szerelő volt, majd előlépett gyártásvezetővé. Névleges beosztása ellenére csupán műszakilag felügyelte a forgatást és a vágást, a színészek irányításáért, a színrevitelért és a beállításokért Edison színházi tapasztalatokkal rendelkező alkalmazottai feleltek. Más amerikai stúdiók is hasonlóan szerveződtek. A Vitagraphnál James Stuart Blackton és Albert Smith felváltva állt a felvevőgép előtt, illetve mögött: egyikük szerepelt, a másik forgatott, majd a következő filmben cseréltek. A brit brightoni iskola képviselői amellet, hogy tulajdonosai voltak a gyártócégeknek, operatőrként is dolgoztak, a szintén saját vállalattal rendelkező Georges Méliès pedig a felvevőgép hajtókarjának tekerését leszámítva mindennel foglalkozott: forgatókönyvírással, díszlet- és jelmeztervezéssel, trükkök kidolgozásával, gyakran még táncsal is. Valódi „rendező”, aki a szó mai értelmében a film tényleges leforgatásáért minden vonatkozásban felelős, először valószínűleg a Biograph Company alkalmazott 1903-ban. A szórakoztatófilmek gyártásának növekedése miatt szükség volt olyasvalakire, aki tisztában van a film cselekményének alakulásával és az egyes jelenetek közötti összefüggésekkel.

#### STÍLUS

Amint azt a rendező szükségessé válása is jelzi, a filmes környezet változásai gyakran megkövetelték a gyártási folyamat átalakítását. Milyenek is voltak valójában az el-

ő filmek? Általánosságban elmondható, hogy a készítőik egészen 1907-ig csak különálló jelenetekkel foglalkoztak, megőrizve a filmbeli esemény (a felvevőgép előtt játszódó jelen) térbeli vonatkozásait. Nem hoztak létre időbeli összefüggéseket vagy történeti okozatiságot filmszerű beavatkozásokkal. A felvevőgépet olyan messzire állították fel a történéstől, hogy teljes magasságában mutassa az emberi testet, továbbá látszódjon a fejek feletti és a lábak alatti tér. A kamerát mozdulatlanul tartották, főként külső felvételeknél, csak alkalmasszerűen állították át, s igen ritkán éltek például a vágás vagy a világítás kínálta lehetőségekkel. Ezt a stílust tabló- vagy proszcéniumivú felvételnek is nevezik, mivel azt a hatást eredményezte, mintha a közönség egy színházi nézőtér első sorának közepéről látná a jelenetet. Emiatt az 1907 előtt készült filmeket gyakran éri az a vád, hogy inkább színház-, mintsem filmszerűek, habár a tablóstílus a korabeli képes levelezőlapok és térhatású fényképek látószögét is kölcsönveszi. A film hőskorában legalább annyi ihletet merítettek ezekből és más vizuális kísérletekből, mint a színházból.

Mivel az első filmesek elsősorban magával a különálló felvétellel foglalkoztak, nem igazán törődtek a felvételek összekapcsolásával, vagyis a vágással, s nem dolgoztak ki az elbeszélés folyamatosságának felépítésére vagy a néző időbeli és térbeli tájolására szolgáló módszereket. Persze ebben a korszakban is akadt néhány több-beállításos film, bár 1902 előtt csak elvétve. Ennek alapján az 1907 előtti időszakot is két szakaszra lehetne bontani: 1894–1902/03 között többnyire egybeállításos filmek készültek, ezeket ma dokumentumfilmnek nevezhetnénk (akkoriban a franciából átvett szóval aktualitásoknak hívták); 1903–07 között aztán uralkodóvá váltak a több-beállításos szórakoztatófilmek, melyekben egyszerű magyarázó szövegek teremtették meg a beállítások közötti időbeli és oksági kapcsolatokat.

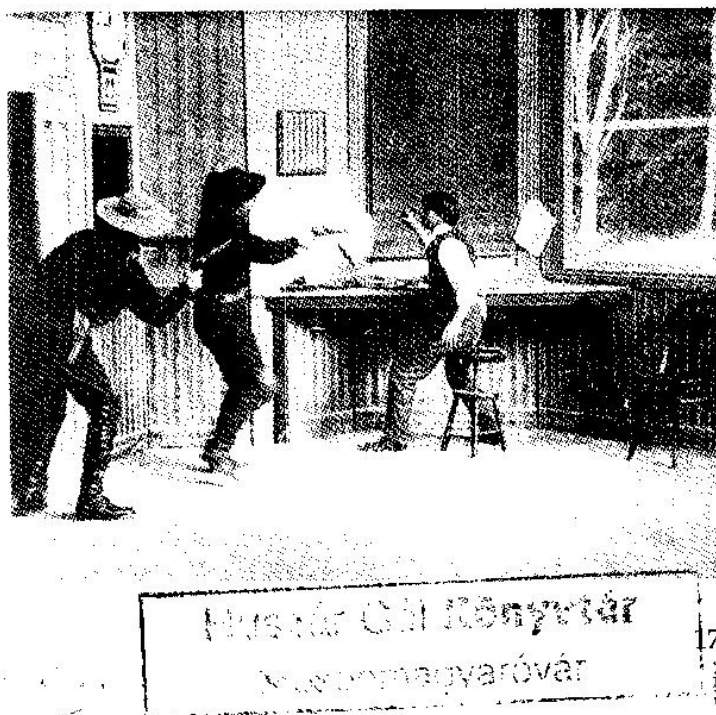
Az 1894 és 1907 közötti korszak számos filmje mai szemmel furcsának tűnhet. Az első filmkészítők előadói stílusa meglehetősen túlzó volt, filmjeiket úgy vezették fel a nézőnek, mint a portékájukat kínáló vásári kikiáltók ahelyett, hogy filmes eszközök mögé rejtőztek volna, mint utódaik tették. A realista regények mindentudó íróitól és a hollywoodi filmtől eltérően a korai film egyetlen nézőpontra szorítkozott az elbeszélésben. Ezért a korai mozi más kapcsolatot jelentett a néző és a vászon között: a közönséget a történetnél jobban érdekelte a vizualitás. A látvány hangsúlyozása ebben az időszakban annyira szembeötlő, hogy számos filmtörténész elfogadja Tom Gunning (1986) azon megkülönböztetését, miszerint a korai film az „ attrakciók mozija”, míg az átmeneti film a „narratív összegzésé”. Az „ attrakciók mozijában” a néző a jelentést nem a filmszerű eszközök értelmezésével, hanem a filmi eseményhez kapcsolódó előzetes információi (a térbeli egység, az esemény felis-

merhető kezdete és vége, valamint a téma ismerete) birtokában fogta fel. Az átmeneti időszakban a filmek egyre inkább megkívánták a nézőtől, hogy a felépített történetet a filmes elbeszélés szabályainak ismerete alapján rakja össze.

1894–1902/03

Az egybeállításos filmek szövegeszközeire a korszak két legkiemelkedőbb francia filmkészítője, a Lumière fivérek és Méliès munkássága szolgáltat példát. A Lumière fivérek által 1895 decemberében bemutatott filmek leg híresebbike a mintegy ötven másodperces *A vonat érkezése* (*L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*). Egy álló kamera az állomásra érkező vonatot, majd a leszálló utasokat mutatja, amíg a legtöbb ember ki nem megy a képből. Állítólag a robogó vonat látványa annyira megrémítette a közönség tagjait, hogy védelmet keresve lebuktak székeik mögé. A Lumière fivérek egy másik filmje, *A munkaidő vége* (*Sortie d'usine*) nem okozott riadalmat. Itt a történéstől jóval hátrébb, az emberek teljes alakján kívül még a magas kaput is befogó, szemmagasságban elhelyezett kamera azt mutatja, hogyan tárul fel a kapu s özönlenek ki az épületből a munkások, akik eltűnnek a kép két szélén. A film nagyjából az utolsó munkás távozásával ér véget. Korabeli beszámolók szerint ezek és más Lumière-filmek nem figyelemfelkeltő események ábrázolásával hozták lázba a közönséget, hanem olyan véletlenül elkapott részletekkel, amelyeket a mai néző szinte észre sem vesz (a levelek lágy mozgása a háttérben, miközben egy gyerek reggelizik; a fény játéka a vízen, ahogy egy csónak kiúszik a kikötőből). Az első filmek közönsége nem történeteket akart látni, határtalanul izgalmasnak találta az élő és élettelen tárgyak mozgásának pusztá rögzítését és reprodukálását.

Jelenet Edwin S. Porter *A nagy vonatrablás* című filmjéből (1903)



OLV. 2010. 11. 17.

Műs.ár 60 Ft  
Műs.ár 60 Ft  
Műs.ár 60 Ft



A Lumière fivérek azonban egy történetet is bemutat-  
tak a Cinématographe nyilvános debütálásán. A *megön-  
tözött öntöző* (*L'Arroseur arrosé*) című híres filmben, eltérően legtöbb munkájuktól, amelyben a bemutatott esemény a kamera távollétében is lejátszódott volna, kifejezetten a mozgókép kedvéért vettek fel egy történetet. Egy kertész gyepet locsol, egy fiú rálép az öntözőcsőre, s megállítja a víz áramlását. A kertész erre belenéz a cső végébe, a fiú pedig felemeli a lábát, s az újrainduló víz-sugár telibe találja a kertészt, aki üldözőbe veszi, elkapja, majd elpáholja a fiút. A filmet a korszak szokásos tablószerű stílusában vették fel, egyetlen álló kamerával. A történés egyik csúcspontján a fenyítés elől elmenekülni igyekvő fiú, nyomában a kertésszel kilép a képből, és a vászon két másodpercre üresen marad. Egy mai operatőr elrántaná a kamerát, hogy kövesse a szereplőket vagy átváltana a jeleneten kívüli történésre, ám a Lumière fivérek egyiket sem tették, így érzékeltették, hogy a filmi esemény térbeliségének megőrzése fontosabb számukra, mint a történet okozatisága, illetve időbelisége.

A Lumière fivérektől eltérően Georges Méliès mindig műteremben forgatott, a történetet a kamerához igazította, és filmjei olyan fantasztikus eseményeket jelenítettek meg, amelyek a való életben nem történhetek volna meg. Méliès minden filmje megfelel a korszak szabványos tablóstílusának, de bővelkedik varázslatos megjelenésekben és eltűnésekben. Ezt az operatőrök által történés- vagy pillanatmegállításnak (stoptrükknek) nevezett módszerrel érte el, vagyis megállította a felvevőgépet, majd a színészt kiléptette a színről vagy beléptette a színre, aztán újraindította a kamerát, miáltal olyan hatást keltett, mintha a szereplő hirtelen eltűnt vagy éppen ott termett volna. Méliès művei kulcsfontosságúak a korai filmstílus feltételezett színpadiasságáról folytatott vitákban. Korábban úgy gondolták, hogy a történés-leállításához nem volt szükség vágásra, ezért azt hangoztatták, hogy Méliès csupán „lefilmezte a színházat”. Az eredeti negatívok vizsgálata azonban felfedte, hogy Méliès az eltűnés-megjelenést valójában összeillesztéssel, vágással érte el. Ezenkívül úgy is manipulált a képpel, hogy egymásra helyezte a beállításokat, s így számos filmje inkább a 19. században kidolgozott fényképezési eljárásokat, mintsem a színházat idéző módon jelenítette meg a teret. Például *A sokoldalú muzsikusk* (*L'Homme orchestre*, 1900) vagy *A zenebolond* (*Le Mélomane*, 1903) című filmjei egyetlen (önmagát ábrázoló) kép filmszerű sokszorosításai, amelyeket egyik beállításnak a másikra helyezésével készített.

A filmi tér ilyenén manipulálása ellenére Méliès alkotásai több vonatkozásban is túlzottan színpadiasak, úgy mutatják be a történetet, mintha a színészek színpadon adnák elő – ez az 1907 előtti korszak számos szórakoztatófilmjére is igaz. Nem csak a felvevőgép proscéniumívű perspektívája emlékeztet a színházra, maguk a tör-

ténések is síkszerű játéktérben, festett színfalak előtt zajlanak, mi több, a színészek oldalt vagy csapóajtókon keresztül lépnek be és ki. Méliès egy 1907-es cikkben azzal dicsekedett, hogy stúdiójában olyan színpadon forgat, „amelynek felépítése pontosan megegyezik a színházakban találhatóakkal, s amely még csapóajtókkal, színfalnyílásokkal és pillérekkel is el van látva”.

A filmteoretikusok közül hosszú éveken át sokan úgy közelítettek a Lumière fivérek, illetve Méliès filmjeihez, mint a dokumentum- és a játékfilmkészítés különválásának kiindulópontjához. Tény, hogy Lumière-ék többnyire „való” eseményeket filmeztek, míg Méliès megrendezetteket, ám a kortársak értékezései nem tettek ilyen megkülönböztetéseket. 1907 előtt számos filmben keveredtek a ma „dokumentumanyagoknak” tekintett részek, vagyis a filmkészítőtől független események, valamint a „kitalációk”, azaz a kamera kedvéért kidolgozott események. Vegyük például a korszak kevés több-beállítós filmjei közül a *The Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* („Czolgosz kivégzése az auburni börtön látképével”, Edison, 1901) címűt, amely négy, önálló beállítás összegzése William McKinley elnök gyilkosságának kivégzéséről. Az első kettő a börtön környezetének látképét mutatja, a harmadik az elítéltet játszó színészt a cellájában, míg a negyedik rekonstruálja a kivégzést a villamosszékben. Az ehhez hasonló, kezdetleges műfajú filmeket érdemesebb megvizsgálni a tartalmi hasonlóságok, s nem a fikció és a dokumentumszerűség megkülönböztetése szempontjából.

A századforduló több filmje is tükrözi a korszak érdeklődését az utazás és a közlekedés iránt. A Lumière fivérek említett vonatos filmje gyakorlatilag műfajt teremtett, s minden stúdió megjelentette a saját változatát. Volt, amikor álló kamerával vettek fel mozgó vonatot, volt, hogy vonat elejére vagy oldalára szerelték a kamerát, hogy a térbeli mozgás illúziójával elkápráztassák a közönséget. A vonatos műfaj összefonódott az egzotikus és ismerős helyszíneket egyaránt bemutató útirajzzal, s mozgó változatban reprodukálta a korszak roppant népszerű képes levelezőlapjait és térhatású fényképeit. A közéleti események, például a felvonulások, a világkiállítások vagy a nagy temetések bőséges témát szolgáltatottak az első operatőrök számára. Az útirajzok és a nyilvános eseményekről készült „aktualitások” csak egybeállítások voltak, de a gyártók különféle összeállításokat kínáltak, s még a vetítési sorrendre is javaslatokat tettek. Így a mozis egyazon eseményről több felvételt is levetíthetett, ezáltal teljesebb képet, nagyobb élményt tudott nyújtani nézőinek. Az első filmkészítők népszerű közönségszórakoztató eseményeket, például varietészámokat vagy ökölvívó-mérkőzéseket is reprodukáltak, ezeket viszonylag könnyen fel lehetett eleveníteni a kamera előtt. Az első, 1894-es Kinetoscope-filmeken éppúgy szerepeltek varieté-előadók, köztük gumie emberek, táncosok és

idomított állatok, mint Buffalo Bill vadnyugati show-jának jelenetei. A beállítások önálló egységet alkottak, és így is hozták őket forgalomba, de a mozisok ezekből egész estés műsort is összeállíthattak. 1897-re a filmre vett ökölvívó-mérkőzések elvileg már akár egyórásak is lehettek csakúgy, mint a korai műfajok egy másik legnépszerűbbikét jelentő, a Krisztus életét elmesélő passiójátékok, melyekhez gyakran színtársulatok előadásait vették fel filmre. A passiójáték legfontosabb mozzanatait megörökítő beállításokból összeállított műsor hossza jóval meghaladhatta az egy órát. A filmek egy harmadik csoportja egy beállításból álló rövid, általában humoros történetet beszélt el. Voltak köztük gegfilmek, amelyekben *A megöntözött öntözőhöz* hasonlóan filmszerű a komikus történet. Ilyen például az *Elopment by Horseback* ('Szöktetés lóháton', Edison, 1891), itt a kedvesét megszöktetni akaró fiatalember összeverekszik a lány apjával. Más filmek a humoros hatást olyan trükkökkel fokozták, mint a pillanatmegállítás, a beállítások egymásra helyezése és a visszaforgatás. Erről Méliès filmjei a leghíresebbek, de a trükk megjelenik Porternek az Edison Company számára készített korai filmjeiben, illetve az angol brightoni iskola műveiben is. Ezek a filmek már bonyolultabbak, és esetenként több beállítás szerepel bennük. *A nagy nyelés* (*The Big Swallow*, Williamson, 1901) első beállítása egy fényképész mutat, aki éppen le akar kapni egy járókelőt. A második beállítás a fényképész szemszögéből mutatja a jelenetet a fényképezőgép lenszén keresztül, ahogy a gép felé közeledő járókelő feje egyre nagyobb lesz, s a szája kinyílik. Ekkor a film átvált arra a beállításra, amelyen a fényképész gépevel együtt belezuhan a nagy feketeségbe. Végül a járókelő elégedetten rágicsálva elsétál.

1902/03–1907

Ebben az időszakban lett elterjedt és nem kivételnek számító forma a több-beállítós film, s a beállításokat már nem önálló, hanem összekapcsolódó jelentésegységekként kezelték. Előfordult azonban, hogy a filmesek egyetlen beállítássorozattal ragadták meg és emelték ki a történetek csúcspontjait, s nem használtak sem lineáris elbeszélő oklángolatot, sem egyértelmű idő- és térbeli összefüggéseket. Az „attrakciók mozijához” illően a vágás célja inkább a vizuális élmény fokozása, semmint a narráció finomítása volt.

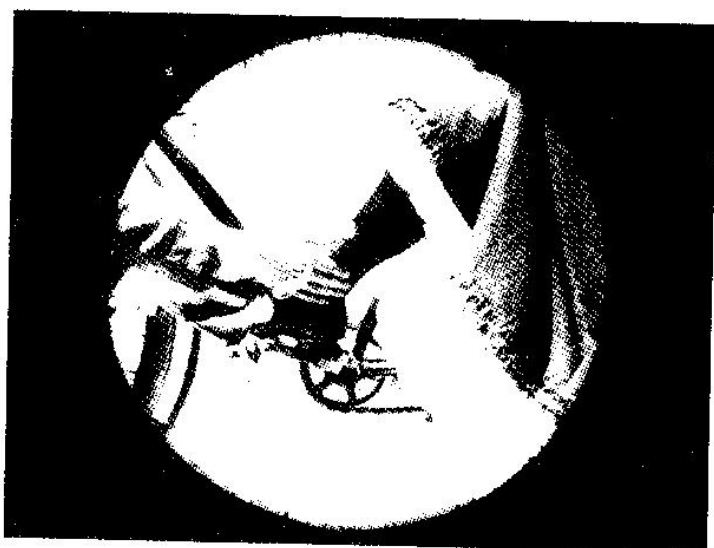
A korszak egyik legkülönösebb vágási technikájával, a keresztvágással egyszerre kívánták megőrizni a filmet és hangsúlyozni a fontos történetet azáltal, hogy kétszer is megmutatták. 1902 leghíresebb filmje, az *Utazás a Holdba* (*Le voyage dans la Lune*, Georges Méliès) például egy űrhajó holdra szállását mutatja két beállításban. Az első, az „űrből” készített beállítás az űrhajó a szemén találja el a Holdembert, és annak arckifejezése fintorból grimaszra vált. A „Hold felszínéről” készített má-

sodik beállítás az űrhajó újból leszáll. Ez a két, ugyanazt az eseményt bemutató beállítás a mai nézőt megalapozhatja. A történet ilyenén megismétlésének példája az ugyanebben az évben készült, Edwin S. Porter rendezte *How They Do Things on the Bowery* ('Hogyan mennek a dolgok a Boweryn', Edison Manufacturing Company) című amerikai filmben is látható, amikor egy ingerült pincér kihajítja a számláját kifizetni képtelen vendéget. A belsőben készült felvételen a pincér kidobja a férfit és utánaröpíti a táskáját. Az ezt követő külső felvételen a vendég kirepül az étteremből, s szorosan a nyomában ott repül a táskája is. A *The Widow and the Only Man* ('Az özvegy és az egyetlen férfi', Biograph, 1904) című filmben a párhuzamos vágás segítségével nem a bent és kint játszódó eseményt mutatják be, hanem ugyanazt, csak másodszor közelebről. Az első beállítás a nő elfogadja és elragadtatva megszagolja az udvarlójától kapott virágokat. Majd a ma szokásos illeszkedő vágás helyett – amikor a történet ott folytatódik a második beállításban, ahol az első abbamaradt – egy közelebbi beállítás mutatja a nőt, ahogy megismétli ugyanazt a mozdulatot.

Bár a keresztvágás a felvételek összekapcsolásának gyakori eszköze volt, a korszak filmesei a tér- és időbeli összefüggések megteremtésének más módszereivel is kísérleteztek. Az *Utazás a Holdba* című filmben a holdra szállást követően az elszánt francia kutatók barátságatlan földönkívüliekkel találkoznak. (A földönkívüliek mellelleg hasonlóságot mutatnak azokkal az „ellenséges bennszülöttekkel”, akikkel éppen ez idő tájt találkoztak gyarmataikon a franciák!) A kutatók űrhajójukhoz rohannak, és visszasietnek a Föld biztonságába. Leszállásukat húsz másodpercnyi filmidőben, négy beállításban láthatjuk. Az elsőn a hajó elhagyja a Holdat és eltűnik a kép alján, a másodikon a jármű a kép teteje felől az alja felé halad, majd a harmadikon a kép teteje felől a víz felé mozog, végül a negyediken a víz felszínéről lesüllyed a tengerfenékre. Ezt a képsort nagyjából úgy filmezték le, ahogy azt ma is tennék: az űrhajó mozgása az irány folytonosságának szabályát követi, vagyis a tárgyak, illetve szereplők beállításról beállításra azonos irányban mozdulnak el, következetes mozgással teremtve meg az egyes felvételek közötti tér- és időbeli kapcsolatot. Amíg a mai filmesek közvetlenül vágnák össze a felvételeket, addig Méliès átúsztatva egyik beállítást a másikba – ez az átmenetet teremtő eszköz ma időkihagyást sugallna. Ebből a szempontból a korabeli képsor zavaró lehet a mai néző számára.

A felvételek átúsztatással való összekapcsolása valójában egyáltalán nem volt szokatlan ebben a korszakban, erre Hepworth *Alíz Csodaországban* (*Alice in Wonderland*) című 1903-as filmjében is láthatunk példát. Egy másik brit filmes, James Williamson, a brightoni iskola képviselője azonban 1901-ben két olyan filmet is készített – *Stop Thief!* ('Állítsák meg, tolvaj!') és *Fire!* ('Tűz





Korai vágás: két szomszédos beállítás G. A. Smith *Mit látunk a távcsőben* (As seen through a Telescope, 1900) című filmjéből. A távcsővön át látott kép (maszkolással állították elő) egy lány bokájának simogatását mutatja, hogy „megmagyarázza” az előző felvételt

amelynek második részében a rendőrkülönítmény több beállításán keresztül üldözi a banditákat.

A *Fire!* című filmben Williamson a *Stop, thief!*-ben alkalmazotthoz hasonló vágási stratégiát használ: a rendőr mozgása az első és a második beállítás között, valamint a tűzoltóautók mozgása a második és a harmadik beállítás között tér- és időbeli kapcsolatot hoz létre. Ám a negyedik és ötödik beállítás között, ahol más készítőik valószínűleg keresztvágást alkalmaztak volna, Williamson olyan technikával kísérletezik, ami nagyfokú hasonlóságot mutat a ma illeszkedőnek nevezett vágással (összevágással). A negyedik beállítás, egy belső felvétel, az égő ház ablakán kimászó tűzoltót mutat, amint kiment egy lakót. Az ötödik beállítás, az égő ház külső felvétele azzal kezdődik, ahogy a tűzoltó és a kimenekített áldozat előbújik az ablakból. Habár a folyamatosság mai szemmel nézve még „tökéletlen”, az újítás jelentős. A kétségkívül a *Fire!* ihlette *Egy amerikai tűzoltó élete* (Life of an American Fireman, 1902) című filmjében Porter még mindig keresztvágást alkalmaz, amikor egy hasonló mentést mutat be teljes egészében, először belső felvétellel, majd külső szemszögből. Egy évvel később azonban Williamson honfitársa, G. A. Smith már kezdetleges összevágást használ a *The Sick Kitten* (A beteg kiscicus', 1903) című filmjében: a cicusnak orvosságot adó két gyerek totaljárról vág át a kanalat nyaldosó állat közelijére.

Ebben a korszakban a filmesek az elbeszélés megértéséhez szükséges részletek hangsúlyozása helyett a történet terének filmi felosztásával kísérleteztek, elsősorban azzal a céllal, hogy a közelebről felvett képpel nagyobb vizuális élményhez juttassák a nézőt. A *nagy vonatrablás*-ban van egy félközeli kép (second plan) a törvényenkívüliek vezetőjéről, Barnesről, amint revolverével pontosan a kamerára célozva lead egy lövést. A mai kópiákon általában ezzel zárul a film. Az Edison-katalógus azonban arról tájékoztatta a mozisokat, hogy ez a lövés lehet a film elején vagy a végén is. Az ilyen, az elbeszélés szempontjából nem meghatározott elhelyezésű beállítások eléggé elterjedtek, például a brit Alfred Collins *Raid on a Coiner's Den* (Rajtaütés egy pénzhamisítótanyán', 1904) című filmje egy közelképpel kezdődik, amelyen három kéz nyúl be különböző irányból: az egyikben pisztoly, a másikban bilincs, a harmadik ökölbe szorul. Porter egybeállításos *Photographing a Female Crook* (Egy női csalót fényképezve') című saját produkciójában a mozgó kamera ráközelít a grimaszoló asszonyra, aki így akarja meggátolni, hogy rendőrségi portré készüljön róla.

Még a kitalált történet szereplőjének nézőpontjához közelítő beállítások is, amelyeket ma a gondolatok és érzelmek külső megjelenítéséhez kapcsolunk, inkább szolgáltak akkoriban vizuális élménynyújtás, mint elbeszélő információ céljára. Az újító szellemű brightoni iskolához tartozó G. A. Smith rendezte *Nagyanyó okuláréja*

van!) –, melyben a történet közvetlen vágásokkal halad beállításról beállításra. A *Stop Thief!*-ben a tömeg egy csavargót üldöz, aki egy darab húst lopott a hentestől, itt a szereplők átlós mozgása jelzi a kapcsolatot az egyes beállítások között; a tolvaj és üldözői a kamera mögött lépnek be a képbe, majd előtte elhaladva lépnek ki a képből. Az a tény, hogy a kamera egészen az utolsó szereplő eltűnéséig a jelenetben marad, rámutat arra, miként szabja meg a szereplők mozgása a vágást. A filmesek ezt a vágási eszközt annyira hatékonyan találták, hogy az üldözései filmek egész műfaja alakult ki. Idetartozik a *Personal* ('Házassági hirdetés', Biograph, 1904), amelyben reménybeli menyasszonyok egy gazdag francia férfit kergetnek. Sok más film is beépítette elbeszélésébe az üldözést, többek között az „első” híres western, *A nagy vonatrablás* (The Great Train Robbery, Edison, 1903),

Grandma's Reading Glasses, Warwick Trading Company, 1900) című filmben egy kisfiú a nagymama szemüvegén keresztül tanulmányoz egy karórát, egy kanarit és egy cicát, mindezek bevágott közeliken (premier planban) láthatók. Az 1903-as *The Gay Shoe Clerk* (Az élvhajhász cipőeladó', Edison/Porter) című filmben egy cipőbolti segéd flörtöl a női vevővel. Egy bevágott kép megmutatja, mit láthat a nő bokájából, amint az tantaluzsi kínokat okozva, kacéran fellibbenti a szoknyáját. Ez a bevágott közelkép nem csupán az „attrakciók mozija” által megengedett vizuális élvezetekre példa, hanem arra is, ahogy a korai filmesek voyeurként bántak a női testtel. Annak ellenére, hogy elsődleges céljuk nem a narratív cselekményfűzés kiemelése, ezek a beállítások különböznek a nagy vonatrablás és a *Raid on a Coiner's Den* motiválatlan közelképeitől, mert hozzárendelődnek a film egyik szereplőjéhez.

Az 1907 előtti „attrakciók mozija” vágási stratégiáinál a vizuális élmény fokozása és nem annyira az összefüggő, lineáris történetmesélés volt az elsődleges cél. Am ezen filmek közül sok egyszerű történeteket is előadott, és a közönség éppúgy kapott narratív élményt, mint vizuálisat. Noha hiányoztak a tér- és időbeli összefüggések és a lineáris elbeszélés alakításának belső stratégiái, az akkori közönség megértette ezeket a mai nézők által összefüggéstelennek érzett filmeket. Az „attrakciók mozija” ugyanis nagymértékben támaszkodott a közönségnek egy adott közeggel kapcsolatos konkrét, illetve közvetett ismereteire. Az első filmesek még csak tanulták, miként töltsék meg jelentéssel az új médiumot, de nem dolgoztak légtérben. A film gyökerei mélyre nyúlnak a kor gazdag tömegkultúrájában, s kezdetben a szórakoztatás más formáinak narratív és vizuális hagyományaiból táplálkoztak. Az 1907 előtti filmet azzal vádolták, hogy „nem elég filmszerű” és túlzottan színpadias. Méliès-re és kortársaira valóban komolyan hatott a nemdrámai színpadi gyakorlat. A terjengős színdarabok azonban többnyire alkalmatlan modellt kínáltak az egypercesnél is rövidebb filmekkel útjára indult új médium számára, s csak akkor váltak ihletforrássá, amikor a filmek az átmeneti korszak során hosszabbra nyúltak. Amint azt Edison első Kinetoscope-filmjei szemléletesen bizonyítják, fontos forrást jelentett továbbá az egymástól független számok széles formai választékát nyújtó, a kidolgozott történetek iránt semmi tiszteletet nem mutató varieté, ezenkívül az első filmesek ötleteket merítettek a melodramából, a (dialógus helyett a vizuális hatásokat hangsúlyozó) pantomimból, a laterna magicából, a képregényekből, a politikai karikatúrákból, az újságokból és a dalokkal illusztrált állóképekből.

A laterna magicának, a diavetítők e korai, kerozinlámppal megvilágított változatának különösen fontos hatása volt a filmekre – a laterna magica ugyanis lehetővé tette „mozgóképek” vetítését, mintát szolgáltatva ezzel

az idő és a tér filmbeli megjelenítésére. A vándormozisok a laterna magica-vetítőknél gyakran használtak rafinált emelőkaros és csigás szerkezeteket a képeken belüli mozgás létrehozásához. A diatartón lassan áthúzott hosszú diák megfeleltek a filmi panorámának, s egyazon lámpás vetítőre szerelt két diatartó segítségével a gépész áttűnést tudott létrehozni a diák gyors váltásával. Két dia alkalmazásával „vágásra” is lehetőség nyílt, ugyanis a gépész távoliról közeli, külsőről belső képekre válthatott, illetve a szereplőkről arra, amit a szereplők láttak. Valójában egy laterna magica-bemutatóból ered a *Nagyanyó okuláréja* című film is. A vándormutatóványosok, például az amerikai Burton Holmes és John Stoddard rendezte laterna magica-előadások a vonatos és útirajzfilmek elődei voltak: a diaképes illusztrációkat gyakran vágta össze a vonat külső képeivel, a vonaton utazók belső képeivel, valamint a tájról és az érdekesebb eseményekről készített felvételekkel.

A vizuális hagyományok utánzásán túl a készítők számos filmjüket a közönség által már ismert történetekre alapozták. Edison úgy reklámozta a Porter rendezte *Night before Christmas* ('Karácsonyél', 1905) című filmjét, hogy „híven követi Clement Clarke Moore régi karácsonyi mondáját”. A Biograph és az Edison egyaránt megfilmesítette az *Everybody Works but Father* ('Mindenki dolgozik, csak apa nem') című slágert, a Vitagraph *Happy Hooligan* ('Boldog huligán') című sorozata pedig egy népszerű képregényen alapult, amelynek rajzolt csavargó figurája több New York-i újság vasárnapi mellékletében szerepelt. Sok korai film jelenítette meg bonyolultabb elbeszélések kivonatolt változatát, alkotóik feltehetően közönségüknek a témába vágó előzetes ismereteire és nem annyira az elbeszélés egysége által megkívánt filmes szabályokra támaszkodtak. A *L'Épopée napoléonienne* ('Napoleon eposza', Pathé, 1903–04) Napóleon életét mutatja be egy tablósorozaton keresztül, jól ismert történelmi eseményekre (a koronázásra, Moszkva égésére) és anekdotákra (Napóleon őrt áll az alvó őrség mellett) támaszkodva, ám semmi erőfeszítést nem tesz a tizenöt beállítás lineáris oksági összefüggéseinek érzékeltetésére, illetve narratív megszervezésére. Hasonló módon, az olyan több beállításból álló filmek, mint a *Ten Nights in a Barroom* ('Tíz este egy sötétben', Biograph, 1903) és a *Tamás bátya kunyhója* (*Uncle Tom's Cabin*, Vitagraph, 1903) csupán ezeknek a közismert és gyakran játszott melodramáknak a csúcspontjait mutatták be, a jeleneteket nem vágási stratégiák, hanem a közönségnek a közbeeső eseményekkel kapcsolatos ismeretei kapcsolták össze. A *Tamás bátya kunyhója* valószínűleg az egyik első inzertes film. Az inzertek, a következő történet összefoglaló címszavak a több-beállításos filmekkel egy időben jelentek meg 1903 és 1904 körül, és láthatóan azt jelzik, hogy a producerek felismerték az inkább belső, mint külső eredetű narratív összefüggés szükségességét.



## FILMBEMUTATÁS

A film tudományos és oktatási újdonságként jelent meg, s kezdetben nem volt kereskedelmi jelentősége. Az attrakciót maga a készülék, illetve a mozgás reprodukálása jelentette, és nem egy konkrét film. A mozgóképes berendezéseket számos országban először világkiállításokon és tudományos előadásokon lehetett látni: az Edison Company is az 1893-as chicagói világkiállításra időzítette a Kinetoscope premierjét, de a gépet nem sikerült időben összeszerelni. Mozcóképes berendezéseket az 1900-as párizsi világkiállításán több helyen is bemutattak.

A film gyorsan feltalálta magát a „tömegkultúra” és az „előkelő kultúra” már létező helyszínein, ám kifejezetten filmek bemutatására szolgáló helyiségeket az Egyesült Államokban csak 1905-ben, máshol még később alakítottak ki. Az Egyesült Államokban a filmeket népszerű varietészínházakban mutatták be, amelyek a századfordulóra a tehetős nézőket szórakoztatták, akik negyed dollárt is szívesen fizettek egy délutáni vagy egy esti műsorért. A tanfilmeket is játszó vándormutatványosok saját vetítógépükkel járták az országot, helyi templomokban és operaházakban tartottak előadásokat, s a közönségnek 2 dollárt számítottak fel – ennyiért lehetett bejutni egy show-ra a Broadwayn. Olcsóbb és népszerűbb helyszíneknek számítottak a vásárokon és karnévalokon felállított sátrak, valamint az átmenetileg ki-

béelt kirakatok, az első állandó mozik, a híres nickelodeonok elődei („nickelnek” az ötcéntest hívták, ennyibe került a jegy az olcsó mozikban.) A korai filmek közönsége az Egyesült Államokban meglehetősen vegyes összetételű volt, nem jellemezte egyik társadalmi osztály túlsúlya sem.

Nagy-Britanniában és a legtöbb európai országban, az USA-belihez hasonló körülmények között került sor az első bemutatókra: az elsődleges bemutatóhelyek vásárterek, music-hallok, mulatók és használaton kívüli üzlethelyiségek voltak. A vándormutatványosok döntő szerepet játszottak az új médium népszerűségének megalapozásában és abban, hogy a filmek a vásárok fontos attrakciójává lettek. Mivel a vásárok és a music-hallok zömmel munkásközönséget vonzottak, Nagy-Britanniában és az öreg kontinensen a korai közönség társadalmi osztályok szerinti megoszlás tekintetében jóval homogénebb volt, mint az Egyesült Államokban.

Bárhol, bármilyen közönség előtt került is sor a vetítésre, a mozis ebben az időszakban legalább annyira befolyásolta a film jelentését, mint maga a gyártó. A több beállítás és az inzertek eljöveteleig, vagyis az 1903–04-es évekig a gyártó csak a különálló jeleneteket biztosította, a programot a mozis állította össze. Az egyetlen beállításból álló filmek lehetővé tették, hogy szabadon döntsön a vetítési sorrendről, valamint egyéb anyagok, pél-

Egy korai vándormozi: Green Cinematograph-bemutatója Glasgow-ban (1898)



dául vetített diaképek és inzertek beiktatásáról. Voltak berendezések, amelyek egyesítették a filmvetítőt a képvetítővel vagy a laterna magica-diákat vetítő géppel, így a gépész finom átmenetet biztosítva tudott váltani a film és a diák között. New York Cityben az Eden Musée különböző gyártók laterna magicához készült diáiból és húsznál is több filmből különleges műsort állított össze a spanyol–amerikai háborúról. Az elsősorban mozisnak megmaradt Cecil Hepworth a laterna magica-diák és a filmek elegyítését, valamint „a képek kisebb jelenetekké, illetve epizódokká való felfűzését” javasolta úgy, hogy az anyagot kommentárral kössék össze. Miután a vetítőgép továbbfejlesztése megengedte ötven másodpercnél hosszabb filmek bemutatását, a mozisok elkezdtek tizenkét vagy még több filmet összeilleszteni, hogy egy konkrét témával kapcsolatos műsort alkossanak. Nem csupán a látványt manipulálták, hanem különféle hangokkal is kiegészítették a némafilmet, amely a mai közvélekedéssel ellentétben soha nem volt néma. Legalábbis a varietészínházakban minden filmet zene kísért – a nagyzenekartól a szólózongoráig. A vándormozisok maguk kommentálták az általuk vetített filmeket és laterna magica-diákat, s szavaikkal a gyártó szándékától eltérő jelentést is társíthattak a képhez. Sok mozis hangokkal, zörejekkel – patkócsattogással, revolverlövésekkel stb. – is kiegészítette a filmeket, sőt párbeszédet adatott elő a vászon mögött álló színészekkel.

Fennállásának első évtizede végére a mozi, ez az érdekes újdonság megtalálta helyét mint az egyre gyorsuló,

frenetikus 20. századi életritmus számos kikapcsolódási formáinak egyike. Ugyanakkor ez a szárnyait még mindig csak bontogató média a formanyelv és a történetmesélés terén továbbra is nagymértékben függött a már létező médiáktól, a némileg elavult, egyénileg vezetett gyártási módszerektől, valamint az olyan, már létező bemutatóhelyektől, mint a varieté és a vásárok. A következő évtizedben azonban komoly lépéseket tett afelé, hogy a 20. század *kizárólagos* tömegmédiума legyen, immár kiteljesedve saját formai konvencióival, ipari struktúrájával és bemutatóhelyeivel.

#### Irodalom

- Balio, Tino (ed.): *The American Film Industry*, 1985.  
 Barnes, John: *The Beginnings of the Cinema in England*, 1976.  
 Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, 1985.  
 Chanan, Michael: *The Dream that Kicks*, 1980.  
 Cherchi Usai, Paolo–Codelli, Lorenzo (ed.): *Before Caligari*, 1990.  
 Cosandey, Roland–Gaudreault, André–Gunning, Tom (ed.): *Une invention du diable?*, 1992.  
 Elsaesser, Thomas (ed.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, 1990.  
 Fell, John L.: *Film before Griffith*, 1983.  
 id.: *Film and the Narrative Tradition*, 1986.  
 Gunning, Tom: „*The Cinema of Attractions*”, 1986.  
 Holman, Roger (ed.): *Cinema 1900–1906: An Analytic Study*, 1982.  
 Low, Rachel–Manvell, Roger: *The History of the British Film, 1896–1906*, 1948.  
 Musser, Charles: *The Emergence of Cinema*, 1990.  
 id.: *Before the Nickelodeon*, 1991.

## Az átmeneti mozi

ROBERTA PEARSON

1907 és 1913 között az Egyesült Államok és Európa filmipara másolni kezdte az akkori kapitalista ipari vállalkozásokat. A gyártás, a forgalmazás és a bemutatás szétválásával felgyorsult a szakosodás, habár egyes gyártók, különösen az Egyesült Államokban, megpróbálták magukhoz ragadni a teljes iparág oligopóliumszerű irányítását. A filmek hosszabbak lettek, a mozisok egyre több filmet követeltek, hogy folyamatosan újdonságokkal tudják ellátni közönségüket, tehát szükségessé vált a gyártási folyamatok szabványosítása, akárcsak a munkamegosztás tökéletesítése és a filmmel kapcsolatos jogszabályok kialakítása. Az állandó bemutatóhelyek kialakítása elősegítette a forgalmazás és bemutatás megszervezésének ésszerűsítését és nyereségesebbé válását, ami stabilabb alapokra helyezte az iparágat. A legtöbb országban az első mozik csak kicsiny közönséget tudtak befogadni, ezért a mozisok rövid filmeket mutattak be, hogy

több előadást tudjanak tartani, és gyakori volt a műsorváltás. Mindez arra ösztönözte a gyártókat, hogy rövid szabványfilmeket készítsenek az állandó kereslet kielégítésére. A keresletet élénkítette a színházi modellen alapuló sztárrendszer létrehozása is, ami garantálta az újonnan kialakuló tömegközönség kitartó ragaszkodását.

Az átmeneti korszak filmjeit gyakran „a narratív összszegzés mozija” összefoglaló néven említik. Ezek az alkotások már nem támaszkodtak a nézők kiegészítő ismereteire, inkább filmes eszközök alkalmazásával teremtték meg az elbeszélés belső összefüggéseit. Az átlagosan 15 perces filmek szabvány tekercshossza elérte a 300 métert, s ezekben az években jelent meg az egyórás vagy még tovább tartó, úgynevezett egész estés vagy nagyjátékfilm (feature film). „A narratív összszegzés mozijának” kialakulása egybeesett a filmnek a kulturális szférához való közeledésével, illetve annak elismerésével.



# A NÉMAFILM

## Trükkök és animáció

DONALD CRAFTON

A közhiedelemmel ellentétben az animáció története nem Walt Disney 1928-as hangos *Willie gőzhajó* (Steamboat Willie) című filmjével kezdődött. A műfaj már jóval régebben létezett, sőt előkelő helyet foglalt el a filmgyártáson belül. Számptalan film készült még a harmincas évek úgynevezett klasszikus stúdiókorszaka előtt, s ebből legalább 100 Disneynél.

Az animációs filmek története igaziból a trükkoeffektek átmeneti műfajával indult még a század elején. A műfajhatárok (a western, a kalandfilm stb.) kialakulásával egy időben, 1906–1910 körül jelentek meg a teljesen vagy túlnyomórészt animációs technikával készült filmek is. Mivel akkoriban minden film egy tekercs hosszúságú volt, viszonylag kevés a műsorrendi különbség az animációs és egyéb filmek között. 1912-től kezdve azonban kezdtek elterjedni a több tekercs hosszúságú játékfilmek, az animációs filmek viszont kevés kivétellel megőrizték egytekercses terjedelmüket, vagy még ennél is rövidebbek maradtak. Az animáció ekkoriban kezdett összefonódni a közönség és a producerek agyában a képregényekkel, főként azért, mert a filmalkotók ismert figurákat választottak hősül a populáris médiából és a filmeket a karikatúrista névvel „jegyezték”, bár a rajzolónak rendszerint nem sok köze volt a gyártáshoz. Az első világháborúig az animáció meglehetősen nemzetközi műfajnak számított, de 1915 után az amerikai producerek uralták a világpiacot. Próbálkoztak ugyan az önálló európai műfaj megteremtésével, az 1920-as években mégis megmaradt az amerikai karaktersorozatok uralma: Mutt és Jeff, Koko, a bohóc, Al Falfa gazda és Félix, a macska. Az animációs filmek kialakulási folyamatában a játékfilmekkel való hasonlóság leginkább a sztárrendszerhez való idomulásban mutatkozott meg a húszas években. Ez abban állt, hogy az animációs stúdiók olyan visszatérő szereplőket teremtettek, amelyek leginkább az emberi sztárokhöz hasonlítottak.

### MEGHATÁROZÁSOK

Az animációs filmet leginkább olyan mozgóképként lehet meghatározni, amely a rajzokat és tárgyakat oly módon rendez el, hogy sorozatban fényképezve vagy mozgóképen kivetítve szabályozott mozgás illúzióját kelti. A gyakorlatban viszont az animáció mibenlétét a

technikai, tematikus és gyártási megfontolások variációi határozzák meg.

### Technika

Animációs képek már jóval az 1890-es évek, a mozgófényképezés feltalálása előtt is készültek. David Robinson 1991-ben rámutatott, hogy a rajzok animálása a fotók animálásának első lépése volt, de ennek története eltér a filmtörténettől. Ha vizsgálódásunkat leszűkítjük a moziban vetített animációs filmekre, lehetséges kiindulópontunk 1898. Bár nincs bizonyíték egyik állításra sem, az animációs technikát J. Stuart Blackton az USA-ban és Arthur Melbourne-Cooper Angliában fedezte fel, egymástól függetlenül. Mindketten azt állították, hogy elsőként aknázták ki a mozgóképes kamera alternatív használati módját. Úgy manipulálták a tárgyak látványát, hogy egyszerre csak egy vagy néhány filmkockát exponáltak a hagyományos kinematográfia által teremtett mozgás illúziójának utánzása érdekében. A vetítés során nincs különbség abban, hogy a képeket másodpercenként 16–24-szer vagy meghatározatlan időtartammal exponálták: a mozgás illúziója ugyanaz. Következésképpen az animáció hagyományos technikai definíciója, azaz hogy a filmet kockánként veszik fel, nyilvánvalóan helytelen. Minden filmet kockánként komponálnak, exponálnak és vetítenek (máskülönben a kép zavaros, homályos lenne). A meghatározó technikai tényező a vásznon elérni szándékozott hatásban rejlik.

### Műfaj

Az animációs film 1906-ban vált filmkészítési móddá. A *Humorous Phases of Funny Faces* (‘Vicces arcok vicces fázisai’, Blackton, 1906) azt mutatta be, ahogy a rajzoló keze nyomán megszületik a szemét és száját mozgó karikatúra. Ez úgy készült, hogy néhány kép exponálása után a krétarajzot letörölték, kissé módosítva újra megrajzolták, majd további kockákat exponáltak. Ebből az a hatás keletkezett, hogy a rajzok maguktól mozognak. Émile Cohl *Fantazmagória* (Fantasmagorie, 1908) című filmje is a rajzoló életre kelt és alkotójuktól független életet élő rajzait mutatta be. Ezek a konvenciók lassan jellegzetes témákká és ikonográfiákká váltak, amelyek az animációs műfajt megkülönböztették más filmes újításoktól.

1913 előtt az animáció rendszerint tárgyakat, játékokat, bábokat és kivágásokat vett igénybe, de a rajzok aránya a tárgyakkal szemben fokozatosan nőtt egészen addig, amíg 1915 után a rajzok már (különösen a képregényszerű sorozatok) a műfaj lényegét alkották.

#### *Témák és konvenciók*

Jellegzetes témái alapján kell-e meghatározni az animációt? Egyes elmzók az animáció lényegi metaforájának tartják az „élet illúziójának megteremtését”. Másik visszatérő motívum az animátor (vagy szimbolikus helyettesítőjének) szerepeltetése. Ugyancsak állandó téma a filmben megjelenített világ és az animátor, valamint a nézők „valóságos” világának összekeveredése.

Az animációs filmeket kulturálisan is meghatározhatjuk. Szívósan tartja magát az az elképzelés, hogy az animáció humoros műfaj, amely főleg a gyerekeknek szól. Valóban, a gyerekek mindig is a rajzfilmek legfőbb közönsége voltak és lesznek, ám az animáció jóval több, mint egyszerű rajzfilm és nem szabad elfelejtenünk, hogy a klasszikus animációs filmeket a nagyközönségnek és nem

pusztán az ifjúságnak készítették. Az animáció kulturális megközelítésű definíciójának ezért számításba kell vennie a műfaj sajátos humorát, de szoros kapcsolatát a mágiával és a természetfelettel (különösen a korai korszakban) ugyanúgy. Az animáció egyedülálló módon képes meríteni a pszichológiai folyamatok, például a fantázia vagy az infantilis regresszió lehetőségeiből.

#### *Gyártás*

Akár stúdiókban, akár kis műhelyekben készítették az animációs filmeket, előállításukhoz mindenképpen speciális gyártási egységekre volt szükség. Rövidesen sajátos helyet foglaltak el a moziműsorban. Az animációs film után nem jöhetett sem „valódi” film (híradó vagy dokumentumfilm), sem drámai film (játékfilm), hanem csakis humoros műsorszám: burleszk, idomított állatok, esetleg rajzos vagy bábmutatvány.

#### *ELŐZMÉNYEK*

A „trükkfilm” az egyik legkorábbi filmes műfajnak számít. Noha elsősorban a francia bűvészből filmessé lett

Az animációs film egyik előfutára





Georges Méliès nevével azonosítják, 1898 és 1908 között számos országban készítettek ilyen filmeket. A filmezés során a kamerát megállították, valamit változtattak a képen (például kicserélték a lány alakját egy csontvázra), majd folytatódott a filmezés.

Méliès maga nemigen használta ezt a technikát, James Stuart Blackton alkalmazta inkább, a Vitagraph Company egyik alapítója és az egyik első igazi animációs rajzfilmnek tekintett alkotás, a *Humorous Phases of Funny Faces* létrehozója. 1906–07-ben Blackton vagy fél tucat filmet készített, amely animációs effekteket tartalmazott. Legismertebb filmje a *Kísértet a szálloda* (*The Haunted Hotel*, 1907. február), mely Európában bombasiker volt, főként az evőeszközök közelképének animációja miatt. Blackton Vitagraph-munkái mély hatást tettek számos filmkészítőre, köztük a spanyol, de Franciaországban alkotó Segundo de Chomónra, az angol Melbourne-Cooperre és Walter S. Boothra, valamint az Edisonnál dolgozó amerikai Edwin S. Porterre és a Biographnál dolgozó Billy Blitzerre.

E trükkfilmekben az animáció alapvetően maga is trükk volt. Ahogy a kéz bűvészkedése a bűvészmutatványokban, az animációs rész ezekben a rövidfilmekben a közönség elbűvölésére, szórakoztatására szolgált, arra, hogy a néző kíváncsiságát felkeltse. Az újdonság elmúlásával egyes producerek, nevezetesen maga Blackton is, felhagytak a gyártással. Mások kiterjesztették a műfaj határait, változtattak rajta, s ez új, független műfaj létrejöttét eredményezte.

#### KÉZMŰVESEK: COHL ÉS McCAY

Émile Cohl karikaturista és képregényrajzoló volt, mielőtt ötvenéves kora táján felfedezte a filmet. 1908-tól 1910-ig legalább hetvenöt filmben dolgozott a Gaumont Company számára, s a legtöbb alkotásban animációkat készített. Megszállott művész volt, gyorsan kitalált számos animációs eljárást, melyek azóta is nélkülözhetetlenek. Ilyen például a megvilágított animációs állvány a függőlegesen ráhelyezett, elektromosan hajtott kamerával vagy a mozgás időtartamának és a tér lencsemélységének kiszámolására használt táblázatok. Kamerája elé különféle tárgyakat helyezett: rajzokat, maketteket, bábokat, fotókivágásokat, homokot, bélyegeket és más apróságokat. Ami filmjeiben *nem* jelent meg, az a hagyományos, lineáris cselekmény volt; grafikus múltjából viszont mindig változó, fantasztikus háttérrajzokat merített, melyek irracionális logikával és obszúr szimbolizmussal alakultak át egymásba. Cohl ma már bizarrnak tűnő filmjei akkoriban hihetetlenül népszerűek voltak. Dolgozott a Pathé és az Éclair számára, az utóbbi 1912-ben amerikai leányvállalatánál vezetőként is alkalmazta a New Jersey-beli Fort Lee-ben. George McManus képregényéből, a *The Newlyweds and their Baby*-ből ('Új házások és kisbabájuk') rajzfilmsorozatot adaptált. A tizennégy részes sorozat sikere szá-

mos képregényrajzolókat inspirált arra, hogy saját munkáik animációs változatát is elkészítsék vagy elkészíttessék.

Winsor McCay a kor vitathatatlanul legcsillogóbb tehetségű rajzolója volt. 1911-ben készített egy cím nélküli rövidfilmet, melyben saját *Little Nemo in Slumberland* ('Kicsi Nemo Álomországban') című sorozatából animált néhány figurát. Az alakokat aprólékosan reprodukálták kártyákon, a Vitagraph lefilmezte, és a kópiát McCay kockáról kockára gondosan kiszínezte. A premieren McCay büszkén mutatta be a több ezer rajzot és a lapozóberendezést, amely a mozdulatok ellenőrzését könnyítette meg. Nemcsak szóbeli magyarázatban összegezte az animáció lényegét, de azt is bemutatta a nézők tömegének, hogyan kell animációs rajzfilmet rajzolni és filmezni. 1912-ben elkészítette *The Story of a Mosquito* ('Egy szúnyog története') című filmjét, melyben statikus háttérrel használt, és minden ábránál újrarajzolta. Érdekes kísérleteket folytatott a perspektíva mozgatásával. A *Gertie*-t 1914-ben mutatta be közönség előtt, majd pedig egytekerceses játékfilmként is. Ez volt a kor legtökéletesebb animációs filmje, melyet sokáig nem szárnyalt túl senki. A filmben McCay kicsalogatja *Gertie*-t, a dinoszauruszt barlangja rejtekéből és cirkuszi mutatványokat végeztet vele. Jogosan ünnepezték mesterműként, és jócskán növelte az animációs műfaj népszerűségét. McCay következő filmjét, a *The Sinking of Lusitania: An Amazing Moving Pen Picture*-t 1918-ban mutatták be. A háborús tragédiát mutatta be „objektív” és „rajzfilmes” grafikus stílusban. McCay még számos filmötletét megvalósította 1934-ben bekövetkezett haláláig.

#### „NAGYÜZEMI” MÓDSZEREK: BRAY ÉS BARRÉ

A *The Newlyweds* és McCay más kuriózumai sikeréből, és a kezdő animátorok alkalmi bemutatóiból világosan látszott, hogy a közönség imádja az animációs filmet. Problémát okozott viszont a műfaj munkaigényessége, mert a bevételből nem térültek meg a gyártási költségek. Cohl és mások megpróbáltak kivágásokat használni egyes időigényes rajzok helyett, de ezzel kockára tették a filmek grafikai minőségét.

John Randolph Bray feltalált egy eljárást, amellyel a régi módszerek szerint kötelező újrarajzolást megkönnyítette. A képregényrajzoló és kezdő animátor (1913-ban mindössze egy filmmel a háta mögött) cellulóznitrát-ívekből készült átlátszó másolólapok használatát fejlesztette ki. Találmányát egy másik animátorral, Earl Hurd-del való együttműködése inspirálta. Hurdnek ugyanis már volt szabadalma a celluloid használatára. Együtt tökéletesítették a mai napig cel rendszernek nevezett és alkalmazott eljárást. Ennek lényege, hogy elválasztották a mozgó és a statikus elemeket a képen. A háttérrel és más nem mozgó részeket lerajzolták egy papírra; a mozgó alakokat pedig megfelelő mozdulati pozícióikban az átlátszó celluloidívekre. A két ívet egymásra fektették,

majd egyenként lefilmezték: ekkor az az illúzió keletkezett, hogy a figura mozog az álló háttér előtt. Ez az eljárás az animációs műhelyekben egészen a xerográfia és a computeres tervezés kezdetéig tartotta magát. Bray és Hurd agresszíven védelmezték az eljáráshoz fűződő jogait. A legtöbb animációs stúdió 1915-től a harmincas évek elejéig a Bray–Hurd szabadalmi társaságtól kért engedélyt a módszer használatára, és jogdíjat fizetett.

Bray mások technikáit is sikerrel alkalmazta. Ugyanígy versenytársa, Barré is, a tehetséges montreali képregényrajzoló, aki William Nolannel közösen készített rajzfilmeket az Edison stúdió számára 1915-ben. Barré nem akart mindent maga végezni, hanem bevezette az autógyártásban alkalmazott futószalag-eljáráshoz hasonló munkamegosztást, igaz, ő hierarchizálta a munkafázisokat. Tovább könnyítették a munkát a rajztáblákon használt pöckök, amelyek tökéletesen illeszkedtek a rajzíveken használt egyenesítő lyukakba. (McCay és Bray nyomdai jelöléseket használtak a rajzok regisztrálására.) Barré és Nolan saját rendszert fejlesztettek ki az animáció fáradságos műveleteinek megkönnyítésére (bár nem szabadalmaztatták) és nem használták a celluloid módszert. A „slash rendszer”, ahogy ma nevezik, szintén két részre, mozgó és statikus elemekre bontotta a kompozíciót, de találékonyan a rajzot úgy tervezték, hogy a háttérrel az *előtérre ráhelyezték* (ez a celluloid módszer fordítottja). Mindkét komponenst ugyanolyan fehér papíron húzták. A háttérívben olyan kivágások voltak, amelyekben a mozgó előtéri figurák megjelentek. A filmezés során a mozgó ívet először a pöckökre helyezték, és a „felhasított” háttérrel ráhelyezték. A következő exponálásnál ugyanezt a háttérrel fel lehetett használni a másik mozgó ív fölött.

A Bray stúdió által is alkalmazott Barré-féle futószalagmódszer és a „lyuk és pöckök”-rendszer az amerikai animációs gyártási gyakorlat lényegi részévé vált.

Bray másik munkaidőcsökkentő és energiatarékos szabadalma, melyet azonban valószínűleg Barré ültetett át a gyakorlatba először, a köztes fázisrajzolás volt. Az animátor megrajzolta egy-egy jelenet kezdő és befejező pózát, de a köztes pózokat alacsonyabb rangú és rosszabbul fizetett, fázisrajzolóknak nevezett asszisztensekkel rajzoltatták meg.

#### ANIMÁCIÓS STÚDIÓK

Barré az Edisonsnál megalapította animációs stúdióját, de emellett rövid ideig az International Film Service-nél és a *Mutt és Jeff*-sorozatok számára is dolgozott 1916-ban. Társult Charles Bowersszel, aki arra szerződött, hogy Bud Fisher képregénye alapján elkészítse a sorozatokat. Bowers és Fisher azonban 1919-ben kiszorította Barrét az üzletből, de a *Mutt és Jeff*-sorozat a stúdiók, a stáb és a forgalmazók változásai ellenére a némafilm korszaka alatt mindvégig kitarzott.

Az International Film Service stúdiót William Randolph Hearst alapította 1916 decemberében. Mivel Hearst szerződés szerint ellenőrizhette a lapjaiban publikáló rajzolókat, logikus üzleti fogásnak tűnt a képregényfigurákat a vászonra vinni. Ezt a műveletet Gregory La Cava, Barré stúdiójának egy belső tagja vezényelte. Ígyik első teendője volt korábbi főnökét, Raoul Barrét szerződletni. A stáb tagjainak gyakori változásai ellenére a stúdió virágzott. 1918-ban szűnt meg, nem mintha nem hozott volna elég hasznot, hanem anyavállalata, Hearst International News Service-ének politikai és pénzügyi nehézségei miatt. Az animátorok más stúdiókhöz szegődtek, például a Brayhez, amely megszerezte a Hearst-képregények animációs jogait 1919 augusztusában.

A korábbi Hearst-rajzoló, Paul Terry saját celluloid szabadalmi jogaira hivatkozva dolgozott, és visszautasította Barry próbálkozásait a jogdíjak kicsikarására. Többévnnyi perlekedés és tárgyalás után végre 1926-ban egyezsége jutottak. A közben eltelt időben Terry több mint 200 rajzfilmet termelt Fables Pictures nevű stúdiójában. Bár a filmek eredetileg Ezópusz fabuláiból készült bizarr adaptációk voltak, az irodalmi ötlet gyorsan kimerült. Al Falfa gazda és más vadonatúj teremtmények keltek életre a vásznon. 1928-ban Terry üzleti partnere, Amadee Van Beuren többségi részesedést vásárolt magának a társulásban, melyet saját magáról nevezett el. Ez a stúdió a harmincas évek elejéig megőrizte vezető szerepét, Terry pedig megalapította a Terrytoonst, melyet 1955-ig vezetett.

#### MAX ÉS DAVE FLEISCHER

A Fleischer testvérek Dave Fleischer találmányával, a rotoszkóppal törtek be a filmiparba. Ez a berendezés egy filmsík kockáit egyenként vetítette rá egy rajzos üvegfelületre. Az egészet együtt így papírra vagy celluloidra rögzíthették, majd lefilmezheték a normális animációs eljárás szerint, s vetítéskor „realisztikusan” mozgó rajzok születtek. J. R. Bray az oktatófilmgyártás részlegének élére nevezte ki Max és David Fleischert, ahol jól tudták használni a rotoszkóppal készült tiszta, áttekinthető képeket. 1920 áprilisában az *Ki a tintatartóból* (Out of the Inkwell) sorozatban egyelőre rendszertelenül, de megjelent a Bray programjában a rotoszkóppal készített bohóc. A szakmai folyóiratok, de még a *New York Times* lelkes kritikái is bátorították az animátorokat, akik 1921-ben megalapították saját stúdiójukat. A bohócfigura neve, Koko mégis csak 1923-ban született meg. A sorozat minden egyes epizódjának kiindulópontja az volt, hogy a Max által játszott rajzoló előcsalogatja Kokót a tintásüvegből, a vázlatfüzetre ülteti, ahol a figura „életre kel”. Koko a korai rajzfilmsztárok legnevezetesebbje lett.

A Fleischer fivérek sajnos üzleti téren nem bizonyultak annyira tehetségesnek, mint az animáció terén. Red Seal nevű stúdiójuk 1926-ban csődbe ment. Átvette őket a Paramount, ahol folytatták az *Ki a tintatartóból* sorozatot



Ko-Kóval, akinek neve a jogdíjak miatt kibővült egy kö-  
tőjellel. A harmincas évek elején a Fleischer-fivérek új  
filmje, a *Betty Boop és Popeye, a tengerész* (Popeye the  
Sailor) elhomályosította a bohóc diadalát.

WALTER LANTZ

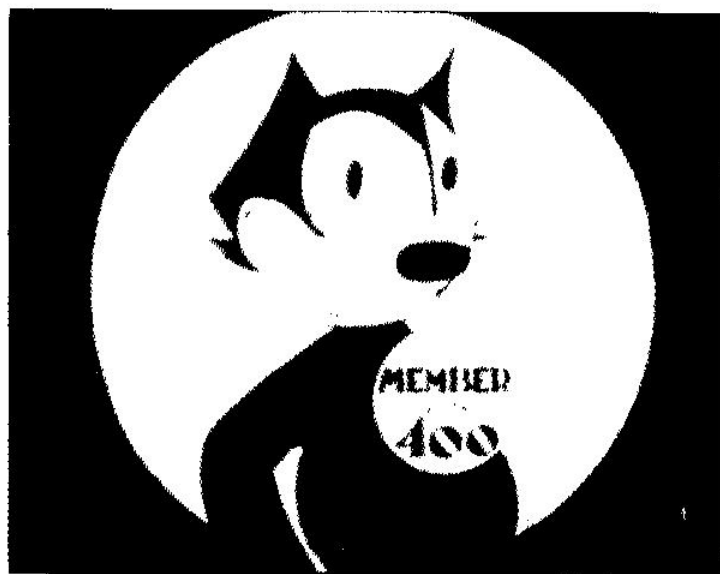
A *Woody Woodpecker* ('Woody, a harkály') későbbi alkotó-  
ja animációs karrierjét újrahaznosításra szánt celluloi-  
dok mosásával kezdte az International Film Service-nél,  
de La Cava hamarosan kinevezte igazgatóvá. 1919-ben  
kezdett a Bray stúdiónál dolgozni, kezdetben plakátokat  
és hirdetések tervezett, majd később, Max Fleischer  
1921-es távozásával az animációs stúdió általános ellen-  
főre lett. 1924-ben rendezett először a Bray megbízásá-  
ból, sorozatának címe *Dinky Doodles* volt. A *Dinky*  
*Doodles* animációs technikával készült gyerekfigura, me-  
lyet fotografált háttérre helyeztek. Az *Unnatural His-*  
*tories* ('Különös históriák') 1925-ben indult, a *Hot Dog*  
(Pete-tel, a kiskutyával) 1926-ban. A sorozatokban Lantz  
maga is megjelent mint nagyszerű színész. 1928-ban  
csatlakozott a Universalhoz, egyik első megbízása az  
*Oszwald, a szerencsés nyúl* (Oswald the Lucky Rabbit) ren-  
dezése volt, melynek figuráját Disney találta ki.

WALT DISNEY

Walt Disney-nek az volt a szerencséje, hogy a missouri-  
beli Kansas City-ben nőtt fel, ahol a legtöbb forgalmazó  
fenntartotta középnegyati irodáját. Egyikük „Laugh-O-  
Gram”-sorozatok készítésére szerződött Disneyvel és  
partnerével, Ubbe Iwerksszel. A sorozat rajzfilmtérkép  
és reklámok kombinációból állt. A sorozat pénzügyi ku-  
darenak bizonyult, ezért Disney szedte a sátorfáját és  
1923-ban Kaliforniába költözött, hogy közelebb legyen  
a filmgyártás központjához. *Alice*-vígjátékait az első női  
rajzfilmforgalmazó, Margaret J. Winkler forgalmazta.  
Alice valóságos szereplő volt, akinek kalandjai animáci-  
ós világban bonyolódtak. Társa, Julius Felix hasonmása  
volt. 1923 és 1927 között vagy ötven Alice-epizód látott  
napvilágot. 1927-ben Disney és Ub Iwerks kitalálták  
Oszvaldot, a szerencsés nyulat, melynek lelkes sajtófo-  
gadtatása volt, egészen addig, amíg Charles Mintz, Mar-  
garet Winkler férje és akkor már cégvezetője titokban  
felállította saját Oszwald stúdióját New Yorkban, elcsá-  
bitva Disney stábjának egyes tagjait a gyártáshoz.  
Mintzet egy idő után felváltotta Lantz, s ekkor a sorozat  
visszatért Hollywoodba.

Az Oszwald jogainak elvesztésére Disney azzal vála-  
szolt, hogy újabb állatfigurával rukkolt elő a versenyben.  
A fekete egér alakját Iwerks Buster Keaton-i személyiséggel  
ruházta fel. 1928 elején már két *Miki egér* (Mickey  
Mouse) film készült el, de egyetlen amerikai forgalmazó  
sem érdeklődött. Disney és bátyja, Roy ekkor hangos  
rajzfilm gyártását tervezték. A *Willie gőzhajó*-t Powers  
Cinophone-rendszerrel hangosították (ez meglehetősen

obszúr jogi háttérű hangosítási rendszer volt). Nem ez  
volt az első hangos rajzfilm (a Fleischer fivérek és Paul  
Terry már jóval előbbre jártak), mindenesetre ebben éne-  
keltek, füttyültek először, és speciálisan szinkronizált  
hangra tervezett audiovizuális hatáselemek is ebben ér-  
vényesültek először (például farkuk húzására nyávogó  
macskák). A film 1928-as bemutatása után a néma rajz-  
film egycsapásra kiment a divatból. A hangosfilmgyártás  
ezen a téren is az ipar átrendeződését hozta, melynek so-  
rán sok független és egy nagy stúdió, a Sullivan tönkre-  
ment, mert képtelen volt a váltásra.



Felix, a macska a *Pedigree*-ben ('Pedigréhév')

SULLIVAN ÉS MESSMER

Otto Messmer kezdő rajzfilmes volt a Universal Weekly  
híradónál 1915-ben, amikor feltűnt Pat Sullivan képre-  
gényrajzoló és animátor, aki néhány rajzát akarta lefil-  
meztetni. Sullivan egyéni nehézségei (büntetését  
kapott egy kiskorú megerőszakolása miatt) és Messmer  
katonai szolgálata késleltette indulásukat, de 1919-től  
már a Paramount Screen Magazine számára készítettek  
rajzfilmeket. Ezek egyikének, a *Feline Follies*-nak ('Mac-  
kamulatságok') volt a főszereplője egy furfangos kóbor  
macska, akit hamarosan Félixként ismert meg a világ.  
1921-től 25-ig Margaret Winkler forgalmazta a sorozatot.  
A Sullivannel folytatott állandó civódás és pereskedés  
ellenére Winkler sikeresen reklámozta a macskát, mely  
hamarosan országos hírnévre tett szert.

A stúdiót Otto Messmer vezette, ő felelt minden részle-  
tért. Sullivan ekkor már régen visszavonult a Felixpro-  
dukció kreatív tevékenységétől, s főként üzletszerzéssel  
és utazással foglalkozott. Alkoholizmusa egyre inkább  
rombolta nagyszerű képességeit.

A korai korszak Félixé szögletes vonalakból állt össze  
és kalimpáló mozdulatokkal járt, akárcsak Chaplin kis

# Ladislav Starewitch (Vlagyiszlav Sztarevics)

(1882–1965)

Vilniusban született, amely ma Litvánia fővárosa, de akkor Lengyelországhoz tartozott. Karrierje a helyi Néprajzi Múzeum számára készített dokumentumfilmekkel indult. Első animációs filmje a *Szarvasbogarak harca* (1910), amelyben a helyi fajta párzási szokásait preparált példányokkal mutatta be, mivel az éjszaka zajló „élő-show-t” a sötétben nem lehetett lefilmezni.

Első szórakoztató filmjéhez (*Prekrasznaia Lukanyida – A gyönyörű Ljukanida*, 1910) kifejlesztette élete végéig alkalmazott technikáját: kis darabokból egymáshoz illesztett favázás bábokat épített. A mozgatható részeket, például az ujjakat drótból készítette, a mozdulatlan testrészeket pedig parafából, esetleg gipszből. Felesége, Anna, aki szabó családból származott, gyapottal kitömte a bábokat és arcukat, s bőrből, illetve textilből ruhát varrt nekik. Sztarevics maga tervezte az összes bábot, és ő építette a háttérket, díszleteket is.

Miután Moszkvába költözött, továbbra is készített animációs filmeket: a háborzongató *A szitakötő és a hangyát* (1911), melyben a rovarok kézzelfogható valósága csak felerősítette a mondanivaló kegyetlenségét, és *A rovarok karácsonya* (1912). Legmegdöbbentőbb korai művében, *A filmoperatőr bosszújában* (1911) szintén rovarok a főhősök. Szarvasbogárné asszony a Tücsök operatőrrel folytat viszonyt, míg Szarvasbogár úr Szitakötő kabarétáncosnővel követ el házasságtörést, akinek előző szeretője, Tücsök titokban filmre veszi Bogár úr és Szitakötő légyottját a Hotel d'Amourban. Filmjeit levetíti a helyi mozi-ban, ahol mind Bogár úr, mind neje jelen vannak, s a vetítést követő botrány börtönbe juttatja a Bogár házaspárt. Az emberi szexuális gyengeségek kigúnyolása maró szatírává élesedik azáltal, hogy groteszk rovarok cselekszik mindazt, amit az emberek nemes, sőt tragikus szenvedélyüknek hisznek. Bogárné asszony odalisként nyújtózik el egy díványon szeretője bizarr ölelésére várva, melyben tizenkét láb és két pár csáp vonaglik érzéki kavargásban. A mozgóképi eszközök reflexív megjelenítése, amely az animált rovarokból álló közönség előtt mutatja be az előbbi jelenetet, metafizikus dimenziót kölcsönöz a parabolának.

A forradalom után Sztarevics elhagyta Oroszországot, és 1920-ban Franciaországban telepedett le. Ekkor változtatta nevét Ladislav Starewitchre. Új hazájában 24 filmet készített, melyekben a szellemesen bonyolult szatíra varázslatos naivitással párosul. Készített tanmeséket, mint a ragyogó *A városi és a mezei patkány* (1926) vagy a bájos *La voix du rossignol* (1923); kalandos történetet, mint a *A csodaóra* (1928), Andersen meséjének keserű változatát, *A rendíthetetlen ólomkatonát* (1928) és a játékfilm hosszúságú *A róka regénye* (1929–30) címűt, melyben a bonyolult korabeli kosztümökbe öltöztetett állatok mozgását csodás finomsággal oldotta meg. Ez utóbbi

filmjét csak 1937-ben mutatták be. 1933-as *Fétiche mascotte* című mestermunkájában Starewitch lányai, akik egyébként majdnem minden filmjében közreműködtek, szerepelnek is. A *Fétiche mascotte* kivételesen nem animált jelenettel kezdődik, Iréné lánya játssza az anyát, aki játékok készítéséből tartja el magát és beteg lányát. A kislány egy narancsra vágyakozik. Kabala, a kitémőtt kutya éjszaka kilopozik a házból, hogy megszerezze a narancsot, de foglyul ejtik az Ördög bálján, ahol Párizs minden szemete és hulladéka életre kel egy kaotikus orgián. A kavalkádban összetört poharak szilánkjai ütköznek egymásba, megevett halak és csirkék életre keltek csontvázaik járnak haláltáncot. A kutya megszökik a narancsral, de hazáig üldözi a papírfecnik, zöldség-hulladékok, törött babák és állatok züllött hordája. Starewitch a felgyorsuló utcai forgalom, a luffballonefejű szaxofonos képével, akinek feje játék közben hol fölfújódik, hol leereszt, és az apokaliptikus vad hajsza bemutatásával René Clair *Felvonásköz* című dadaista rövidfilmjét idézi. A ragyogó vizuális részleteket szellemes hangeffektusok egészítik ki, Kabala és az Ördög hangja vinnyogó hangszereket utánoz, az Ördög szavainak visszafelé játszása pokoli zagyvaságot produkál.

WILLIAM MORITZ

## FONTOSABB FILMEK

Szarvasbogarak harca (Valka zasukov-rogacsej, 1910); A szitakötő és a hangya (Sztrekoza i muravej, 1911); A filmoperatőr bosszúja (Meszty kinyematograficeszkogo operatora, 1911); A rovarok karácsonya (Rozsgyesztvo obitatyelej fesza, 1912); A madárjesztő (L'Épouvantail, 1921); A békák királyt akarnak (Les grenouilles qui demandent un roi, 1922); La voix du rossignol (A fülemüle hangja', 1923); A városi és a mezei patkány (Le Rat de ville et le Rat de champs, 1926); A csodaóra (L'Horloge magique, 1928); A rendíthetetlen ólomkatoná (La Petite Parade, 1928); A róka regénye (La Roman de Renard, 1929–30); Fétiche mascotte ('Kabala', 1933).

## IRODALOM

Holman, L. Bruce: *Puppet Animation in the Cinema, History and Technique*, 1975.  
Martin, Léona Béatrice-Françoise Martin: *Ladislav Starewitch*, 1991.

Charlie Chaplin és más bábfigurák Vlagyiszlav Sztarevics *Amour noir, Amour blanc* ('Fekete és fehér szerelem', 1928) című filmjéből





csavargója. Erőteljes karakter volt, s ez filmről filmre következetesen megnyilvánult; a közönség szívesen azonosult vele, és a soron következő epizódot is mindig megnézte. 1922 és 1924 között Bill Nolan animátor újratervezte Félix alakját, kerekdedebbé és simulékonyabbá vált, mint a Sullivan által sikeresen piacra dobott Félix-játékfigurák.

A Sullivan-stúdió a Barré-féle mintát követte (Sullivan maga is dolgozott Barré-nál egy rövid ideig, számos animátort is átvettek Barré-tól, sőt maga Barré is közreműködött a Félix-filmekben 1926 és 1928 között). Noha alkalmazták a celluloid rendszert is, alapvetően háttérívvel és az alattuk papíron megrajzolt animációkkal dolgoztak. Ezzel megtakarították a celluloid árát és a Bray-Hurd-jogdíjakat. A felhasított rendszer változatait időről időre szintén használták.

Félix volt az első olyan animációs figura, amely a kulturális elit figyelmét is magára vonta, és hatalmas népszerűséget szerzett a nagyközönség körében. Gilbert Seldes amerikai kultúrtörténész és Marcel Brion, a francia akadémia tagja és más értelmiségiek is dicsőítőleg szóltak róla; Paul Hindemith pedig zenét szerzett egy 1928-as Félix-epizódhoz. Sullivan agresszív marketingjének köszönhetően a Félix-figura minden idők legsikeresebb animációs mozialakjává vált (amíg Miki el nem söpörte). A Félix-figura képmását egész sor árucikken felhasználták.

1925-ben Sullivan megszervezte az Educational Film Corporationön keresztül történő forgalmazást. Az egyre invenciózusabb történeteknek és a stúdió fantasztikus rajztudásának, no meg az országos terjesztésnek köszönhetően a Félix hamarosan leggazdagabb korszakát élte, mind az animáció színvonalára, mind a bevételek terén. A Félix-mánia világhírességgé vált.

A macska nimbusza azonban népszerűségének tetőfokán egy pillanat alatt elillant. A sorozat kimúlása több tényezővel magyarázható: a hang megjelenésével, Miki egér konkurenciájával és azzal, hogy Sullivan rendszeresen megcsapolta a vállalat tőkéjét, míg például Disney minden egyes centet visszaforgatott. Az olyan kiváló filmek sikere ellenére, mint a *Sure-Locked Homes* ('Betörésmentes otthonok', 1928), az Educational nem újította meg a szerződést, és a sorozat megbukott.

#### HARMAN, ISING ÉS SCHLESINGER

Amikor Mintz és Winkler átvették az *Oszwald, a szerencsés nyulat* 1928-ban, szerződtették Hugh Harmant és Rudolph Isinget a Disney stúdiótól animátornak. Miután a Universal visszaszerezte a sorozatot és átadta Walter Lantznak, Harman és Ising társultak és elkészítettek egy próbafilmét *Bosko the Talk-in-k Kid* (*Bosko*) címmel. Leon Schlesinger vállalkozó lehetőséget látott abban, hogy összekösse a hangosfilmet a könnyűzenével, s ehhez megszerezte a Warner Bros. támogatását. Tisztelet-

díjat fizettek Schlesingernek, hogy a társaság kottáit a dalok köré írt animációs rajzfilmekkel reklámozza. 1930 januárjában a társulás elkezdte a *Looney Tunes* ('Bolondos dallamok') majd később, 1931-től *Merry Melodies* ('Vidám melódiák') gyártását, ez lett a későbbi Warner Bros animációs stúdió magja a maga emlékezetes sztárjaival, köztük Porky malaccal.

#### ANIMÁCIÓ VILÁGSZERTE

Minden jelentős némafilmgyártó országban működött helyi animációs iparág. Az első világháborúval gazdasági lépéselőnyre szert tevő USA filmipara és ennek pénzügyi hatása a nemzetközi filmre az amerikai rajzfilmek elterjedésében is megnyilvánult. Cohl *Newlyweds*-sorozatát például Franciaországba is exportálták, ahol az anyavállalat, az Éclair forgalmazta. Chaplin sikeres rövidfilmjeinek voltak amerikai animációs változatai is. Barré Edison-filmjeit a Gaumont forgalmazta. A Pathéval Margaret Winkler szerződött a *Ki a tintatartóból* és a *Félix, a macska* nagy-britanniai bemutatására.

A külföldi verseny ellenére két terület volt, ahol az európaiak megőrizték saját piacukat: a tematikus szkeccsek és a reklámfilmek. A brit animátorok, Harry Furniss, Lancelot Speed, Dudley Buxton, George Studdy és Anson Dyer a háborús közönséget szórakoztatták propaganda rajzfilmjeikkel. Dyer a húszas évek elején is folytatta néhány sikeres rövidfilmmel, például a *Piroska és a farkassal* (*Little Red Riding Hood*, 1922) és jelentős producerré vált a harmincas években. Studdy 1924-ben elindította *Bonzo*-sorozatát, melynek főszereplője egy bumfordi kutya volt. A filmprogramok kedvelt részét alkotta a reklám. Az animációs reklámokat készítő jeles filmek között említhetjük a francia *O' Galop* és *Lortac*, a német *Pinschewer*, *Fischinger* és *Seeber* nevét. Önálló kategóriát alkotnak a moszkvai állami Filmtechnikum produkciói. A Dziga Vertov vezetésével működő műhelyből 1924 és 1927 között számos társadalmi üzenetet hordozó szórakoztató animációs film került ki. Legjelentősebb animátoruk Ivan Ivanov-Vano volt.

Egy másik különlegesség a báb- és árnyfilmek kategóriája. Vlagyiszlav Sztarevics Oroszországban kezdte pályafutását: 1910-ben és népszerű egytekerces filmeket készített bábokkal és animált rovarokkal a Hanzsonkov filmtársaságnak. 1920-ban Franciaországba költözött, ahol a bábfilmek alkották életműve döntő részét. Az 1930-ban készített *A róka regénye* volt az első animációs játékfilmje Franciaországban.

A szíluettfilm legjelentősebb úttörője Lotte Reiniger volt. *Ahmed herceg kalandjai* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*) című játékfilmjét 1926-ban mutatták be Berlinben, és világszerre elismerést aratott. Az *Ezeregyéjszakából* vett mese, a nagyszerű árnyékbábok és a bonyolult mozgó háttér forgatása három évet vett igénybe.

Meg kell említenünk még Quirino Cristiani és Victor Bergdahl nevét. Az előbbi Argentínában működött, és 1917-ben mutatta be politikai szatíráját, az *El apóstol* ('Az apostol'). Ez a körülbelül egyórás film (közel olyan hosszú, mint az *Ahmed herceg kalandjai* volt az első játékfilm hosszúságú rajzfilm. Bergdahl 1916-tól 1922-ig egy svéd sorozatot, a *Kapten Groggot* ('Grogg kapitány') animálta, melyet Európában és Amerikában is forgalmaztak.

Giannalberto Bendazzi 1994-es tanulmányában rámutat, hogy a húszas évek folyamán számos országban készítették animációs filmeket, mind kereskedelmi céllal, mind avantgárd művészi kísérletezésből. Az animációs filmek népszerűsége ellenére a húszas évek filmiparának anyagi helyzete és a populáris grafikai humor hagyományainak nagy kulturális különbségei miatt rendkívül nehéz volt más országoknak az amerikai stúdiók produkcióival a világpiacon versenyre kelnie.

#### Irodalom

- Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, 1994.  
 Cabarga, Leslie: *The Fleischer Story*, 1988.  
 Canemaker, John: *Winsor McCay: His Life and Art*, 1987.  
 id.: *Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat*, 1991.  
 Cholodenko, Alan (ed.): *The Illusion of Life: Essays on Animation*, 1991.  
 Crafton, Donald: *Émile Cohl, Caricature and Film*, 1990.  
 id.: *Before Mickey: The Animated Film, 1898-1928*, 1993.  
 Gifford, Denis: *British Animated Films, 1895-1985: A Filmography*, 1987.  
 id.: *American Animated Films: The Silent Era, 1897-1929*, 1990.  
 Maltin, Leonard: *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*, 1980.  
 Merritt, Russell-Kaufman, J. B.: *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney*, 1994.  
 Robinson, David: *Masterpieces of Animation, 1833-1908*, 1991.  
 Solomon, Charles: *Enchanted Drawings: The History of Animation*, 1987.

## Vígjátékok

DAVID ROBINSON

Alig negyed évszázad alatt a némafilm jellegzetes és önálló műfajt leremtett önmagán belül: a filmvígjáték műfaját, amely természetében távoli rokonságot mutat a *commedia dell'artéval*.

A film olyan évszázad végén keletkezett, amely a népszerű vígjátékok aranykora volt. A 19. század folyamán bizonyos régi színházi rendeletek Párizsban és Londonban is kimondták, mely színházakban lílos prózai színműveket játszani; ezzel akaratlanul is a párizsi Les Funambules-ban játszó Baptiste Debureau tehetséges pantomimje malmára hajtották a vizet, és kedveztek az angol „burlettá”-nak is, a zenés-táncos, énekes-mutatványos vegyes műfajnak. Később, Európa és Amerika nagyvárosainak proletárközönsége meglelte saját színházát a könnyűzene és a varieté közegében. E közönség körében a vígjátékokra mindig mutatkozott kereslet. Amikor az élet nehéz volt, a nevetés vigaszt nyújtott, amikor jobban mentek a dolgok, az emberek még jobban akarták érezni magukat. A híres mutatványos komédiások, pantomimes vándortársulatok, mint a Marinetti-csoport, a Ravel-csoport, Hanlon-Lee-ék és Fred Karno híres Némajátékosai az egytekerces burleszkfilmek közvetlen előfutárainak tekinthetők. Maga Karno a filmvígjátékok két kimagasló alakjának, Charlie Chaplinnek és Stan Laurelnek is mestere volt.

#### A HÁBORÚ ELŐTT: AZ EURÓPAI KORSZAK

A legelső filmvígjátékokat – alig egypercesek vagy még rövidebbek voltak – általában egyperces viccek alkot-

ták, általában valamilyen képregény, újság karikatúra, tréfás képeslap, térhatású kép vagy diaposzítív alapján. A világ első filmkomédiája a Lumière testvérek *A megöntözött öntöző* (1895) című filmje egy tréfás képregényből készült, amelyben egy huncut gyerek rálép a kertí öntözőcsőre, majd gyorsan leveszi róla a lábát, amint az óvatlan kertész belenéz a locsolócsőbe.

A századfordulón már egyre hosszabbak voltak a filmek, és a filmkészítők elkezdték felfedezni a médium különleges sajátosságait. Georges Méliès és követői már olyan filmtrükköket alkalmaztak a komikus hatás kedvéért, mint a képmegállítás és a gyorsított mozgást. 1905-07-ben az üldözéssel kalandfilm vált mind népszerűbbé a közönség körében; ezekben rendszerint futóbolondok egyre növekvő raja üldöz egy tolvajt vagy más gonosztevőt. A műfaj legismertebb képviselője a francia André Heuze és az angol Alfred Collins.

1907 fordulatot jelentett: ekkor indult a Pathé vígjáték-sorozata a Boireau-t játszó André Deeddel a főszerepben. André Deed, eredeti nevén André Chapuis 1884-ben született, és ő volt a filmtörténet első igazi komikus sztárja, akinek groteszk, infantilis komikus figurája nemzetközi elismerést aratott. Valószínűleg egy időben színészként együtt dolgozott Méliès-vel, sokat tanult tőle a filmkészítés, különösen a trükkök mesterségéből.

Amikor 1909-ben Deedet elcsábították a Pathétól a torinói Itala társasághoz – igaz, két évvel később visszatért Franciaországba –, a Pathé új sztárral töltötte be a helyét. Az új csillag, a komikus Max Linder volt, aki kiapadha-



tatlan komikusi invencióval és tökéletes játéktechnikával rendelkezett. A Pathé-istálló komikus sztárjai közül a leghosszabb ideig népszerű és a legtermékenyebb Charles Prince volt (született Charles Petit-demange Seigneur), aki tíz év leforgása alatt vagy 600 filmet készített Rigadin szerepében. A Pathé-komikusok sorába tartozott Boucot (Jean-Louis Boucot), Dranem, a híres varietésztár, Babilas, Kicsi Moritz, a kövér Rosalie (Sarah Duhamel), Cazalis és Nick Winter, a komikus detektív (Léon Durac).

A Boireau- és a Max-sorozat legyőzhetetlen versenytársnak bizonyult a jegypénztárakban, de a Pathé riválisai igyekeztek versenyben maradni. A Gaumont elorozta Romeo Bosetti komikust a Pathétól, aki meg is rendezte a Romeo- és a Calino-sorozatokat (ennek főszereplője Clément Migé volt), majd visszatért a Pathé-hoz a Cote D'Azur-ön létesített új Comica és Nizza stúdiók élére. Bosetti utóda a Gaumont-nál Jean Durand lett, akinek legnagyobb újítása az volt, hogy komédiatársulatot alakított Les Pouics néven, akiknek csetlő-botló burleszk-orgiáit nagyra értékelték a szürrealisták. A társulathoz kivált Onésime (Ernest Bourbon), aki legkevesebb nyolcvan filmben szerepelt, melyek néha a szürreális fantázia magasságaiba emelkedtek: az *Onésime contre Onésime*-ban ('Onésime Onésime ellen') például saját gonosz alteregóját játssza, akit végül kasztrál és felfal. Léonce Perret pedig később jelentős rendező lett, aki némileg bonyolultabb stílusú szituációs vígjátékokra szakosodott. A duci, vidám és társaságkedvelő ember vígjátéki bonyodalmai általában társasági vagy szerelmi kavargásból álltak, kevésbé a burleszkszerű helyzetkomikum volt jellemző rájuk.

A Gaumont termékeny sztárrendezője, Louis Feuillade két vígjátéksorozatot is rendezett, melyek főszereplői bájos és eszes kisfiúk voltak, Bébé (Clément Mary) és Bout-de-Zan (René Poyen). Az Éclair is foglalkoztatott gyereksztárt a koravén angol fiú, Willie Saunders személyében. Ő ugyan nem volt olyan bájos, mint az előbbie, de rövid ideig sikerrel szerepelt abban a korszakban, amikor a közönség vígjátékigénye kielégíthetetlennek tűnt, és ez minden francia filmgyártó társaságot arra indított, hogy saját – még ha tisztavirág-életű is – komikus sztárt neveljen ki magának.

Az olasz film ezzel párhuzamos, mégis eltérő filmvígjáték-iskolát fejlesztett ki, amely az 1909-től 1914-ig terjedő hat évben negyven komikus sztárt és több mint 1100 filmet „termelt”. A periódus kezdetén az olasz filmgyártás óriási iparrá nőtt. Az Itala cég vagyona energiákkal gyarapító Giovanni Pastrone felismerte az Olaszországba importált francia vígjátékok kereskedelmi sikerét, s ezért torinói stúdiójába csábította André Deedet. Deed új olasz figurája, Cretinetti ugyanolyan siker lett, mint a Boireau és a száznál is több film, amelyet az Italanál készített, biztosította a vállalat prosperitását.

Deed átalakulása Boireau-ból Cretinettivé nem volt

szokatlan a korszak vígjátékgyártásában. A figurák nevét a filmgyártó cég tulajdonának tekintették, tehát amikor egy-egy komikus más céghez szerződött, más nevet kellett találni szerepének is. Ráadásul minden országban, ahol a filmeket bemutatták, újrakeresztelték a figurákat; így lett Deed Cretinettijéből Foolshead (Tökfej) Angliában és Amerikában, Müller Németországban, Lehman Magyarországon, Toribio a spanyol nyelvű országokban és Glupiskin Oroszországban. Franciaországban a régebbi Boireau Gribouille néven bukkant fel, ám a Pathé-hoz való visszatértekor 1911-ben visszakeresztelték, és a változást hivatalosan a *Gribouille redevient Boireau* ('Gribouille ismét Boireau') című filmmel is jelezték.

A Cretinetti-sorozat sikere elkeseredett versenyt gerjesztett a filmstúdiók között. Égen-földön komikusokat toboroztak, cirkuszban, orfeumban, zenés mulatókban vagy igazi színházakban. Pastrone elindította Coco-sorozatát Pacifico Aquilanóval. A rivális torinói stúdióban Arturo Ambrosiónál szerepelt Ernesto Vaser mint Frico, Gietta Morano mint Gietta és a spanyol Marcel Fabre mint Robinet. Milánóban a Milano stúdió E. Monthus francia komikust vetette be mint Fortunettit, de röviddel ezután Cocciutellire keresztelték a figurát. Rómában eközben a Cines felfedezte a korszak legnagyobb olasz komikusát, Ferdinand Guillaume-ot, aki először Tontolini, majd miután a torinói Pasquali stúdióhoz szegődött, Polidor bőrébe bújt. A Cines büszkélkedhetett a tízes évek másik nagy komikusával, Kri-krivel is, akit Raymond Fran személyesített meg, és aki Fabre-hoz hasonlóan a francia cirkusz és zenés kabaré bohócának tanult. Az olasz producerek tudatában voltak Bébé és Bout-de-Zan népszerűségének, tehát neveltek maguknak is gyereksztárokat, Firulit (Maria Bey) az Ambrosiónál és Frugolinót (Ermanno Roveri) a Cinesnél. A Cines legbájosabb és legtovább kitartó gyereksztárja Cinessino volt, akit Ferdinand Guillaume unokaöccse, Eraldo Giunchi játszott.

A filmek és témák meglehetősen építettek az ismétlődésre, ami nem meglepő, hiszen hetente kettőt vagy még többet készítettek belőlük. Jellemző módon minden film egy bizonyos környezetbe, foglalkozásba és szituációba helyezte komikusát. Minden bohóc volt bokszoló, festő-mázoló, rendőr, tűzoltó, szerető, felszarvazott férj vagy katona. A korszak divatjai, újdonságai és hóbortjai mind-mind témát és alapanyagot szolgáltatottak: az autót, a repülő, a gramofon, a tangóláz, a szüfraszettek, az antialkoholista kampányok, a munkanélküliség, a modern művészet, no és persze maga a mozi. A legjobb komikusok azonban még rövid, egyszerű filmjeikben is saját személyiségük erejét és különlegességét közvetítették a nézőknek. Deed/Boireau/Cretinetti frenetikus hatást ért el naiv, gyermeki lelkesedésével (ezt gyakran gyermek kosztümjeivel, például a matrózjelmezzel is hangsúlyozta). A komikus katasztrófalancolatot leggyakrabban saját maga idézte elő azzal, hogy oly lelkesen igyekezett meg-

## Buster Keaton

(1895–1966)

A némafilmkorszak nagy komikusai közül Keaton csillaga áldozott le leggyorsabban a hangosfilm beköszönteivel, de később őt fedezték fel újra a legszélesebb körben. A kansasi Piquában született Joseph Francis Keaton néven, ahol szülei illuzionista-mutatványos társulatban léptek fel. A Buster becenevet kollégájától, Harry Houdinitól kapta. Szülei produkcióiban már kicsi gyerek korában fellépett. Ötéves korára képzett akrobata volt, és hamarosan vele reklámozták a társulat előadásait. 1917-re a családi vállalkozás felbomlott. Buster Roscoe (Fatty) Arbuckle-lel kezdett dolgozni a Comique filmstúdiónál New Yorkban, majd az év végén követte Arbuckle-t és producerét, Joe Schencket Kaliforniába. Arbuckle és ő még néhány évig dolgoztak együtt, Keaton ugyanolyan odaadással tanulta a filmezés mesterségét, mint korábban a színészetet. 1921-ben azonban Schenck támogatásával saját lábára állt. 1921–28 között oldalán Schenckkel, aki atyai barátja, producere, egyszersmind sógora is volt – mindketten Talmadge lányt vettek feleségül – vagy húsz rövid- és tucatnyi nagyfilmben szerepelt, melyek jó részét maga rendezte, ezért teljes alkotói szabadságot élvezett. Ebben a periódusban születtek olyan klasszikus alkotásai, mint a *Navigátor* (1924), *A generális* (1926) és *Az ifjabb gőzös* (1928). A hangosfilm bevezetése az ő karrierjének még gyorsabban vetett véget, mint a többi némafilmsztár pályafutásának. Schenck támogatását elveszítve az MGM fizetett alkalmazottja lett, s többé nem volt beleszólása az alkotásba. 1932-ben Natalie Talmadge-dzsel kötött házassága is véget ért. Életének nehézségekkel tarkított utolsó huszonöt évében jószerivel a megélhetésért küszködött. A hangosfilm korai korszakában és a negyvenes években számos másodrendű filmben tűnt föl, melyekben nagyszerű figurája egyáltalán nem érvényesült. A közönség már csaknem elfelejtette, amikor Chaplin társszereplőül hívta 1951-es csodás *Rivaldafény* (Limelight) című filmjébe. Ekkor karrierje ismét felfelé ívelt, anyagi és személyes problémái valamelyest megoldódtak. Utolsó szerepét Richard Lester *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (Az úton a Fórum felé bolond dolog történt, 1965) című filmjében kapta.

Keaton mindenekelőtt tökéletes profi volt. Kivételesen tehetséges és merész akrobataként a legelképesztőbb gegeket és ötleteket tudta kieszelni és rezzenéstelenül végrehajtani. Csak a legritkább esetben szorult trükkök vagy speciális effektek segítségére, s ha mégis, akkor általában beépítette ezeket gegjeibe, hogy a mutatvány szellemes és eredeti részévé váljanak. Az effektek néha átlátszóak, mint a valóság és a képzelet átfűnései az *Ifjabb Sherlock Holmesban* (1924), néha pedig rejtve maradnak, mint a *Navigátor* ajtóinak rejtélyes működéséért felelős berendezés. Az *Isten hozta!* (1923) mentési jelenetében szerepelnek olyan közbevágott képek, amelyek valóban a zuhagnál készültek stúdiómakettekkel, a végeredmény pedig alapvetően realiztikus. Keaton filmjeinek lényegi ré-

sze az az érzés, hogy a világ valóságos, ám ellenséges tárgyakkal van teli, s ez azokban a pillanatokban tetőzik, amikor a tárgyak – például a sokat idézett süllyedő mentőv – természetüktől idegen módon viselkednek.

Keaton időzítése – a természetes komikus alaprutinja – egészen kivételes. Időzítéstechnikáját már egészen korai alkotásaiban kiterjesztette a színészi játék területéről a tágabb értelemben vett rendezésre. Kifejlesztette a folyamatos gegeket, akár hosszú percekig tartó komikus jeleneteket konstruált, sőt mozgó tárgyak, vonatok vagy motorbiciklik használatán alapuló komikusi eszközöket vonultatott fel. E jelenetek tudatos felépítése legalább olyan fontos volt, mint a játékában hordozott komikum. Amikor az *Egy hét háza összedől*, nem az a vonat rombolja szét, amelyet a néző már vár, hanem egy másik, amely az ellenkező irányból pöfög be. A hős pedig elképedve és elhagyottan mészlik a romok között, és nem tudjuk, a rendező Keatont vagy a komikus Bustert csodáljuk-e jobban. A *Házasság dacból* (1929) utáni késői filmek legszomorúbb vonása nem is színészi tehetségének gyengü-





lése, hanem az a tény, hogy nem készíthetett filmeket önállóan, amelyekben képességei kibontakozhattak volna.

Gegjei azonban üres trükkök volnának Buster egyénisége nélkül. A törekeny figura, látszólag egykedvű arc kifejezésével, fején rendszerint felreccsapott szálmakalappal (T. S. Eliot Kavafiszról szóló megjegyzését kölcsönözve) fittyet hány a világegyetemnek. Buster az örök ártatlant, aki folyvást neveltséges és abszurd helyzetekben találja magát; és makacsságának és váratlan találékonyságának eredményeképp sértetlenül kerül ki minden kalamajkjából. Chaplintól és Lloydtól eltérően a Buster-figura nem szólítja meg a közönséget. Ő az a tiszta lap, akit a próbatételek, az ébredő szexuális vágy fokozatosan egyéniséggel ruháznak fel. Kezdetben a Buster-figura inkább álmodozó, fantasztá, aki boldog tudatlanságban él, a valóság és a képzelet közti szakadékról vagy a vágyainak útjában álló akadályokról fogalma sincs. Az ellenséges tárgyakkal és emberekkel szemben nyugodt marad, higgadt-elszántasággal, egyre nagyobb és nagyobb merészséggel és hajmeresztőbb ötletekkel próbálja legyűrni az akadályokat. A végén, amikor (általában) elnyeri a lányt, bölcsébbé válik, de megőrzi ártatlanságát.

1965 szeptemberében a már csaknem hetvenéves Keaton meghívást kapott a velencei filmfesztiválra, ahol zajos taps és ünneplés fogadta. Néhány hónappal később hunyt el rákban.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

#### FONTOSSABB FILMEK

##### Rövidfilmek:

A mészárosfiú (The Butcher Boy, Roscoe Arbuckle-lal, 1917); Back Stage ('A kulisszák mögött', Roscoe Arbuckle-lal, 1919); Egy hét (One Week, 1920); Neighbors ('Szomszédok', 1920); A kecske (The Goat, 1921); Playhouse ('Színház', 1921); A sápadtarcú (The Paleface, 1921); Cops ('Zsaruk', 1922); A fagyos észak (The Frozen North, 1922).

##### Keaton-Schenck játékfilmek:

Három korszak (Three Ages, 1923); Isten hozta! (Our Hospitality, 1923); Ifjabb Sherlock Holmes (Sherlock Jr., 1924); Navigátor (The Navigator, 1924); Hét esély (Seven Chances, 1925); Nyugatra fel! (Go West, 1925); Buster, a bunyós (Battling Butler, 1926); A generális (The General, 1926); Főiskola (College, 1927); Az ifjabb gőzös (Steamboat Bill, Jr., 1928).

##### MGM-produkciók (némafilmek):

A filmoperatőr (The Cameraman, 1928); Házasság dacból (Spite Marriage, 1929).

#### IRODALOM

Blesh, Rudi: Keaton, 1967.  
Keaton, Buster: My Wonderful World of Slapstick, 1967.  
Robinson, David: Buster Keaton, 1969.

Buster Keaton a Navigátorban. (1924)

felelni szerepének, akár mint biztosítási ügynök vagy plakátragasztó, esetleg vöröskeresztes önkéntes. Ezzel ellentétben Guillaume/Tontolini/Polidor kecses volt, finom és ártatlan, a komikus balsors passzív áldozata, aki gyakran kényszerült magát a közönség legnagyobb derűltségére nőnek álcázni. Kri-Kri erőssége a gegimprovizáció volt. A jóvágású Robinet balfogásai rendszerint abból származtak, hogy elszánt hívétül szegődött mindennemű újdonságnak és divathóbortnak, legyen az kerékpározás vagy társasági tánc.

Bár az olasz filmvígjátékkiskolát eredetileg a francia példa és a bevándorló Deed inspirálta, van az olasz filmekben valami eredeti és utánozhatatlan. Az utcák, házak és lakások, a kispolgárság élete és szokásai, akiknek rendszerezett életét hőseink oly gondosan figyelik meg és oly kíméletlenül borítják fel, mind a háború előtti urbanus Olaszország anyagi és szellemi világát idézik. Tény, hogy importálták az egytekerces vígjáték egy-egy alapsémáját, de az olasz komikusok filmjei nagyobb részt mégis a népi komédia korábbi nemzeti műfajaiból merítettek: a cirkusból, a vaudeville-ből és a *spettacolo da piazza* (társzínház) réges-régi hagyományából, amely viszont a *commedia dell'arte*-val tart szoros kapcsolatot.

Más országok kevésbé élvezhették az európai filmvígjátéknak ezt a rövid, pezsgő időszakát. Németországban a bohócok sorában olyan nevek tűntek fel, mint Ernst Lubitsch és a gyerek Curt Bois. Oroszország kielégíthetetlen mozikközönsége imádta a mindig epekedő Antosát (a lengyel Antoni Fertner játszotta), Giacomót, Reynoldsot, a kövér Pud bácsit (V. Avgyejev), Mityukát, az egyszerű parasztembert (N. P. Nirov) és a városi, selyemcylinderes Arkasát (Arkagyij Bojtler). A zenés kabaré erős hatása ellenére, amely számos sztárt adott az amerikai filmvígjátékoknak, a brit komikus sztárok, Winky, Jack Spratt és a legtehetségesebb, Pimple (Fred Evans) kevésbé mutatták a franciákra és az olaszokra jellemző lendületet és invenciót.

Mindent összevéve az európai filmvígjáték e korszaka sajátos hatással volt a filmstílus fejlődésére. Míg az emelkedettebb drámai és kosztümös filmek kulturális igényei arra indították alkotóikat, hogy a színpadról kölcsönözzék stíluselemeiket és méltóságukat, a komédiások az efféle gátlásoktól és ambícióktól nemigen zavartatták magukat.

Meglehetősen szabadon mozogtak: legtöbbször az utcán forgattak és természetesen mozogtak a mindennapi élet légkörében, mégis felfedezték és alkalmazták a kameratrükkök teljes eszköztárát. A tehetséges mutatványosok egyéni tempója határozta meg a filmeket.

Az európai filmvígjáték aranykora rövid ideig tartott és az első világháborúval véget ért. A fiatal művészek jelentős része a frontra ment, ahonnan nem tért vissza, vagy katonai szolgálatuk és sebesülésük után nem tudták többé visszaszerezni háború előtti dicsőségüket.

A közönség ízlése és a gazdasági viszonyok változóban voltak. Az olasz film háború előtti ragyogása egy pillanat alatt kihunyott, amikor a régi piacok összeomlottak. A régi vígjátékok szinte egyik napról a másikra elavultak a tengerentúlról érkező új versenytársak dicsfényében. A Nyugat nagy, üres területei és természetes díszletei felé nyomuló amerikai filmgyártás már készülődött a világ filmiparának meghódítására.

#### AZ AMERIKAI VÍGJÁTÉKOK ÉS MACK SENNETT

Amerika lemaradt az óvilág mögött a nagynevű komikusok nevelésében, akik fenntarthatták volna az egytekerceses sorozatokat. Az első vérbeli amerikai komikus sztár John Bunny (1863–1915) volt. Ez a kövér, jovialis tehetség már a film lehetőségeinek felfedezése előtt sikeres színpadi színészként és producerként dolgozott. Későbbi tehetségét a Vitagraph szolgálatába állította. Mára filmjei, melyek rendszeresen valamely társasági baklövés, félreértés és házassági csetepaté körül bonyolódnak, szálanalmasan humortalannak tűnnek, ám a háború előtti közönség körében népszerűségük elképesztő méretű volt. Ez indította az amerikai filmstúdiókat arra, hogy vígjátéksorozatokkal próbálkozzanak. Az Essanay Snakeville-vígjátékai szerepeltették először Alkali Ike-et (Augustus Carney) és Mustang Pete-et (William Todd). Egy másik Essanay sorozat léptette színre Wallace Beeryt, a későbbi nagy sztárt, Sweedie szerepében.

Az amerikai filmvígjáték átalakulása és felemelkedése azonban a Keystone Comedy stúdió megalakulásától datálható. Ez 1912-ben történt, Mack Sennett vezetésével. A Keystone a New York Motion Pictures Company vígjátéki „egysége” volt, melynek más kihelyezett részlegei is működtek Hollywoodban: a Thomas Ince westernjeit és történelmi filmeket gyártó 101 Bison és a drámákra specializálódó Reliance. Sennett kanadai-ír származású sikertelen színpadi színész volt, akit 1908-ban „visszaminősítettek” moziszínésszé. Szerencséjére a Biograph alkalmazta, ahol természetes érdeklődése arra indította, hogy a Biograph főrendezőjének, D. W. Griffithnek újításait és felfedezéseit megfigyelje és eltanulja. Griffith forradalmi technikáival együtt Sennett a francia vígjátékokat is tanulmányozta, ezért 1910-re már elég tudást halmozott fel ahhoz, hogy kinevezzék a Biograph vígjáték-igazgatójának, s később ez a poszt szolgált számára ugródeszkául a Keystone vezetéséhez. Néhány Biograph-beli kollégáját is maga mellé vette a Keystone-nál, egyebek közt Fred Mace-t, Ford Sterlinget s a gyönyörű és szellemes Mabel Normandot.

Sennett nem volt tanult ember, de intelligens és kitarító, és ösztönös komikus érzékkel rendelkezett. Mivel maga is hamar elunt mindent, pontosan tudta, mi köti le a közönség figyelmét és mi nem. A filmes mesterséget a Biographnál sajátította el, és jól megtanulta a leckét. A Keystone operatőrei bravúrosan követték a komikusok

cikázó mozdulatait, és gyors vágástechnikájuk Griffith újító módszerein alapult.

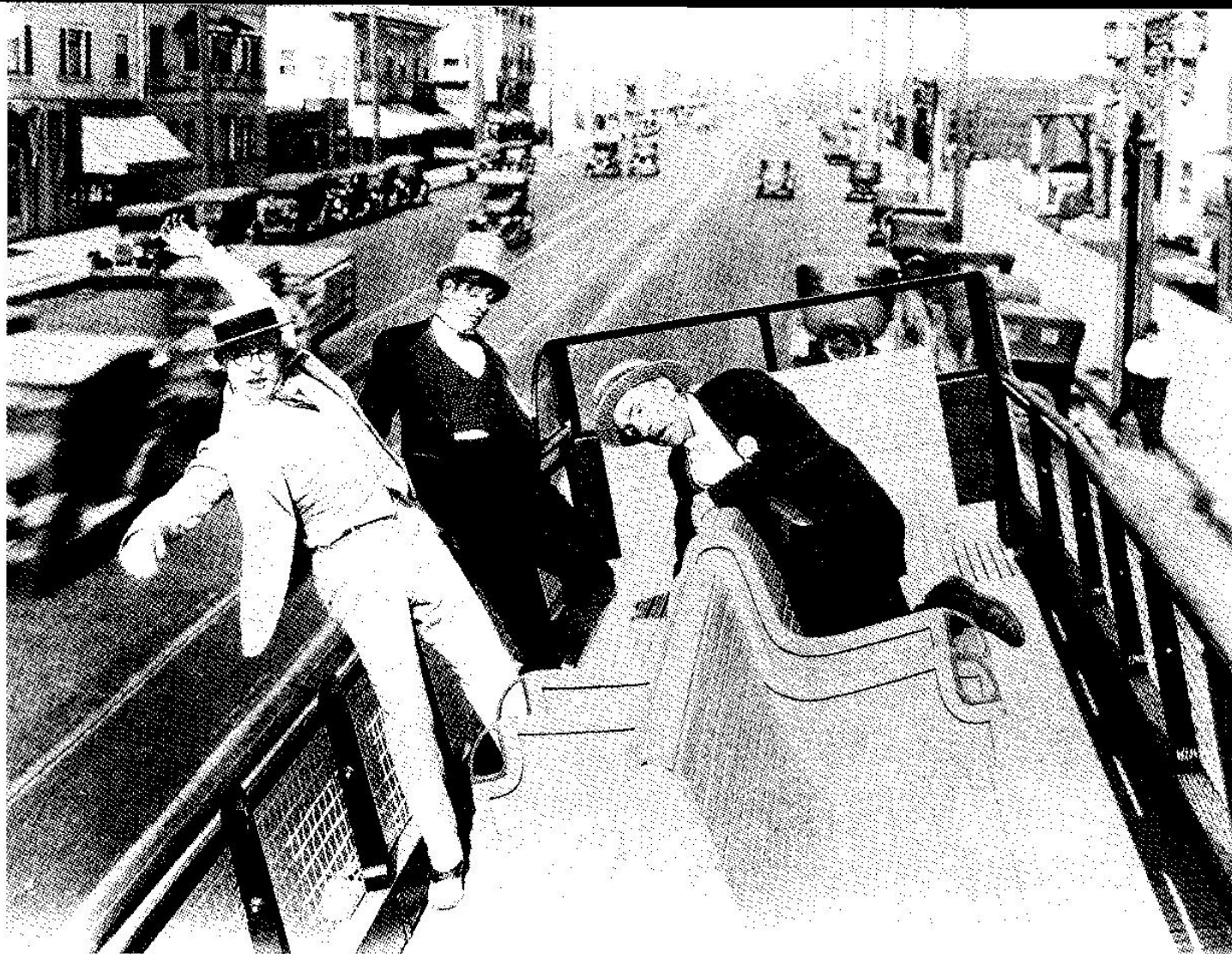
A Keystone sztárjai és filmjei a varieté, a cirkusz, a képregények és egyszersmind a 20. század eleji valóság talaján állottak. Széles, poros utcákban épült egyszintes faházak világában játszódtak, ahol vegyeskereskedések voltak, fogorvosi rendelők és kocsmák. A komikusok a konyhák, nappalik és lepusztult szállodai előcsarnokok mindennapi világában éltek életüket, vaságyas hálószobákban, billegő mosdóállványok, kürtőkalapok, elvadult szakállak, tollas női kalapok és kánkánszoknyák, Ford T-modellek és lóvasutak társaságában. A Keystone-vígjátékok a mindennapi élet apró örömeinek és szörnyűségeinek karikatúrái voltak. Alapszabályuk a mozgás fenntartása volt, hogy ne engedjék a közönséget *lángszobához* vagy kritikus gondolatokhoz jutni. Sennett társulatát torzul groteszk figurák és rettenthetetlen akrobaták alkották, köztük Roscoe „Fatty” Arbuckle – akinek kövérsége csodás komikus tehetséggel és remek mozgással párosult –, a bandzsa Ben Turpin, a rozmárbajszú Billy Bevan, Chester Conklin, az óriás Mack Swain és a hájas Fred Mace. Számos más komikus sztár is indult a Keystone műhelyéből: Harold Lloyd, Harry Langdon, Charlie Chase, aki Charles Parrott néven vált később híres rendezővé, Charles Murray, Slim Summerville, Hank Mann, Edgar Kennedy, Harry McCoy, Raymond Griffith, Louise Fazenda, Polly Moran, Minta Durfee és Alice Davenport. Legalább két Keystone-forgatókönyvíró, Eddie Sutherland és Edward Cline, és két gegman, Malcolm St Clair és Frank Capra vált később híres vígjátékrendezővé saját jogán.

A Keystone-vígjátékok a korai 20. század populáris művészetének emlékei, melyek a tízes és húszas évek napi valóságát alakították alapvető és egyetemes komédiává. A Keystone-rövidfilmek megalkuvást nem tűrően anarchisták voltak. Az eltökélt anyagi érvényesülés korszakában a Sennett-filmek tobzódtak az anyagi javak és vagyontárgyak, autók, házak, porcelándíszek orgiasztikus pusztításában. Mint a legtöbb minőségi komédiában, a tekintély és a méltóság a porba hullt és nevetség tárgya lett.

Sennett legjobb éve 1914 volt, amikor leghíresebb sztárja, Charlie Chaplin, fantasztikus komikus újításával néhány hónap leforgása alatt világhírt szerzett magának és ezáltal a stúdióknak is. Amikor egyéves Keystone-szerződése lejárt, Chaplin, felismerve saját hihetetlen kereskedelmi értékét, heti 150 dolláros fizetésének óriási arányú felemelését kérte. Sennett elutasította a kérést, s ez, ma már tudjuk, rövidlátás volt részéről. Chaplin tehát átszerződött az Essanay stúdióhoz, majd a Mutualhoz és a First Nationalhez, amely megadta neki a régóta vágyott alkotói szabadságot. A Keystone túlélte a veszteséget, de a Chaplin-év maradt a stúdió működésének csúcspontja.

Sennett és a Keystone sikere számos riválisát vígjátékgyártásra sarkallta. Ezek zöme kérészetűnek bizonyult,





Harold Lloyd a *For Heaven's Sake* ('Az ég szerelmére') című filmben

mások azonban nem. Legkomolyabb ellenfele Hal Roach volt, aki statisztatársával állt össze, hogy elkészítse a Willie Work-sorozatot Lloydal a főszerepben. Ez Chaplin csavargójának halvány utánzatára sikeredett. Együttműködésük folytatása már jobban alakult, és Lloyd szemüveges „Harold” figurája végre elindította társulását a siker útján. Miután Lloydal elváltak útjaik, Roach két, addig egyedül dolgozó komikust próbált meg összehozni. Laurel és Hardy (Stan és Pan) az egyetemes mitológia részévé váltak, az aprócska, nyápic, reszketeg és szomorú Stan és a nagydarab, öntelten ostoba Ollie (Pan) elválaszthatatlan párost alkottak.

A Roach-sztárok stílusa – Lloyd, Laurel és Hardy, azaz Stan és Pan, az Our Gang gyerekkomikus-társulat, Thelma Todd és ZaSu Pitts, Charlie Chase, Will Rogers, Edgar Kennedy, Snub Pollard – jól példázza a különbséget Roach és Sennett között is. Az utóbbi filmjeiben túltelgett a nyüzsgés, a frenetikus akció, a burleszk, míg Roach inkább a jól felépített történeteket kedvelte, a kicsit visszafogottabb, realiztikusabb és végeredményben bonyolultabb stílusú jellemkomikumot. Harold Lloyd, Stan és Pan felismerhető emberi jellemek, érzelmeik, gyengeségeik, aggodalmaik megegyeznek a néző érzelmeivel, aki a környező világ riasztó bizonytalanságaival folytat a hősközhöz hasonló folytonos, mindennapi csatát.

#### A NÉMAFILMVÍGJÁTÉK VIRÁGKORA

Nagyjából 1913-ig a filmek szabványos hossza egy tekercs volt; a többtekerces filmeknek a filmipar legtöbb szektora ellenállt. Drámai, sőt forradalmi újításnak számított tehát, amikor Sennett 1914 végén beharangozta az első többtekerces vígjátékot. A *Kékszakáll* (Tillie's Punctured Romance, 1914) a híres komikát, Marie Dresslert akarta sztárrá emelni egyik színpadi sikerének adaptációjában. Dressler oldalán Charlie Chaplinre osztották a férfitárs szerepet. A film sikere ellenére még több évbe telt, amíg a játékfilm hosszúságú vígjátékok meghonosodtak. Chaplin első kéttekerces filmje, a *Chaplin mint cukrász* (Dough and Dynamite, 1914) a Keystone-nál készült, de az 1918-as *Kutyaelétig* (A Dog's Life) nem készített több játékfilm hosszúságú vígjátékot. Keaton 1920-ban forgatta első nagyfilmjét, Lloyd 1921-ben, Harry Langdon 1925-ben.

Chaplin, Keaton, Lloyd és Langdon, az amerikai némafilmvígjáték négy óriása mind az egy-két tekerces korszakon túllépve értek karrierjük csúcsára a húszas években. Chaplin az angol zenés kabaréban nevelődött és a Keystone stúdió mozgóképi világában alkotta meg Csavargóját, a történelem legegységesebb fiktív emberalakját. Hozzá hasonlóan Keaton is mindenekelőtt tökéletes képzettségű színész volt, aki minden általa ját-

## Charlie Chaplin

(1889–1977)

24 éves korában, alig néhány napos filmes tapasztalattal és egyetlen filmmel a háta mögött Charles Chaplin olyan komikus figurát teremtett, amely nemcsak világhíressé tette, de mind a mai napig az emberiség legismertebb fiktív alakja, a vígjáték megtestesítője.

A toprongyos csavargó születése majdhogynem a véletlen műve. 1914. január 5-én, vagy ennek tájékán Chaplin úgy döntött, hogy következő egytekerceses filmjéhez új vígjátéki figurára van szüksége. Bement a Keystone-stúdió ruhatárába, majd többé-kevésbé olyan jelmezben, sminkben és mozgással jött ki, amelyet oly jól ismerünk.

Élete első tíz évében több megpróbáltatáson ment keresztül, mint mások egész hosszú életük során. Apja viszonylag sikeres londoni kabaréénekes volt, ám belefáradt felesége hűtlenkedésébe, otthagyta családját, és nem sokkal később az alkoholizmus végzett vele. Anyja is kabarékban énekelt, kevesebb sikerrel, és csak keserves küszködés árán tudta eltartani Charlest és féltestvérét, Sidneyt. Testileg-lelkileg megrokknva végül állandó elmeegógyintézeti ápolásra szorult. A gyerekek hosszú időt töltöttek árvaházakban. Tízéves korára Charles Chaplin megismerte a szegénységet, az éhséget, az elmebetegséget, az alkoholizmust, a londoni szegénynegyedek könyörtelenségét és a közintézmények hideg részvétlenségét.

Tízéves volt, amikor először ment dolgozni, egy mutatványos kopogós facipő táncában, majd apró vígjátéki szerepekben lépett föl, és 1908-ban, amikor Fred Karno Pantomimársulatának tagja lett, már járatos volt a színi mesterségben.

Karno londoni impresszárió saját komikushálózatot tartott fenn. Több társulatot is működtetett egy „mutatványosműhellyel” együtt, ahol kitaláltak és elpróbáltak a jeleneteket, betanították az előadókat, elkészítették a háttérket, jelmezeket és kellékeket. Karno ösztönösen értett a komédiához, tehetséges komikusok generációit nevelte fel, köztük Stan Laurelt és Chaplint is. Jelenetei hosszukat, formájukat és vásári bohózat jellegüket tekintve erősen emlékeztettek a korai mozgókép klasszikus, egytekerceses vígjátékaira.

A mutatványostársulat sztárjaként az USA-ban turnézva Chaplin ajánlatot kapott a Keystone filmstúdiótól. Mack Sennettet, a stúdió vezetőjét tulajdonképpen Karno hollywoodi megfelelőjének tekinthetjük: kitűnő érzékkel rendelkezett a harsány komédiához. Első filmje, a *Chaplin, az újságíró* (Making a Living) után Chaplin „belebújt” máig ismert bőrébe (a figurát először 1914-ben láthatta a közönség a *Chaplin az autóversenyben*). Egytekerces filmek főszerepének sorát játszotta el, neve hónapokon belül Amerika-szerte ismertté vált. A csavargó figurájának ereje abban rejlett, hogy megteremtésekor Chaplin valószínűleg gyerekkora összes tapasztalatát sikeresen felhasználta és átültette komikusi művészetébe.

Chaplin elégedetlen volt a Keystone nyaktörő sebességével, amely nem hagyott időt komikusi stílusának finomítására, ezért rábeszélte Sennettet, hagyja őt rendezni. 1914 júniusától kezdve mindig saját magát rendezte. Szerződése lejártakor otthagyta Sennettet, stúdióról stúdióra járt, hogy nagyobb fizetést és ami számára még fontosabb volt, nagyobb alkotói szabadságot kapjon.

Az egy- és a kettekerces filmek, amelyeket a Keystone-nál (1914, 35 film) és az Essanay-nál készített (1915, 14 film), illetve amelyeket a Mutual Companynál forgatott és a Mutual forgalmazott (1916–17, 12 film), folyamatos fejlődést mutatnak: bár sokan úgy érzik, legnagyobb részben Mutual-filmjeit – *Chaplin későn tér haza, Chaplin, az*

A kis csavargó aranyásóként a zord Yukon-vidéken az *Aranylázban* (1925)





uzsoras, Chaplin, a rendőr, A kivándorló – sosem sikerült felülmúlnia. Chaplin a filmvígjáték új oldalát villantotta fel: játékába beépítette a legmagasabbrendű pantomimet, a pátoszt és filmjeiben merészen bíralt egyes társadalmi kérdéseket.

1918-ban felépítette saját stúdióját, s az elkövetkező 33 évben itt dolgozott tökéletes szabadságban. A First National által forgalmazott ragyogó rövidfilmek között találjuk az 1918-as *Chaplin, a katonát*, az első világháború komikus vízióját, az 1923-as *A zarándokot*, amely a bigott vallásosságot pellengérez ki és *A kölyök* című, egyedülállóan érzelmes komédiát, melyben Chaplin minden addiginál nyíltabban mutatja meg a gyerekkori nélkülözés fájdalmát.

Douglas Fairbanksszel, Mary Pickforddal és D. W. Griffith-szel 1919-ben megalapította a United Artists stúdiót. Ezt követően minden Amerikában készült filmjét ez a konzern mutatta be. Első UA-filmje, az 1923-as *Bohémvér* briliáns és új szellemű társadalmi vígjáték volt, a nagyközönség mégis elutasítóan fogadta, mert Chaplin maga, eltekintve egy röpke feltűnéstől, meg sem jelent a vásznon. Az *Aranylázban* (1925) a klondyke-i aranyásók nélkülözéseiből csinál fergeteges komédiát. A nem kevésbé igényes *Cirkusz* (1928), melynek nehézkes forgatása egybeesett Chaplin válásával második feleségétől, viszont kesernyés felhangokat tartalmaz.

Chaplin tisztában volt azzal, hogy a hang megjelenése a csavargófilmek végét jelentené, ezért húzta az időt a harmincas évek elején, s két némafilmet készített még, igaz, zenével és hangeffektusokkal. A *Nagyvárosi fények* (1931) hibátlan és hatásosan szentimentális vígjátékkal elegy melodráma, a *Modern idők* (1936) pedig, amelyben a csavargó búcsút vesz közönségétől, a gépesített világ szatírája, s a szatíra éle máig nem tompult el.

Chaplin egyre inkább úgy érezte, köteles komikus tehetségét a korszak kritizálására is felhasználni. Hitlert és Mussolinét gúnyoló szatírájával, *A diktátorral* (1940) a népszerűtlenné válást kockáztatta az elszigetelődéspárti Amerikában, sőt a hidegháborús hisztéria első napjaiban ennél is tovább ment: az 1946-os *Monsieur Verdoux*-ban a Landru-féle tömeggyilkos tevékenységét hasonlította össze a háború által szentesített tömegmészárlással.

Helyzete bizonytalanra vált Amerikában. Széles körben hangoztatott liberális nézetei, baloldali értelmiségekkel tartott kapcsolatai és az amerikai állampolgárság visszautasítása régóta nemkívánatos személlyé tette az FBI szemében. Már a húszas évek óta „dossziéja volt”, gyűjtögették róla az adatokat, majd rávettek egy befolyásolható fiatal nőt, Joan Barryt, hogy több mindennel vádolja meg Chaplint, egyebek közt apasági keresetet nyújtson be ellene. Az utóbbiról bebizonyosodott, hogy alaptalan, de Chaplin neve mégis beszennyeződött, és ezt kihasználva az FBI rágalomhadjáratot indított ellene: kommunista szimpátiával vádolta meg.

1952-es drámai filmje, a *Rivaldafény* gyerekkorának londoni színházi világában játszódik, egyszerre szól a vígjátékkészítés nehézségeiről és a közönség állhatatlanságáról.

Amikor Chaplin Európába indult, a *Rivaldafény* londoni bemutatójára, az FBI rávette a legfőbb ügyészt, hogy érvénytelenítse hazatérési engedélyét, melyre mint külföldi állampolgárnak szüksége volt. Életének hátralévő részét Európában kellett töltenie, egy rövid látogatást kivéve 1972-ben, amikor életművéért Oscar-díjjal tüntették ki. A díj átvételekor kénytelen volt a hízelgő szónoklatokat is végighallgatni: Hollywood így vezetelt. 1953-tól a svájci Vevey lett az otthona, itt élt feleségével, Oona O'Neill-lel és családjával, amely ekkorra már nyolc gyermeket számlált.

Száműzetésében sem tétlenkedett. A kissé elnagyolt *Egy király New Yorkban* (1957) című filmjével kigúnyolta Amerika McCarthy-ista paranoiáját. Bár a Marlon Brando és Sophia Loren közreműködésével készített *A hongkongi grófnő* (1967) rossz kritikáit zokon vette, mégis dolgozott, majdnem haláláig. Következő filmje a *The Freak* ('A csodabogár') lett volna. Ezenkívül két életrajzi kötetet és zenekíséretet is írt régi némafilmjeihez. 1975-ben lovaggá ütötték. Sir Charles Chaplin 1977 karácsony napján halt meg.

Az utóbbi években életművét történelmi perspektívával nem rendelkező, vagy az 1940-es évek rágalmaival komolyan vevő kritikusok többször alábecsülték. Népszerűsége sokat tett Hollywood felvirágoztatásáért, és azért, hogy az első világháború éveiben s azt követően a hollywoodi film világalomra tett szert. Kifinomult intelligenciával és érzéssel töltötte meg a burleszket, s ez indította az értelmiséget arra a felismerésre, hogy a populáris szórakoztatás is hordozhatja a legmagasabb művészetet. A tízes és a húszas években Chaplin csavargója pimaszságával és nagylelkűségével harcolt a gonosz és hálátlan világ ellen, s alakjával Chaplin kabalafigurát és hőst teremtett a nincstelen millióknak.

DAVID ROBINSON

#### FONTOSABB FILMEK

Chaplin az autóversenyen (Kid Auto Races at Venice, 1914); Kékszakál (Tillie's Punctured Romance, 1914); Chaplin, a bokszbajnok (The Champion, 1915); A csavargó (The Tramp, 1915); Charlie kisasszony (A Woman, 1915); Chaplin a music hallban (A Night at the Show, 1915); A betörő (Police, 1915); Chaplin későn tér haza (One A.M., 1916); Chaplin, az uzsorás (The Pawnshop, 1916); Chaplin, a kellékes (Behind the Screen, 1916); Chaplin, a rendőr (Easy Street, 1917); A gyógyforrás (The Cure, 1917); A kivándorló (The Immigrant, 1917); Kutyaélet (A Dog's Life, 1918); Chaplin, a katona (Shoulder Arms, 1918); A kölyök (The Kid, 1921); A zarándok (The Pilgrim, 1923); Bohémvér (A Woman of Paris, 1923); Aranyláz (The Gold Rush, 1925); Cirkusz (The Circus, 1928); Nagyvárosi fények (City Lights, 1931); Modern idők (Modern Times, 1936); A diktátor (The Great Dictator, 1940); Monsieur Verdoux (1946); Rivaldafény (Limelight, 1952); Egy király New Yorkban (A King in New York, 1957); A hongkongi grófnő (A Countess From Hong Kong, 1967).

#### IRODALOM

Chaplin, Charles: *My Autobiography*, 1964.  
Huff, Theodore: *Charlie Chaplin*, 1951.  
Lyons, Timothy J.: *Charles Chaplin, A Guide to References and Resources*, 1979.  
McCabe, John: *Charlie Chaplin*, 1978.  
Robinson, David: *Chaplin, His Life and Art*, 1985.

szott alaknak – a milliomostól a tehenészfiúig – hiteleséget kölcsönzött. A „Nagy Fapofa” mítosza tévesen értelmezi Keaton roppant kifejező arcát és még annál is beszédesebb testmozgását. Keaton hatalmas komédiateremtő és színpadi helyzeteket megoldó tapasztalata – hároméves korától lezdvé hivatásos színészként dolgozott – fejlesztette ki tökéletes érzékét a komédiai struktúra és a megjelenítés iránt. A jellegzetes keatoni gegláncolat alkalmazása egyenrangúvá tette a húszas évek bármely hollywoodi filmrendezőjével.

Harold Lloyd annyiban kivételnek számított a némafilm komikusok között, hogy háttéré és tanulmányai nem a varietéhez kötik. Ifjúságától vonzotta a színház, ezért apró repertoárszínházakban játszott, majd ötdolláros napi bérért statisztált a Universalnál. Itt találkozott Hal Roach-csal. Összekülönbözésük és a Willie Work-filmek bukása után Sennetthez szerződött, majd mégis visszatért Roach-hoz és elkészítették új sorozatukat, melyben Lloyd játszott a bugrist, Lonesome Luke-ot. Ezek a filmek már meghozták a sikert. Lloyd 1917-ben tette föl szarukeretes szemüvegét az *Over the Fence* ('A kerítésen túl') című filmhez, amelyben végre eltalálta a tökéletes figurát és beírta magát a filmtörténetbe. A Harold figura végigvonult számtalan rövidfilmen, majd teljes vértetben bukkant fel az első játékfilmben, az 1921-es *A tengeri medvében* (*A Sailor-Made Man*). Harold mindig arra törekszik, hogy ő legyen a mintaamerikai, afféle rámenős buzgómócsing. A társadalmi vagy gazdasági érvényesülés vágya, a törekvés, amely a Lloyd-vígjátékok cselekményét motíválja, vélhetőleg őszinte erkölcsi meggyőződésből fakad: Lloyd ugyanis a valóságban saját sikertörténeteinek megtestesülése volt.

Az 1923-as *Felhőkarcoló szerelemben* (*Safety Last*) Lloyd bevezette saját speciális „thrillervígjátékát”, mellyel neve mind a mai napig összefonódik. A cselekményben a mit sem sejtő Harold egy légy szerepére kényszerül: a film utolsó harmadának egyre növekvő gegparádájában egyre szörnyűbb veszélyekkel találkozik, például felkúszik egy felhőkarcoló oldalán. Lloyd tizenegy némafilmje, köztük a *A nagymama fiacskája* (*Grandma's Boy*, 1922), *Az újonc* (*The Freshman*, 1925) és a csúcst jelentő *A kisebbik testvér* (*The Kid Brother*, 1927) és a *Gyors* (*Speedy*, 1928) a húszas évek legnagyobb kasszasikerei közé számítottak, még Chaplin filmjeit is megelőzték.

Harry Langdon teljesítménye kisebb és egyenetlenebb volt, mint társaié, de a nagy bohócok panteonjában mégis helyet érdemel három játékfilmje, a *Tramp, tramp, tramp* ('Csavargó, csavargó, csavargó', 1926), *Az erős ember* (*The Strong Man*, 1926) és *A hosszúnadrág* (*Long Pants*, 1927) jogán. Az első forgatókönyvét Frank Capra írta, a másik kettőt pedig ő maga rendezte. Langdon figurája nyugodt, szeretetre méltó és meglehetősen különös. Kerek, sápadt arca és tömzsi alakja szűk ruháiban és merev, összerendezetlen mozgása, James Agee szerint egy meg-

öregedett csecsemő benyomását kelti. Ez a gyermeteg, jámbor külső furcsa atmoszférát kölcsönöz összeütközéseinek a felnőttvilág szexualitásával és bűneivel.

A filmvígjáték eme gazdag és bűvös korszakában méltatlanul gyorsan leáldozott más komikusok csillaga. Raymond Griffith elsöpörte Max Linder jól szabott eleganciáját és a katasztrófákkal, veszélyekkel nemtörődöm ügyességgel nézett szembe. A *Hands up!*-ban ('Kezeket fel!', 1926) nyújtott mesteri alakítása beskatulyázta a polgárháborús kém szerepébe. Marion Davies komikai hírnevét elhomályosította, hogy William Randolph Hearst szeretője volt. A bájos, a maga korában ünnepezt színésznő tehetségének legjavát nyújtotta pedig az egyaránt 1928-as King Vidor rendezte *Show People*-ben ('Néplátványosság') és a *The Patsy*-ben ('A balek'). A kanadai születésű komika, Beatrice Lillie egyetlen csodás némafilmkomédiát hagyott az utókorra, az 1927-es *Exit Smiling* ('Csak mosolyogva'). Az Európából érkező olasz Monty Banks (Monte Bianchi) és az angol Lupino Lane is sikeres, bár rövid életű sztárkarriert mondhattak magukénak. Banks idővel rendezőnek állt. Larry Semon jellegzetes fehér Pierrot-maszkjával, Hollywood legjobban fizetett komikusaként kezdte pályáját a húszas években, ám későbbi játékfilmjei egyre kisebb közönséget vonzottak, és ma már szinte nézhetetlenek. W. C. Fields és Will Rogers szórványos kiruccanásokat tettek a némafilm világába, holott komédiájuk lényege a verbalitás volt, amely csak a hangosfilm korszakában bontakozhatott ki igazán.

A némafilm-komédia csodás hollywoodi virágzásához sehol a világon nem akadt hasonló. Talán azért sem, mert az amerikai vígjátékokat olyan széles körben forgalmazták és világszerte oly hatalmas népszerűségnek örvendtek, hogy lehetetlenség lett volna velük versenyre kelni. Angliában talán a Squibs szerepében két játékfilmet is forgató Betty Balfour állt legközelebb a sztársághoz, ám siker és hozzáértés híján a zenés kabaré komikusai nemigen érvényesülhettek a vásznon. Németországban az 1909-es év gyerekszínésze, Curt Bois néhány vígjáték csillogó, ám mégis csak helyi sztárjává nőtt fel, melyek közül a legjobb *Count from Puppenheims* ('Puppenheim grófja') volt. Franciaországban a francia színpadi vaudeville komikumát René Clair ültette át a vászonra a *Florentin kalappal* (*Un chapeau de paille d'Italie*) 1927-ben és *A két félénkkel* (*Les Deux Timides*) 1928-ban. A filmvígjáték, úgy tűnik, kizárólag amerikai műfaj volt.

Az is maradt mindvégig, bár a némafilm aranykorának durván és váratlanul vetett véget a hangosfilmgyártás kezdete. Erre számos magyarázat kínálkozik. Egyes komikusokat maga a hang térített el a pályáról (Raymond Griffith szélsőséges eset volt, őt súlyos gégeelégelensége eleve akadályozta a beszédben). Az új technikák – a mikrofonok és a hangszigetelt fülkébe zárt kamerák – valójában korlátozták a filmgyártók szabadságát. Ennél is fontosabbnak látszik, hogy a filmgyártás növekvő költsé-



gei és profitja szorosabb gyártási ellenőrzést kívánt, s ez ellentmondott a függetlenségnek, amely a legjobb komikusok munkamódszereinek alapja volt. Chaplin és Lloyd ritka kivételnek számítottak, mert kivívták művészi szabadságukat még néhány évre, de a többiek, így Keaton és Langdon is egyszerre hatalmas filmgyárak alkalmazottai lettek, és ezekben a filmgyárakban senki nem törődött többé az egyéniségekkel. 1929 után Keaton soha többé nem rendezett filmet, Langdon pedig eltűnt a feledés homályában. Kicsivel több, mint egy negyed-

század alatt megszületett, virágzott és elpusztult egy új művészet.

#### Irodalom

Kerr, Walter: *The Silent Clowns*, 1975.

Lahue, Kalton C.: *World of Laughter*, 1966.

id.: *Kops and Custard*, 1967.

McCaffrey, Donald W.: *Four Great Comedians*, 1968.

Montgomery, John: *Comedy Films: 1894–1954*, 1954.

Robinson, David: *The Great Funnies: A History of Film Comedy*, 1969.

## Dokumentumfilmek

CHARLES MUSSER

A „dokumentumfilm” kifejezést egészen a húszas-harmincas évekig nemigen használták. Kezdetben úgynevezett „kreatív”, nem fikciós filmkísérleteket illettek ezzel a névvel az első világháborút követő klasszikus időszakban. E kategória eredeti alkotásai például Robert Flahertytől a *Nanuk, az eszkimó* (1922); a húszas évek szovjet filmjei, például Dziga Vertovtól az *Ember a felvevőgéppel* (Cselovek sz. kinoapparatom, 1929); Walter Ruttmantól a *Berlin: egy nagyváros szimfóniája* (Berlin, Symphonie einer Großstadt, 1927) vagy John Griersontól a *Heringhalás* (Drifters, 1929). A „dokumentumfilmnek” azonban mélyebb és távolabbi gyökerei vannak abban a lényeges és régen megalapozott műfajnak átdolgozásában, amely a 19. század második felében virágzott: a képekkel illusztrált tudományos előadásban. Az első dokumentumfilmesek diaképek kivetített sorát használták összetett és gyakran bonyolult programjaikban, melyekhez narráció, alkalmanként zenei kíséret és hangeffektusok is társultak. A századfordulóra a filmek már felváltották a diaképeket, a feliratok léptek a szóbeli előadás helyére, s ezek a változások adtak lassanként helyt az új terminológiának is. A dokumentarista tradíció megelőzte a játékfilmet, de folytatódott a televízió és a videó korszakában is, s így a technikai újítások és a változó társadalmi és kulturális erőviszonyok fényében új értelmezést is nyert.

#### A KEZDETEK

A dokumentációs céllal kivetített képek alkalmazása a 17. század közepén kezdődött, amikor egy Andreas Tacquet nevű jezsuita illusztrált előadást tartott egy misszionárius kínai útjáról. A 19. század első évtizedeiben a diaképeket gyakran használták audiovizuális tudományos előadásokhoz (különösen csillagászati témában), útleírások és kalandok illusztrálásához.

A dokumentarista gyakorlat terén óriási lépés volt, amikor fotografikus képeket üvegre továbbítottak, és ezt

lámpa segítségével kivetítették. A diaképek nemcsak elfogadottak, sőt megbecsültek, hanem sokkal kisebbek és könnyebben előállíthatók is lettek. Frederick és William Langenheim német származású és akkoriban Philadelphióban élő testvérek érték ezt el először 1849-ben, és munkájuk eredményét az 1851-es londoni világkiállításán mutatták be. Az 1860-as évek közepére az úti beszámolókon használt diaképek az Egyesült Államok keleti nagyvárosaiban igen népszerűvé váltak, egy-egy esti program általában egy országgal foglalkozott. 1864 júniusában például a New York-i közönség láthatta a *The Army of the Potomacot* ('A potomaci hadsereg') című, a polgárháborúról készült illusztrált előadást, amely Alexander Gardner és Mathew Brady fotóit használta fel. Bár a 18. század végén és a 19. század elején a laterna magicát elsősorban misztikus és fantasztikus élmények keltésére használták, az 1860-as évek végére már előtérbe került dokumentációs alkalmazása. Mi több, új neveket is akasztottak rá, a sztereoptikont az USA-ban, és a laterna opticát Angliában.

A dokumentarista jellegű illusztrált előadások főleg Nyugat-Európában és Észak-Amerikában terjedtek. Az USA-ban számos előadó turnézott a nagyvárosokban és négy-öt részből álló programokat vetített, melyek évről évre változtak. A 19. század utolsó három évtizedében sok említésre méltó dokumentarista jellegű programot készítettek az utazók, régészek és felfedezők. 1865-től kezdve különösen népszerűek voltak az Északi-sarkköről szóló vetítések, melyek gyakran néprajzi megközelítésűek voltak. Az 1890-es évek elején és közepén Robert Edwin Peary kapitány meg is szakította északi-sarki felfedezőútját útleírászerű előadásokkal. 1896-ban 100 diát mutatott be, és nemcsak Új-Fundlandtól a sarkköri jégvilágig tartó heroikus útját mesélte el igen szemléletesen, de néprajzi megfigyeléseket is közölt az inuitokról, vagy ahogy nevezte őket, az eszkimókról.



J.B. McDowell angol operatőr a lövészárokbán

Európában is hasonló programokat kínáltak. A diavetítés különösen Nagy-Britanniában virágzott, ahol a gyarmati rendszer dús élményanyagot szolgáltatott: az egyik legkedveltebb téma Egyiptom volt. A *War in Egypt and the Soudan* ('Háború Egyiptomban és Szudánban', 1887) című előadás és a hasonlók jelentős pénzeket hoztak alkotóiknak. A viktoriánus közönség ezenfelül kedvelte még a városokat és az ipari forradalomtól érintetlen vidéket bemutató diaképes előadásokat. George Washington Wilson fotográfus saját képeiből készített híres diaszorozatokat (például *The Road to the Isles* – 'Út a szigetekre', 1885 körül.)

A távoli helyszíneken készült, primitív és szegény közösségeket bemutató illusztrált előadások a környező városi szegénységről készült diabemutatókkal egészültek ki. Angliában a *Slum Life in our Great Cities* ('Nyomornegyedek nagyvárosainkban', 1890 körül) és hasonló előadások festői tálalásban mutatták be a szegénységet, és gyakran az alkoholizmus következményeként állították be. Amerikában a társadalmi problémákat bemutató do-

kumentumfilmek Jacob Riis diáival kezdődtek: a *How the Other Half Lives and Dies* ('Hogyan élnek és halnak a többiek') című összeállítást 1888. január 25-én mutatták be. Az előadás az új bevándorlók csoportjaival, különösen a kínaiakkal és az olaszokkal foglalkozott, akik szegénységben és férgektől nyüzsgő nyomornegyedekben éltek.

Az 1890-es évek elejére a könnyebben hordozható „detektív” fényképezőgépek az amatőr és a profi fotográfusoknak lehetővé tették azt is, hogy akár titokban, a lefényképezett személyek tudta és engedélye nélkül készítsenek fényképeket. Alexander Black fel is használta saját, brooklyni szomszédságában készített képeit egy illusztrált előadáshoz, melynek hol a *Life through a Detective Camera* ('Életünk a detektívkamera tükrében'), hol az *Ourselves As Others See Us* ('Ahogy mások látnak minket') címet adta.

A dokumentum műfaj legfőbb alaptémái – utazás, néprajz, régészet, társadalmi problémák és a háború – már jóval a filmezés elterjedése előtt ismertek voltak. Legtöbbjük egész estés, egy témát felölelő előadás volt, mások rövidebbek, de egy-egy húszperces üresjárat kitöltésére alkalmasak egy varietéműsorban, vagy több témát tárgyaló, magazinjellegű program részét képezték. A dokumentaristák és az alkotásaik alanya közötti viszony etikai kérdései több ízben felvetődtek, de nemigen figyelt rájuk senki. Röviden szólva a dokumentarista képek és bemutatásuk az európai és észak-amerikai középrétegek kulturális életének fontos eleme lett a 19. század második felében.

#### A DIÁTÓL A FILMIG

Az Európán és Észak-Amerikán 1894–97-ben végigsöprő filmkészítési lázban a nem-fikció uralkodott, hiszen könnyebb és általában olcsóbb is volt elkészíteni egy-egy dokumentumfilmet, mint bármilyen játékfilmet, amelyhez díszlet és színészek kellettek. A Lumière fivérek elküldték operatőreiket, például Alexandre Promiót európai, észak- és közép-amerikai országokba, Ázsiába, Afrikába, ahol számos filmet forgattak. Ezek a filmek a korábbi diaképes útbeszámolók témáit, sőt gyakran kompozícióját is kisajátították. Más országbéli operatőrök is követték Lumière-ék példáját. Angliában Robert Paul H. W. Short operatőrt küldte 1897 márciusában Egyiptomba (ahol az *An Arab Knife Grinder at Work* – 'Az arab köszörűs munkában' – című filmet forgatta), maga pedig vagy tucat filmet készített Svédországban (például *A Laplander Feeding his Reindeer* – 'Rénszarvasát etető lapp'). Az Edison Manufacturing Company munkatársa, James H. White 1897–98-ban tíz hónap leforgása alatt bejárta Mexikót (*Sunday Morning in Mexico* – 'Vasárnap reggel Mexikóban'), az USA nyugati részét, Hawaiiit, Kínát és Japánt.

Sűrűn készültek a híradófilmek is: az orosz cár koronázásáról vagy hetet készítettek, köztük a Lumière testvé-



rek *Czar et Czarine entrant dans l'église de l'Assomption* ('A cár és a cárné a Mennybemenetel templomába lépnek') című filmjét 1896 májusában. Népszerűek voltak a sportesemények is, 1895-ben Paul megfilmesítette a derbyt (*The Derby*). Kisebbségi vagy kevésbé fejlett országokban önjelölt helyi filmkészítők vállalkoztak az aktuális események megörökítésére: Olaszországban Vittorio Calina 1896-ban forgatta az *Umberto e Margherita de Savoia a passeggio per il parcót* ('Savoyai Umberto és Margherita sétát tesz a parkban'), 1897-ben Japánban Tsunekichi Shibata készített filmeket a Ginzáról, Tokió divatos bevásárlónegyedéről, Braziliában Alfonso Segreto 1898-ban kezdett híradókat és napi filmbeszámolókat forgatni.

A legkorábbi mozgófilmeknek (*Sandow*, Edison, 1894; *Bucking Broncho*, Edison, 1894; *Hullámzó tenger Dovernél*, Paul-Acres, 1895; *The German Emperor Reviewing His Troops* – 'A német császár csapatszemléje', Acres, 1895; *A munkaidő vége*, Lumière, 1895 stb.) dokumentumértékük volt, holott nem tartoztak feltétlenül a dokumentarista irányzathoz. Az előadók gyakran tűzték műsorra varieté formában ezeket a nem fikciós filmeket fikcióval együtt. Egy adott kép helyszínét általában jól megvilágította a program vagy az előadó, ám a tárgyról szóló magyarázat és a kidolgozás akadozott.

Ez a „mozi-látványosság” sokáig népszerű maradt, de a filmesek hamarosan inkább arra törekedtek, hogy egymással összefüggő témákat dolgozzanak fel epizodikus sorrendben. Angliában például az előadók rutinszerűen csoportosítottak öt-hat filmet Viktória királynő jubileumáról (1897 júniusa) az esemény bemutatására. Egy „film” általában egy beállítást tartalmazott és egyre terjedt az a gyakorlat, hogy a filmeket külön címfelirat vezette be. A vetítést az előadó vagy „kikiáltó” általában szóbeli magyarázattal kísérte.

1898-ra a különböző nemzetiségű előadók már hosszabb, dokumentumjellegű műsorra szerkesztették a diaképeket és a filmeket. 1897 áprilisában a Brooklyn Institute of Arts and Science-ben Henry Evans Northrop Lumière-filmekkel vegyítette diaképes beszámolóját (*Bicycle Trip through Europe* – 'Kerékpárral Európában'). Dwight Elmendorf népszerű illusztrált előadást tartott *The Santiago Campaign* ('A santiagói hadjárat') címmel a spanyol–amerikai háborúról, melyben saját diaképeit Edison filmjeivel egészítette ki. A spanyol–amerikai háborúról szóló előadások némelyike a híradóképeket mesterséges, „színrevitt és újrájátszott” eseményekkel és fikciós jelenetekkel párosította, s ezzel felvetette az általános és a specifikus napjainkig sem lezárt problémáját. 1898-ban Angliában John West egész estés dia- és filmbemutatót készített *West's Our Navy* ('Haditengerészetünk') címmel, amely több évig műsoron volt és hatékony propagandát fejtett ki a Brit Admirálisnak.

A századfordulóra a gyártók több rövidfilmet készítettek egy témáról, melyeket aztán egyszerre vetítettek le,

akár mint rövidfilmeket, akár mint egy hosszabb, dia- és filmvetítés részét. A londoni Charles Urban Trading Company az orosz–japán háborúról állított elő filmeket, az amerikai Burton Holmes megszerezte ezeket, és egy 1905-ös egész estés *Port Arthur: Siege and Surrender* ('Port Arthur ostroma és bevétele') című diafilm bemutatójához használta fel. Lyman Howe ugyanezeket a filmeket használta fel kétórás magazin-stílusú programjának egy epizódjaként. Az USA-ban 1907–08 táján a népszerűsítő illusztrált előadások egész estés dokumentumműsoraikban rendszeresen kombinálták a diákat és a filmeket.

1901 és 1905 között, a játékfilmek kezdeti korszakában a nem fikciós filmek elveszítették fölényüket a mozivásznakon és egyre inkább a filmgyártás perifériájára szorultak. A híradófilmek különleges problémát jelentettek. A fikciós filmekkel eltérően hamar elavultak, kereskedelmi értéküket és az előadók és forgalmazók számára gyakorolt vonzerejüket gyorsan elvesztették. Csak a világrengető jelentőségű eseményeket tálaló filmek bizonyultak eladhatónak. Ez a nehézség megoldódott, amikor a Pathé-Frères 1908-ban elkezdte gyártani és forgalmazni heti híradóját a *Pathé Journalt* először Párizsban, majd a következő évtől egész Franciaországban, Németországban és Angliában is. A *Pathé Weekly* 1911. augusztus 8-án debütált az Egyesült Államokban, és az amerikaiak nem késlekedtek a francia példát követni.

A dokumentum-típusú programok továbbra is vonzózták a középosztálybeli és úri közönséget, és bizonyos fontos ideológiai funkciót is betöltöttek. Az ipari nagyhatalmak gyarmati propagandájában jelentős szerephez jutottak, például az angol–búr háborút szelvényben hosszában filmezték és fényképezték 1899–1900-ban, persze angol szemszögből. 1905 után pedig számos filmet forgattak a közép-afrikai angol, francia, német és belga gyarmatokon (például *Chasse à l'hippopotame sur le Nil Bleu* – 'Vízilóvadászat a Kék Niluson', Pathé, 1907; *Matrimonio abissino* – 'Abesszin esküvő', Roberto Omenga, 1908; *Leben und Treiben in Tangka* – 'Mindennapi élet Tangkában', Deutsche Bioskop, 1909). Sok nem fikciós film foglalkozott munkafolyamatok bemutatásával és a gyártás, a technika ünneplésével, de a munkásokat az elért eredményekben szinte mellőzték (például *Hogyan készül az újság?*, Urban, 1904). Az uralkodók, a gazdagok életének eseményeiről, a hadsereg parádéiról, hadgyakorlatairól készült számtalan kép és film mindmind a világ megnyugtató voltának képét igyekezett kelteni. A világháború előestéjén ezek a nem-fikciós művek a kritikai szemlélet és a készülődő katasztrófa mindennemű előérzetét nélkülözték.

Sok korai játékfilm csupán mozgóképet felhasználó, hosszú, illusztrált előadás volt. Ezek közé tartozott a *Coronation of King George V* ('V. György megkoronázása', Kinemacolor, 1911). Az útibeszámolók népszerűsége még mindig tartotta magát. A tízes évek végére nagyobb expe-

díció már el sem indulhatott operatőr nélkül, többük még népszerű filmeket is készített. Ilyen volt az F. E. Kleinschmidt kapitány forgatta *Roping Big Game in the Frozen North* ('Vadászat lasszóval a messzi Északon', 1912) a Carnegie Alaszka-Szibéria expedíció alkalmával vagy a *Captain Scott's South Pole Expedition* ('Scott kapitány déli-sarki expedíciója', Gaumont, 1912). Más filmekben a víz alatti fényképezés jutott főszerephez (*Thirty Leagues under the Sea* – 'Harminc mérföldre a víz alatt', George és Ernest Williamson, 1914), vagy megintcsak Afrika (*Through Central Africa* – 'Utazás Közép-Afrikán át', James Barnes, 1915) és a sarkkörök (*Sir Douglas Mawson's Marvelous Views of the Frozen South* – 'Sir Douglas Mawson csodás képei a jeges Déli-sarkról', 1915). Mozgóképek ide vagy oda, az előadók ekkor még a vászon mellett álltak, és magyarázatukkal kísérték a vetítést. Ők általában az események, expedíciók résztvevői voltak, vagy szemta-



Robert Flaherty: *Nanuk, az eszkimó* (1922)

nuként, netán tudós szakértőként osztották meg élményeiket, személyes véleményüket a közönséggel. Gyakran egy-egy témáról több kópia volt forgalomban egy időben és az ezekhez tartozó előadások az előadó személyétől függően különböztek. A programokat a premieren rendszerint a filmkészítő vagy akár az expedíció vezetője vezette be; később a közönségnek be kellett érnie alacsonyabb rangú személyekkel. Noha a filmeket egzotikus helyszíneken forgatták, a kalandok főszereplői mindig európaiak vagy észak-amerikai fehérek voltak. A populáris fikcióról szóló megjegyzésében, amely a dokumentumfilmre ugyanúgy alkalmazható, Stuart Hall 1981-ben kijelentette, hogy „ebben a korszakban a kaland színónimája lett a gyarmatosítók erkölcsi, társadalmi és fizikai erőfitogtatásának a gyarmatosítottak fölött”.

A nem-fikciós film alapvető szerepet játszott az első világháború propagandaeszközeként, bár a kormányok és katonai vezetők kezdetben eltiltották az operatőröket

a fronttól. Azonban többé-kevésbé gyorsan rájöttek, hogy a dokumentumfilmek nemcsak lelkesítik és megnyugtatják a polgári lakosságot, de a semleges országok polgárainak közvéleményét is kedvezően befolyásolják. Az Egyesült Államokban a háborús játékfilmeket betiltották, mert ezek ellentmondtak Amerika semlegességi szándékának, de a dokumentumfilmeket információs jellegük miatt akadálytalanul vetíthették. A háborút viselő országok filmjei közül az USA-ban egyebek közt Anglia, Franciaország és Németország filmjeit vetítették (*Britain Prepared*, amerikai címe: *How Britain Prepared* – 'A brit mozgósítás', Charles Urban, 1915; *Somewhere in France* – 'Valahol Franciaországban', francia kormány, 1915; *Deutschwehr War Films* – 'Német haditudósítások', Németország, 1915). Ezek a „hivatalos háborús filmek” olyan dokumentumfilmek előzményeül szolgáltak, mint az *America's Answer* ('Amerika válasza', 1918) és a *Pershing Crusaders* ('Pershing lovagok', 1918), melyeket az Általános Tájékoztató Bizottság készített. A George Creel vezette bizottság amerikai kormány szervezet volt az USA 1917-es hadba lépésének idején. A számos helyszínen és helyzetben bemutatott játékfilm hosszúságú filmek az előadó szóbeli magyarázata helyett már feliratokra hagyatkoztak, bár általában minden vetítést megelőzőt a szponzorszervezet egy tagjának bevezetője. A háború alatt, sőt később is folytatódott az efféle filmek készítése nemcsak Amerikában, de Európában is (*La Femme française pendant la guerre* – 'A francia nő a háborúban', Alexandre Devarennes, 1918; *Women Who Win* – 'Győztes asszonyok', Percy Nash, GB, 1919; *The Battle of Jutland* – 'A jütlandi csata', Bruce Woolf, GB, 1920).

#### AZ „ILLUSZTRÁLT ELŐADÁSTÓL” A „DOKUMENTUMFILMIG”

A háború után még tartott az illusztrált előadások népszerűsége, de nemsokára felváltották őket a valódi dokumentumfilmek, melyekben feliratok helyettesítették az előadót. A leköszönt elnök, Theodore Roosevelt is tartott diaképes előadást *The Exploration of a Great River* ('Egy nagy folyó felfedezése') címmel 1914 végén, s ezt 1918-ban szélesebb körben is bemutatták *Colonel Theodore Roosevelt's Expedition into the Wilds* ('Theodore Roosevelt ezredes expedíciója') címen. Martin E. Johnson, aki szintén illusztrált előadásokkal kezdte pályafutását, 1918-ban bemutatta *Among the Cannibal Isles of the South Pacific* ('A Csendes-óceán kannibál szigetei') című filmjét, amelyet S. C. Rothapfel Tivoli mozijában játszottak. Robert Flaherty 1914–16 között az Észak-Kanadában élő inuitokat filmezte, majd anyagát az 1916-os *The Eskimo* ('Az eszkimó') című illusztrált előadáshoz használta. Nem volt lehetősége a nyersanyagból feliratozott dokumentumfilmet készíteni, mert a negatív elégett, ezért a francia Revillon Frères szörmecegtől kapott támogatásból visszatért Észak-Kanadába és 1922-ben leforgatta a *Nanuk, az eszkimót*.



Az „illusztrált előadás” kifejezés nyilván helytelennek bizonyult az előszavas magyarázat helyett feliratokkal forgalmazott és vetített nem fikciós filmekre. De a kritikusok és a filmkészítők először azokra a programokra alkalmazták a „dokumentumfilm” kategóriát, amelyek egyértelműen a kulturális váltás, s nem pusztán a gyártás és az előadás változásainak jeleit mutatták. Az illusztrált előadás jellemző módon a nyugati felfedezőt vagy utazót – aki egyben általában a vászon mellett álló előadó is volt – tette meg hőisévé. A *Nanuk, az eszkimó* a figyelem középpontját a filmkészítőről Nanukra és inuit családjára helyezte át. Meg kell jegyezni, hogy Flaherty a romantizálás és a megmentő antropológia bűnébe esett, mert úgy tett, mintha a nyugati civilizáció nem is létezne, hiszen a film kedvéért az eszkimókat egyébként már rég nem használt hagyományos viseletbe öltöztette. Flaherty naiv és primitív bennszülötteknek állítja be az eszkimókat, akiket egy egyszerű lemezjátszó is ámulatba ejt, holott valójában ezek a „naiv és primitív bennszülöttek” kezelték a kameráját, hívták elő filmjét, és aktívan részt vállaltak a filmkészítés folyamatában.

A *Nanuk* igen ellentmondásos film: magán viseli a közösségi filmkészítés számos jelét, melyet a mai napig nagyra értékelnek az újító és haladó filmesek. Számos vonatkozásában interkulturális együttműködésnek tekinthető, de pusztán két olyan férfira korlátozódott, akiket az asszonyok élete és dolga voltaképp hidegen hagy.

Az élelemért folytatott elkeseredett küzdelem, amely egyenértékű a férfiak vadásztevékenységével, aprólékosan kibontakozik a film teljes hosszában. A filmkészítő jelenlétét a feliratokra korlátozni, személyét pedig szigorúan a kamera mögött tartani az „objektivitás” látszatát keltette a korábbi filmekhez képest, holott a filmrendező éppen hogy sokkal tudatosabban manipulálta anyagát. A *Nanuk* sok szempontból már a hollywoodi fikciós filmek technikájával dolgozik, s valójában a fikció és a dokumentumfilm határán egyensúlyoz azzal, hogy a néprajzi megfigyeléseket romantizált narrációvá gyúrja. Flaherty idealizált inuit családot teremt és sztárt állít elénk (Allakariallak „játssza” is Nanukot és „éli” is – vonzó személyisége akár Douglas Fairbanksé is lehetne), ráadásul drámát is konstruál az Ember és a Természet harcából. A nyilvánvalóan romantikus fikció ellenére a film hosszú beállításait és stílusát André Bazin is méltatta, nem utolsósorban amiatt, hogy Flaherty tisztelettel adózott hőisének és a fenomenológiai valóságnak.

Az útikaland típusú filmek átalakulása az 1925-ös *Grass* (‘Fű’) című Merian C. Cooper–Ernest B. Schoedshack-filmmel kezdődött. Kezdetben ez a film is az alkotókra koncentrál, ám később megváltoztatja nézőpontját és a Bakhtiari-törzsre irányítja figyelmünket, akik éves vándorlásuk során átkelnek a zord hegyeken és a dél-nyugat perzsi (Irán) Karun folyón. A *Nanuk* és a *Grass* képviselte változás ellenére a fehér embereket főhőseik-



Sétáló gyomorkeserű-reklámok  
Walter Ruttmann *Berlin: egy nagyváros szimfóniája* című filmjében

## Dziga Vertov

(1896–1954)

Gyenyisz Arkagyevics (David Abramovics) Kaufman, a később Dziga Vertov néven elhíresült filmrendező Bialystokban (ma Lengyelország) született. Apja könyvtáros volt, öccsei mindkettőn operatőrök lettek: az 1897-ben született Mihail Kaufman 1929-ig vele együtt dolgozott, a fiatalabbik, az 1906-os születésű Borisz Kaufman kivándorolt, először Franciaországba ment, ahol Jean Vigo filmjeit fényképezte, majd pedig Amerikába, ahol később megkapta az Oscar-díjat a *Waterfront* (Oui Oui Waterfront) fényképezéséért.

A konvencionális híradókészítéssel induló Vertov (*Kino-nyegyelja*, 1918–19) hamar magáévá tette a baloldali, konstruktivista művészeknek (Rodcsenko, Tatlin, Sztjepanova) és a Proletkult teoretikusainak (Bogdanov, Gan) eszméit. Filmjeinek dokumentarista, non-fiction, illetve antifiktív jellege a jövő proletárkultúrájában létrejövő „alávetett művészet” koncepciójában öltött testet. Az általa alapított Filmszem csoport, melynek magja Kaufman, Vertov és második felesége, Jelizaveta Szvilova volt, egy filmamatőröket tömörítő nemzeti hálózat moszkvai központjának álmodták magukat, amely folyamatos híradókészítéssel foglalatoskodik. Az utópia persze nem valósult meg. A hálózatot később „rádiófül”-lel szándékozták kiegészíteni, s végül a „rádiószem”-mel, mely nem lett volna más, mint a jövő szocialista világának globális tévéje, melyben nincs helye fikciónak. Vertov keresztés hadjárata a fikciós filmek ellen 1922 után tovább erősödött, különösen akkor, amikor a Lenin-féle új gazdaságpolitika (NEP) felgyorsította a fikciós filmek importját. Igaz, Vertov az új szovjet film, Kulesov és Eisenstein műveiről is ugyanolyan kíméletlenséggel nyilatkozott: „Ugyanaz a szemét, csak vörösre festve!”

Elméletének alaptézisei az „élet tetfenérése”, „a valóság kommunista dekódolása” voltak. A Filmszem csoport egyszerre két híradósorozaton dolgozott: a *Kinopravda* (filmigazság) politikai perspektívába állította az eseményeket, míg a kevésbé formális *Goszkino-kalendár* (állami filmszemle) afféle esetleges házimózi stílusban rendezte őket. Vertovban lassacskán felülkerekedett a szónok: Míg a *Kinoglazban* (Filmszem, 1924) egyes eseményeket és valóságos embereket mutatott be, 1924-től 1928-ig készített nagyfilmjeiben a naplóstílustól a pátosz irányába halad. A kor követelményeivel összhangban a monumentalizmusra törekvő *Előre, szovjet!* valóságos munkaszimfónia, a plakátokra emlékeztető stílusú *Tizenegyetik év* (1928) pedig himnikusan ünnepli az októberi forradalom tizedik évfordulóját.

A kiáltványok szerényen közösségi többszám első személye ellenére a Filmszem csoport gyakorlatát leginkább Vertov egyéni érdeklődési köre határozta meg mind a zenében, mind a költészetben és a tudományban. Négyévnyi zenetanulmányai és a pétervári Neuropszichológiai Intézetben eltöltött egy éve arra inspirálták, hogy létrehozza „hallás-laboratóriumát”. Az Oroszor-

szágban 1914-ben megjelent olasz *Futurista kiáltvány* s az orosz és olasz futurista költők hatására ő is folytatott akusztikus kísérleteket, melyekben gyorsírással rögzített beszédtrédékeket kevert gramofonlemezre vett környezeti zajokkal, például fűrészmalom hangjával és ezek verbális átültetésével. 1917 után a futurista zajkultuszt a Proletkult forradalmi „rangra emelte”, mint a „gyártási folyamat művészetének részét”. Vertov a húszas évek során végig beépítette műveibe a városi kakofóniát. Részt vett az 1922-ben Bakuban megrendezett városi „gyárszifónia szimfóniában” is (ebben géppisztolylövések, hajószél és a hidroplanok hangjai is helyvet kaptak), és első műveiben, az 1930-as *A Donyec-medence szimfóniájának* aláfestését is efféle zajsimfónia szolgáltatta.

Nem kevésbé jelentős a költészet iránt érzett, ám elfojtott szenvedélye. Walt Whitman és Vlagyimir Majakovszkij stílusában egész életében írt verseket (melyeket sosem adott ki), és 1926–28-as filmjeinek terjedős felirataiban meg is jelenik mint költő. Különösen cikornyásak az 1926-os *A Föld egyhatoda* című filmjének feliratai az egyes képek között: „Ti, akik a rénszarvas húsát eszitek [kép] Forró vérbe bele mártva [kép] Ti, akik anyátok cseccsen lógtok [kép] És ti, vig kedélyű százéves öregek” stb. Egyes kritikusok kijelentették, hogy ez a vágástechnika a „költői film” új műfajának megteremtése (Viktor Sklovskij a filmben a triolett – francia lírai versforma – hagyományos formáit vélte felfedezni), mások viszont ezt a LEF (Levij Front Iszkussztva: Művészeti Balfront) – melyhez egyébként a Filmszem csoport hivatalosan tartozott – filmművészeti doktrínával ellentétesnek ítélték.





Válaszul a kritikákra Vertov kiküszöbölte filmes kiáltványából, az 1929-es *Ember a felvevőgéppel* a feliratoikat. A film ennek eredményeképpen a némafilmkorszak egyedül a képre koncentrálnó darabjainak legelméletibb alkotása. Anyagában dokumentarista, ám lényegében utópista (egy nem létező városban játszódik, melyet Moszkvában, Kijevben, Odesszában és az ukrán bányavidéken vettek fel). Az *Ember a felvevőgéppel* összefoglalja a Filmszem csoport mozgalmának tematikus univerzumát: a gépekhez hasonlóan tökéletes munkás képét mutatja a gyári munkással egyenlő társadalmi hasznosságú filmrendező képével együtt és a hiperérzékeny nézőt, aki tökéletesen megérti a film legbonyolultabb üzenetét is: 1929-re ezek a Don Quijote-i ábrándok siralmasan elavultak a film vezérmotívumával egyetemben, mely szerint a magánélet és a közösségi élet az ideális városban harmonikusan olvad egybe a filmkamera csaphatatlan szeme előtt.

Vertov Filmszem utáni korszakának filmjei személyesebb stílusúak, ám képileg kevésbé eredetiek, főleg a múlt, a jelen kultikus alakjai, nők, zené és dalok körül forognak. A *Bölcsődalban* (1937) a felszabadított asszonyok Sztálin dicsőségét éneklik meg, hasonlóan az 1934-es *Három dal Leninről* című filmhez. Az 1938-as *Tri geroinyi* ('Három hősnő') három asszonyt mutat be, akik „férfias” foglalkozást űznek, pilótaként, mérnökként és katonatisztként dolgoznak. E három film közös gyökere Vertov 1933-as filmterve, mely az *Ona* ('Ő') munkacímét viselte és egy képzeletbeli zeneszerző „gondolkodását akarta rekonstruálni”, aki az archetipikus nőiség szimfóniáját kívánja megírni.

A sztálinizmus késői korszakában Vertov egész estés dokumentumfilmjeit betiltották. A rendező lefartóztatására ugyan nem került sor, de az 1949-es antiszemita kampány során neve szerepelt a feketelistán. 1954. február 12-én halt meg rákban.

JURIJ CIVIJAN

#### FŐNTOSABB FILMEK

Kinonyegyelja ('Heti híradók', 1918–19); Harc Caricin alatt (Boj pod Caricinom, 1921); A polgárháború története (Isztorija grazsdanskoj vojni, 1921); Kino-právda (híradók, 1922–25); Goszkinokalendár (híradók, 1923–25); Film-szem (Kinoglaz, 1924); Előre, szovjet! (Szagaj szovjet!, 1926); A Föld egyhatoda (Sesztajta csaszty szveta, 1926); A tizenegyedik év (Ogyinudcatij, 1928); Ember a felvevőgéppel (Cselovek sz kinoapparatom, 1929); A Donyec-medence szimfóniája (Entuziazm – Szimfonyija Donbassza, 1930); Három dal Leninről (Tri pesznyi o Leninye, 1934); Bölcsődal (Kolibelnaja, 1937); Szergo Ordzsonikidze (1937); Tri geroinyi (Három hősnő, 1938); Tyebe, front! (Neked, front!, 1941); Novosztyi Dnya (Híradók, 1944–54).

#### IRÓDALOM

Feldman, Seth: *Dziga Vertov: a guide to references and resources*, 1979.  
Petric, Vlada: *Constructivism in Film*, 1987.  
Vertov, Dziga: *Kino-eye*, 1984.

Balra: Az *Ember a felvevőgéppel* eredeti plakátja 1929-ből

ként bemutató konvencionális útifilmek gyártása folytatódott a húszas évek során.

Második hosszú dokumentumfilmje forgatásán, az 1926-os *Moana* készítésekor a Szamoa-szigeteken Robert Flaherty kis amerikai stábját a kamera mögött tartotta. A megfelelő drámai konfliktus megteremtéséhez a könnyű megélhetést kínáló földön Flaherty rávette a helyi lakosokat, hogy élesszék fel a tetoválást, a serdülőkorú fiúk beavatási rítusát. A *Moana* készítését tekintve több engedményt tett és sokkal kevésbé volt közösségi, mint a Nanuk, ráadásul kasszasikernek sem számított.

Cooper és Schoedsack a *Grass* után a *Chang: A Drama of the Wilderness* ('Chang: dráma a vadonban', 1927) című filmet forgatták, amely egy farmer és családja küzdelméről szól a sziámi (Thaiföld) dzsungelben. Ebben a filmben az alkotók már a dokumentarizmus felől a hollywoodi történetmesélés felé kacsingáltak, és ez vezetett későbbi sikerükhöz, az 1933-as *King Kong*hoz is.

#### A VÁROS-SZIMFÓNIA FILM

A dokumentarizmushoz társuló kulturális szemléletváltozás jól tetten érhető az úgynevezett „város-szimfónia filmekben”. Ez a vonulat Charles Sheeler és Paul Strand *Manhattan* (Manhatta, 1921) című alkotásával indult és a nagyvárosi életet modernista módon szemlélte. A *Manhattan* elutasította a szociális reformfotográfia és kinematográfia szemléletét és persze a nagyváros bemutatását korábban uraló turisztikai látásmódot is. A film a Lower Manhattan üzleti negyedére koncentrálna, említést sem tesz a Szabadság-szoborról vagy Grant síremlékéről. Az emberalakok eltörpülnek a környék felhőkarcolói mellett, számos jelenetet az épületek tetejéről vettek föl, hangsúlyozva ezzel a modern építészet létrehozta absztrakt szerkezetet. A *Manhattan* a városlakók érzékelésében megjelenő nagy méreteket és a személytelenséget közvetíti. A film nagyjából egy napot ölel fel, kezdve a Staten Island kompján munkába induló ingázókkal és befejezve a naplementével; ez a struktúra mindvégig jellemzi a városfilmeket. A *Manhattan* nem keltett feltűnést az USA-ban, de Európában széles körben forgalmazták és valószínűleg hatással volt Alberto Cavalcanti a *Csak pár óra* (Rien que les heures, 1926) és Walter Ruttmannra a *Berlin: egy nagyváros szimfóniája* elkészítésében.

A *Csak pár óra* a kozmopolita Párizs filmje, gyakran állítja szembe a gazdagságot a szegénységgel még akkor is, amikor nem fikciós jelenetsorait rövid színpadi, vagy fikciós jelenetekkel vegyíti. A Karl Freund által fényképezett *Berlin* ambivalens érzésekkel viseltet a nagyváros iránt. Ezek az érzések jórészt egybevágóak a nagyhatású berlini szociológus, Georg Simmel nézeteivel, melyeket *A nagyváros és a lélek* című 1902-es írásában fejtett ki. A nyitó jelenettől kezdve, melyben a vonat a csendes vidékről a nagyváros szívébe rohog, a városi élet egyre intenzívebb idegi ingereket produkál. Láthatunk egy

öngyilkosságot: egy asszony szörnyű kétségbeesésében (a film egyedüli premier plánja) leveti magát a hídról a folyóba. Az alkalmi közönség tömegéből senki nem akad, aki segítségére sietne. A városi élet pontosságot, aprólékos gondosságot követel, s ez nemcsak a filmben bemutatott gyártási folyamatokból derül ki, hanem abból is, hogy az élet és a munka pontosan délben megáll. A közelképek hiánya is azt érzékelteti, hogy mindez „a legmagasabb fokú személytelenségben sűrűsödik”.

A *Berlin: egy nagyváros szimfóniája* távol áll attól, hogy humanizálja a várost vagy akár földrajzi integritását misztifikálja. Ruttmann beállításainak szervezettsége és képeinek absztrakciója mégis egyedül a városi kultúra által lehetővé tett szubjektivitást hangsúlyozza. A feszültség nyilvánvaló már a film címéből is: „Berlin” – konkrét, személytelen megnevezés; „egy nagyváros szimfóniája” – ez arra kéri a nézőt, hogy absztrakt, metaforikus módon nézze a filmet. Simmelre támaszkodva Ruttmann dialektikája mintegy aláhúzza a városi élet ellentmondásait. A város soha nem látott szabadságot kínál, és ez a szabadság „lehetővé teszi a mindenkihez közös kiválóságnak, hogy felszínre törjön”. A város azonban specializációt követel, amely „az egyén és a személyiség halálát jelenti”. Egyfelől ott van a tömeg – ezt a lábáról készített képek és a közbeiktatott katonák és marhák képei sugallják. Másfelől ott vannak az emberek, akik egyéniségüket excentrikus ruhák viselésével próbálják megőrizni és érvényesíteni. A városi tevékenységeknek ez a majdnem kíméletlen felsorolása azt sugallja, hogy az egyén nem nagyon képes magát a városi élet ellenséges légkörében fenntartani. A városban a pénz uralkodik, mely mégis egyenlőségpárti, mert a minőségi különbségeket a „mennyi?” kérdéssel intézi el. A film tehát nemigen hangsúlyozza az osztálykülönbségeket. Amennyiben ezek mégis feltűnnek, csak azt sugallják, hogy az egymástól különböző emberek között az egyetlen közösségteremtő erő az evés-ivás, a legősibb és intellektuálisan elhanyagolható tevékenység. A húszas évek végén és a harmincas évek elején sok rövid város-szimfónia film készült. Joris Ivens készítette a *A híd* (De brug) című filmet 1928-ban, amely alapos közelkép a hajók átjárását szolgáló felnyitható rotterdami vasúti hídról a Maas folyó fölött. A gépek esztétikájának hatása alá kerülve Ivens úgy látja filmje tárgyát, mint a mozdulatok, színek, formák, ellentétek, ritmusok egész kavalkádját. *Eső* (Regen, 1929) című filmje inkább filmköltemény, amely nyomon követi egy amszterdami zápor kezdetét, folyamatát és végét. Henri Storck *Images d'Ostende* ('Ostende-i képek', 1930), Moholy-Nagy László *Berliner Stilleben* ('Berlini csendélet', 1929), Jean Vigo *Nizzáról jut eszembe* (À propos de Nice, 1930), Irving Browning *City of Contrasts* ('Ellentétek városa', 1931) és Jay Leyda *A Bronx Morning* ('Bronxi reggel', 1931) című filmje mind ebben a műfajban készült. A *Berlin*-nel ellentétben Leyda filmje a földalatti vasút indulá-

sával (és nem érkezésével) kezdődik. Elhagyja a városközpontot, és New York egyik külvárosa, Bronx felé tart. A bronxi utcán Leyda csupa mindennapi tevékenységet figyel meg: gyerekek utcai játékait, zöldségárusok munkáját, babakocsit tologató anyákat; mindez ellentmond Ruttmann városképének. A város-szimfónia film a Szovjetunióban is megszületett, Mihail Kaufman készítette 1927-ben *Moszkva* címmel. Ennél jelentősebb és nemzetközi méretekben is ismert alkotás bátyja, Gyenyisz Kaufman, közismert nevén Dziga Vertov műve, az *Ember a felvevőgéppel* (1929). Vertov olyan filmet készített, amely város-szimfóniában ötvözi a futurista esztétikát a marxizmussal. Az operatőr és stábja mindent elkövetnek az új szovjet világ képi megteremtéséért. Ez a vásznon szó szerint értendő, mert különböző helyszíneken felvett jelenetek és helyek egymás mellé helyezésével egy képzeletbeli, mesterséges várost építettek fel. Az alkoholizmus, a kapitalizmus (a NEP hibájából) és más forradalom előtti problémák a pozitív fejlődés jelei mellett még szívósan tartják magukat. A film szerepe az, hogy ezeket az igazságokat a szovjet polgár elé tárja, s ezzel megértésre és cselekvésre sarkalljon. Az *Ember a felvevőgéppel* így folyamatosan a mozi, a filmkészítés, a vágás, a vetítés és a mozi járás folyamatára irányítja figyelmünket. E tekintetben Vertov filmje a dokumentumfilmzés kiáltványa lett, és átkot szórt a játékfilmre, amely ellen Vertov számos megnyilvánulásával harcba szállt.

#### DOKUMENTUMFILMEK A SZOVJETUNIÓBAN

Bár Vertov és mások is gyakran érezték úgy, hogy a nem fikciós filmeket méltatlanul mellőzték a Szovjetunióban, a munkásklubok ezrei egyedülálló és nagyszerű lehetőséget nyújtottak a dokumentumfilmek bemutatására. Ráadásul a szovjet filmipar rengeteg ipari dokumentumfilmet és rövidfilmet gyártott erre a keresletre, mint például 'Az acél útját'-t a vasúti szakszervezet tevékenységéről, vagy a 'Vassal és vérrel'-t egy gyár felépítéséről. A szovjet dokumentumfilm a legradikálisabb és alapvetőbb szakítást jelentette a korábbi nem-fikciós filmes gyakorlattal szemben.

Vertov számára az *Ember a felvevőgéppel* a nem fikciós filmkészítés évtizedes munkájának csúcspontját jelentette. Törekvése az volt, hogy képzett filmkészítő csapatot építsen maga köré, akiket kinoknak (filmszemnek) nevezett. Az ő filmjei a villamosítást, az iparosítást és a munkások kemény munkával elért eredményeit ünneplik. Már a korai *Kino-pravda* (1922–25) híradóiban maguk a témák és kibontakoztatásuk modernista esztétikát állít elénk. Az évtized előrehaladtával Vertov filmjei egyre vakmerőbbé, egyre ellentmondásosabbá váltak. Az 1926-os *Előre, szovjet!*-ben (Sagaj szovjet!) a munkafolyamatokat fordítva mutatja be: a kenyeret és más termékeket elveszik a burzsoá fogyasztóktól és szétosztják termelőik között.



Radikálisan új etnográfiai megközelítés észlelhető a kor bizonyos szovjet dokumentumfilmjein. A *Turkszib* (Viktor Turin, 1929) a turkesztáni és szibériai népcsoportok egymást voltaképp kiegészítő életét szemléli, s így próbál egyfajta magyarázatot adni a Szovjetunió két népét összekötő vasúti kapcsolat szükségességére. Ezt követően a film bemutatja a vasút tervezését és építését, megkoronázva a végső buzdítással, hogy hamarabb elkészüljön a munka. A *Szvanyetyija sója* (Dzsim Svante, 1930) című film narrációja igen hasonló. A Szergej Tretyjakov és Mihail Kalatozov által a Kaukázusban készített film a Flaherty-féle megmentő antropológia eszközeivel él, amely Flahertytől eltérően itt nem a romantizálás célját szolgálja. A vallás, a szokások és a hagyományos hatalmi viszonyok mint elnyomó, az emberek életének elemi javulását is gátló tényezők jelennek meg. Számos nehézségük mellett Svanyetyija lakói – emberek és állatok – a só hiányától szenvednek. A probléma bemutatása után a film azonnali megoldást is kínál: utak építését. A lényegét még a viszonylag kevésbé iskolázott nézők is könnyedén kihámozhatták, de a film hisztérikus lelkesedésében és végletekig egyszerűsített megoldásaiban már tetten érhető a sztálinizmus növekvő nyomása. Jellemző, hogy a svanyetyijaiak nem hágnak a forradalmi tudatosság eme fokára; az állam az, amely felismeri a problémát és felkínálja a megoldást.

A szovjetek a filmtörténet másik jelentős fejezetét a történelmi dokumentumfilm műfajában írták. Ez erősen függött az előzetesen leforgatott anyag összeállításától. A műfaj legszakavatottabb művelője Eszfir Sub volt, aki azelőtt játékfilmek vágójaként dolgozott. Nagyívű orosz történelmi panorámája három teljes hosszúságú filmből áll: az 1927-es *A Romanov-ház bukásából* (Pagyenyije Romanovuh), amely az 1912-től 17-ig tartó periódust ölelte föl; az 1928-as *A nagy útból* (Velikij puty) a forradalom első tíz évéről, 1917-től 27-ig és az 1928-ban készített *II. Miklós Oroszországa és Lev Tolsztojból* (Rosszija Nyikolaja II i Lev Tolsztoj), melyet Tolsztoj születésének századik évfordulójára forgattak és az 1897-től 1912-ig tartó korszak filmjeiből állítottak össze. *A Romanov-ház bukása* az első világháborúban tetőző és a cár trónfosztásához vezető gazdasági és társadalmi viszonyok marxista elemzését nyújtja. A képek hatásos egymás mellé helyezésével először is a mélyen konzervatív társadalom működését magyarázza. Megvizsgálja az osztályviszonyokat, a földbirtokos arisztokrácia, a parasztság, a tőkések és a munkásság kapcsolatát, az állam szerepét, a duma talpnyaló katonai politikusait, a kirendelt kormányzókat és a közigazgatási tisztviselőket, a hierarchia csúcsán trónoló Miklós cárral, és az orosz ortodox egyház titokzatos és egyúttal ködösítő szerepét. A piacokért folyó nemzetközi harc elszabadítja az öldökléshez vezető háború démonait, amely pedig végül az 1917-es februári forradalomhoz vezet és hatalomra segíti Alekszandr Kerensz-

kijt. A képek megformálása és témája gyakran megdöbbentő, de Sub még a legközhelyesebb jeleneteknek, mint a menetelő katonák látványának is túlzott, didaktikus jelentőséget tulajdonít.

#### A POLITIKAI DOKUMENTUMFILM NYUGATON

A nyíltan politikai természetű nem fikciós filmkészítés az USA-ban és Nyugat-Európában is folytatódott az első világháború után. A sztrájkokról és az ezzel kapcsolatos eseményekről több országban is készültek tudósítások és rövidfilmek a szakszervezetek és baloldali pártok megbízásából. Amerikában Alfred Wagenknecht kommunista aktivista készítette a *The Passaic Textile Strike* ('A textilsztrájk', 1926) című filmet, amely dokumentumrészletek és stúdióban felvett újrarájzolt jelenetek keverékéből állt. Az American Federation of Labor megbízásából gyártották a *Labor's Reward* ('A munka jutalma') 1925-ben. Németországban a Willi Münzenberg alapította Prometheus stúdió forgatott dokumentumfilmet az 1927-es márciusi forradalmi zavargásokról Kínában *Das Dokument von Shanghai* ('A shanghaii dokumentum', 1928) címmel. A Német Kommunista Párt ezután több rövid dokumentumfilmet is készített, így Slatan Dudow *Zeitproblem: wie der Arbeiter wohnt* ('Mai probléma: a munkás lakáskörülményei', 1930) című filmjét. Nagyvállalatok, jobboldali szervezetek és a kormány szintén felhasználta a nem fikciós filmeket különféle propagandacélokra.

Ezzel a világháború előtti dokumentum-hagyományokkal szakító gyakorlattal ellentétben Nagy-Britanniában viszonylag későn és szerényen jelent meg az újfajta dokumentumfilm: John Grierson 1929-es *Heringhalászkaja*, a halászatról szóló ötvennyolc perces néma dokumentumfilm. Heringhalász csónakot követünk és a hálót behúzó halászokat, akik hordókba rakodják a zsákmányt, mielőtt piacra viszik. A Flaherty-stílusú ember kontra természet cselekmény részben absztrahált közelielkkel és Eisenstein 1925-ös *Patyomkin*jának gondos tanulmányozása révén elsajátított ritmikus vágástechnikával társul. Ian Aitken megjegyzése szerint Grierson olyan valóság kifejezésére törekedett, amely a kizsákmányolás és a gazdasági nehézségek kézzelfogható kérdésein felülemelkedett. Ennek ellenére Grierson a film háttérébe szorította azokat az embereket, akik a munkát elvégezték, még akkor is, ha a folyamat elbeszélését a modernista esztétika alapján szintetizálta. A filmnek nagy sikere és kitűnő kritikai visszhangja volt: az első világháború óta elveszített sikereket idézte és a megújulás esélyét sugallta. Ez valóban be is következett a harmincas években és azután.

Az 1920-as évek során a dokumentumfilmesek vagy a kereskedelmi filmezés periferiáján vagy azon is kívül küszködtek. A dokumentumfilmek viszonylagos olcsósága ellenére még a legsikeresebb filmek is alig hozták be gyártásuk költségeit. A profitorientáltság általános hiánya azt jelentette, hogy a dokumentumfilmesek más

indíttatásból készítették alkotásaikat és gyakran szorultak szponzorálásra (mint például Flaherty a *Nanuk* esetében) vagy önfinanszírozásra. A konvencionális úti beszámolóknak régi „bérelt helyük” volt a piacon, a Szovjetunió kivül az újító törekvések kevés, vagy szinte semmi hivatalos, intézményes támogatást nem élveztek.

Az alacsony bevételek és rossz megtérülés ellenére az ipari országokban a nem-fikciós filmeket mégis számos helyszínen mutatták be. Az Egyesült Államokban például a *Nanuk, az eszkimót*, a *Berlin: egy nagyváros szimfóniáját*, az *Ember a felvevőgéppelt* és más hasonló filmeket rendszeresen vetítették a nagyvárosi mozikban, tehát rendszeres, többé-kevésbé találó és értő kritikák is jelentek meg róluk (bár a *Berlint* a New York-i kritikusok gyenge útirajznak minősítették). Az olyan filmeket, mint például a *Manhattan*, gyakran rövidfilmként vetítették a hivatalos programok állandó műsoraiban, az avantgárd dokumentumfilmeket pedig a művészeti galériák tűzték műsorra. Európában a filmklubok hálózata nyújtott a művészi és politikai szempontból radikális dokumentumfilmek számára fórumot. Minden rendű és rangú kulturális intézmény és politikai szervezet mutatott be – sőt alkalmanként szponzorált is – dokumentumfilmeket. A jeles dokumentumfilmek még a Szovjetunióban is gyorsan eljutottak a városközponti mozikból a munkásklubok

prolongált vetítéseire. Mivel a legtöbb nem fikciós filmnek oktatási vagy információs célja is volt, a társadalmi élet számos szférájában, például templomokban, szakszervezeti gyűléseken, iskolákban és kulturális intézményekben vetítették. A húszas évek végére a dokumentumfilm egyre szélesebb körben terjedő, bár pénzügyi szempontból igen kényes jelenség volt, melyet a gyártás és a bemutatás körülményeinek sokfélesége jellemezett.

#### Irodalom

- Aitken, Ian: *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, 1990.  
 Barnouw, Erik: *Documentary*, 1974.  
 Brownlow, Kevin: *The War, the West and the Wilderness*, 1979.  
 Calder-Marshall, Arthur: *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*, 1963.  
 Cooper, Merian C.: *Grass*, 1925.  
 Flaherty, Robert J.: *My Eskimo Friends*, 1924.  
 Hall, Stuart: *The Whites of Their Eyes*, 1981.  
 Holm, Bill–Quimby, George Irving: *Edward S. Curtis in the Land of the War Canoes*, 1980.  
 Jacobs, Lewis (ed.): *The Documentary Tradition*, 1979.  
 Musser, Charles–Nelson, Carol: *High Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880–1920*, 1991.  
 Vertov, Dziga: *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov*, 1984.

## A film és avantgárd

A. L. REES

A modern művészet egy időben született meg a némafilmmel. Amikor húsz év után először 1895-ben kiállították Cézanne festményeit, a közönség által hevesen elutasított képek forradalmian hatottak az 1907 és 1912 közötti művészetre, s a népszerű film is a fejlődés új fázisához érkezett ekkoriban. Egyes festők és a modernizmus más képviselői, túllépve a művészi és közönségizlést elválasztó egyre szélesebb mezsgyén, az amerikai kalandfilm, Chaplin és a rajzfilmek első rajongói közé tartoztak, mivel felismerték bennük a modern városi élet, a váratlanság és a változás iránti vonzódást. Míg Henri Bergson, a nagy hatású filozófus bírálta a mozit, amiért pontatlanul szakít meg időfolyamatokat, élénk metaforái visszhangot keltettek s meghatározóvá váltak a modernizmusnak a vizuális ábrázolásról alkotott állásfoglalásában: „a forma csupán az átmenetről készített pillanatfelvétel.”

Az idő és az érzékelés művészetben betöltött szerepével kapcsolatos új elméletek, valamint a mozi népszerűsége a művészeket arra ösztönözte, hogy filmes közegben „mozgásban lévő képeket” hozzanak létre. Az első világháború kitörésének előestéjén a költő Guillaume

Apollinaire, a *Les peintres cubistes* ('A kubista festők', 1913) című esztétikai elmélkedések szerzője az animációs eljárást magyarázgatta lapjában, a *Les Soirées de Paris*-ban, s lelkesen „tűzijátékokhoz, szökőkutakhoz és villamos jelekhez” hasonlította a Léopold Survage festő által tervezett *Le Rythme coloré* ('Színritmus, 1912–14) című absztrakt filmet. 1918-ban az ifjú Louis Aragon azt írta Louis Delluc *Le Film* című folyóiratában, hogy a filmnek „helyet kell kapnia az avantgárd tájékozódási körében. A filmnek is megvannak a maga formatervezői, festői és szobrászai. Hozzájuk kell fordulnia annak, aki némi tisztaságot akar vinni a mozgás és fény művészetébe.”

A tisztaság, vagyis a minden illusztratív jellegtől és történetmeséléstől megtisztított autonóm művészet igényét a kubisták már 1907-es első nyilvános kiállításukon megfogalmazták, de a „tiszta” és „abszolút” film elkészítését problematikussá tette a film mint médium hibrid jellege. Méliès ugyanabban az évben így ünnepelte a filmet: „az összes művészeti ág közül a legcsábítóbb, mivel szinte mindegyiküket felhasználja.” A modernizmus azonban – Lessing klasszikus esztétikájára utalva – éppen az iro-



# NEMZETI FILMMŰVÉSZETEK

## A népszerű francia filmművészet

GINETTE VINCEDEAU

Hollywoodhoz hasonlóan a francia film klasszikus korszaka az 1930 és 1960 közötti idősakra tehető, amikor jól definiálható műtípusok és vállalati struktúrák léteztek, s amikor a mozi volt az első számú népszórakoztatási forma. Ezekben az években keletkezett a francia filmművészet nem egy klasszikus alkotása, például *A millió* (1931), *A nagy ábránd* (1937), a *Szerelmek városa* (Les enfants du paradis, 1943–45), az *Aranysisak* (Casque d'or, 1951) és *A nagybácsim* (Mon oncle, 1958). Ugyanebben az időszakban azonban a filmipar többször is válságba jutott: politikailag aggasztó volt a helyzet, és a világháború is közbeszólt. A korszak a hang forradalmával kezdődött, kezdetét vette az újfajta filmnyelv kialakulása, s a műfaj mind nagyobb népszerűségnek örvendett. A korszak vége azonban nem ennyire egyértelmű: az ötvenes évek végén az új hullám üdítő kifejlődésével egy időben kezdődött a mozi iránti érdeklődés megcsappanása is.

### A HANG MEGJELENÉSÉTŐL A NÉPFRONTIG

A hang megjelenése felkészületlenül érte a francia filmipart. Ugyan a húszas években a francia filmművészet művészileg gazdag termést hozott, a meghatározó szerep Hollywoodé volt, és 1926-ban ötvenöt filmre esett vissza az éves termelés. Ráadásul, noha a francia tudósok már a századforduló táján felfedezték a hangosítórendszereket, egyiket sem szabadalmaztatták, így Amerikából és Németországból kellett importálni az új felszereléseket. Az első francia hangosfilmek, a *Leau du Nil* ('A Nílus vize'), a *Le collier de la Reine* ('A királynő nyaklánc') gyakorlatilag alig többek olyan némafilmeknél, melyekben néhány hangos részlet is hallható. René Clairnek a német Tobis cég számára az épinay-i stúdióban készített *Párizsi háztetők alattjára* volt szükség ahhoz, hogy a francia hangosfilm nemzetközi hírnevet szerezzen magának. Ez az utcai énekesről (Albert Préjean) szóló népszerű mese kezdetben megbukott Franciaországban, később azonban világsiker lett. Nemcsak hogy szellemesen használta fel a hangot és a zenét, hanem népszerűvé tette a régi Párizs és a párizsi „kisemberek” nosztalgikus szemléletét is, ami később sok francia filmet jellemzett.

A francia filmesek gyorsan hozzászoktak a hangosfilmhez, és a harmincas évek elején jelentősen megnőtt

a játékfilmek száma: 1931-ben már 157-et gyártottak, majd a szám megállapodott évi 130 körül, s az 1940-es évek kivételével ez a mennyiség jellemző mind a háború napig. Két, még az 1920-as évek végén alapított, végül teljesen szerveződött nagyvállalat, a Gaumont-Franco-Film-Aubert (GFFA) és a Pathé-Natan kivételével a filmgyártás a bizonytalan anyagi helyzetben lévő számtalan független producer kezében összpontosult. Mivel a francia társadalomban nagyban végbement, úgy a filmiparban is rendszeressé váltak a gazdasági visszaeséssel súlyosbított botrányok és csődök. 1934-re gyakorlatilag mind a GFFA, mind a Pathé-Natan összeomlott. A kormány hasztalanul próbálta talpra állítani a francia filmipart, noha a filmiparban dolgozók oldaláról ismételt megfogalmazódott az igény a segítségre; s tartotta a Hollywooddal való versenytől is (a harmincas évek során minden bemutatott francia filmre két vagy három amerikai alkotás jutott, és a forgalmazási jogok is nagyrészt amerikai kézben voltak). Mindazonáltal néhány kivételtől eltekintve az évtized összes nagy kasszasiker francia filmekhez kapcsolható.

Az erőtlén kezdet után a Párizs környéki stúdiók (Épinay, Boulogne-Billancourt, Joinville), valamint a Dél-Franciaországban levők (Marseilles, Nice) felszerelés és szakértelem tekintetében egyaránt megerősödtek. A lendülő filmipar kozmopolita elveket vallott, s ezáltal gyakran hívott ki maga ellen idegengyűlölő bírálókat a jobboldal részéről egy olyan korban, mikor a politika erősen megosztott volt, s az antiszemitizmus is tért hódított. Másfelől azonban Franciaországot mégiscsak vendégstarrető országnak lehetett nevezni: a húszas években megjelent nagy létszámú orosz közösség később német és közép-európai emigránsokkal egészült ki. 1929 és 1937 között sokan készítettek többnyelvű filmeket: ez a módszer a szinkronizálás és a feliratozás előtti időben volt használatban, különösen a Paramount „Szajna-parti Ebelnek” becézett joinville-i stúdióiban. Sok emigráns került hozzá maradandó értékekkel a francia filmművészethez: az orosz származású Lazare Meerson és a magyar Trauner Sándor a látványtervezés meghatározó egyéniségei voltak, ők készítették Clair, Carné és mások filmjeihez a híres párizsi díszleteket. A francia sztároparatórok, Jules Krüger és Claude Renoir sokat tanultak az

UFA-nál kiképzett Kurt Couranttól és Eugen Schüfftantól, akik szintén közreműködtek a lírai realista kép megteremtésében. Billy Wilder, Fritz Lang, Anatole Litvak, Max Ophuls és Robert Siodmak mind forgattak filmeket Párizsban Hollywood felé vezető újukon; néhányan közülük, így Ophuls, Siodmak és Kurt Bernhardt rengeteg francia filmet készített a háború kitöréséig. Ophuls, aki végül francia állampolgár lett, az ötvenes években tért vissza Párizsba.

A hang megjelenése pontot tett az avantgárd végére, de olyan némafilmrendezők, mint Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Marie Epstein és Jean Benoît-Lévy, Julien Duvivier, Jean Grémillon, Abel Gance és Marcel L'Herbier gond nélkül alkalmazkodtak a változásokhoz, és a harmincas évek, sőt a későbbi időszak meghatározó rendezői lettek. Csatlakoztak hozzájuk újak is, például Carné (Feyder asszisztense) és a spanyol emigráns Jean Vigo, aki 1934-ben tragikusan fiatalon halt meg, két nagyszerű művet hagyva maga után (*Magatartásból elégtelen* – *Zéro de conduite*, 1933 és *Atalanta* – *L'Atalante*, 1934). Az egyik legnagyobb változás, amit a hangosfilm megjelenése hozott magával, az új filmcsillagok felbukkanása volt. Sokuk – hogy csak a legnevesebbeket említsük: Raimu, Harry Baur, Jean Gabin, Arletty, Fernandel, Jules Berry, Louis Jouvet, Michel Simon, Françoise Rosay – a színházakból, illetve a koncerttermekből érkezett. Jó néhány karakterszínész szerepelt mellettük, például Carette, Saturnin Fabre, Pauline Carton, Robert le Vigan és Bernard Blier; ismerős arcuk és manírjaik éppannyira vonzották a hí közönséget, mint a sztárok, ők is hozzájárultak ahhoz, hogy a klasszikus francia film tartósan vonzza a közönséget.

Az újdonsült hang lendítette fel a korai harmincas évek két legnépszerűbb filmtípusát, a musicalt és a filmre vett színházi előadást. Eltekintve *A milliótól* (1931) és a *Miénk a szabadságtól* (1932), valamint a *Csókszürettől* (Quatorze juillet, 1932), melyekben Clair különböző jellegű konvenciókat igazított a saját alkotói elképzeléseihez, a musicalek általában „közvetlenül” filmezett zenés darabok voltak. A legpompásabbak közül néhány, így a *Le chemin du paradis* ('Út a paradicsomba', 1930) német film volt, melyet két nyelven készítettek el Németországban; s olyan csillagok kezdték ezekben a pályájukat, mint Henri Garat és Lilian Harvey. *A millió* és a *Csókszüret* jóvoltából Annabella lett Franciaország első számú női sztárja. Egy másik, kevésbé ismert musicaltípus is fergeteges sikert aratott a francia moziban: ezek az egyszerű eszközökkel megformált történetek egy-egy zenés színházi énekes komikus, elsősorban Georges Milton, „Bach” és Fernandel köré szerveződtek. E típus egészen egyedi alfaja volt a katonai vaudeville (*comique troupier*), melyet mélyen megvetett a kritika, de szeretett a közönség; Fernandel játszotta a főszerepet az egyik legnagyobb efféle sikerprodukcióban, az *Ignace*-ban (1937).

Különböző filmekben sok más zenés színházi előadó, például Josephine Baker, Maurice Chevalier és Mistinguette is feltűnt, ha nem is ilyen gyakorisággal, s velük együtt az évtized második felében Tino Rossi, Charles Trenet és Ray Ventura zenekara alkották az énekesek, illetve zenészek új nemzedékét. Jellemzően ők szerepeltek a „szombat esti moziban”: az emberek rendszerint eljártak a lakásuk közelében található külvárosi moziba vagy a város szívében lévő valamelyik új filmpalotába, Párizsban a Gaumont-Palace-ba vagy a Rexbe. Ez a lelkes közönség ugyanennyire kedvelte a filmre vitt színházat (a közvetlen színdarab-adaptációkat), melyeket a kritikusok szintén megvetettek. Ennek ellenére a (közvetlenül vagy közvetve) satirikus bulvárvígjátékokon alapuló filmes színház megragadó kordokumentumnak számít napjainkban is; lehetőséget nyújtott néhány nagy színésznek, például Berrynek és Raimunek, hogy előrukkoljanak parádés stílusukkal, a forgatókönyvíróknak pedig, hogy tovább csiszolják *bon mot*-jaikat. Nagy élvezetük telt a francia nyelvben, a közönséggel teljes egyetértésben, s ez erősen hozzájárult ahhoz, hogy a hollywoodi „fenyegetéssel” szemben létrejöjjön a speciálisan *francia* filmművészet. De a forgatókönyvíróknak is különleges helyet biztosítottak a francia filmben. Drámaírók, például Marcel Achard és költők, például Jacques Prévert is írtak szöveggönyveket, Henri Jeansonnal és Charles Spaakkal pedig megjelent egy új forgatókönyvíró-generáció. Sok rendező is közreműködött a színházi előadások megfilmesítésében, közülük sorolható Yves Mirande és Louis Verneuil, de a műfaj két csillaga vitathatatlanul Marcel Pagnol és Sacha Guitry, ők mindketten saját darabjaikat vitték filmre. Pagnol a maga déli kultúráját mutatta be, például a *Marius*, *Fanny* és *César* trilógiában (1931, 1932, 1936), lehetőséget nyújtva Raimunek élete legnagyobb alakítására (a többi főszerepben Orane Demazis és Pierre Fresnay volt látható); valamint *A pék felesége* (*La femme du boulanger*, 1938) című filmjében. Guitry mindig maga játszotta a főszerepet is, bemutatva sajátosan városias, szószátyár párizsi személyiségét olyan gyöngyszemekben, mint a *Faisons un rêve* ('Álmodjunk egyet') és a *Le roman d'un tricheur* ('Egy csaló regénye') – mindkettő 1936.

Bár a francia mozik jegypénztáraiban az efféle vidám és mulatságos filmekre váltották a legtöbb jegyet, létezett egy erősebb, sokkal sötétebb tónusú realista-melodramatikus vonala is a francia filmművészetnek. Felelevenítették (vagy újrafogalmazták) néhány 19. századi melodramát, köztük Raymond Bernard *A nyomorultakját* (*Les misérables*, 1933) és Maurice Tourneur *Les deux orphelines*-jét ('A két árvalány', 1932), s újfajta műfajok is megjelentek: a katonai vagy tengerészeti melodráma (*Double crime sur la ligne Maginot* – 'Kettős bűntény a Maginot-vonalon', 1937; *La Porte du large* – 'Kapu a tengerre', 1936); a társadalom magasabb köreiben játszódó drámák



## Alexandre Trauner (Trauner Sándor)

(1906–1993)

Miután a budapesti Képzőművészeti Főiskolán festészetet tanult, 1929-ben megérkezett Párizsba, ahol a díszlettervező Lazare Meerson asszisztense lett, és az épinay-sur-seine-i stúdiókban kapott állást. A közös munka egészen 1936-ig tartott, s több mint tizennyolc filmet eredményezett, köztük a *Miénk a szabadság* (René Clair, 1931) és a *Csintalan asszonyok* (La kermesse héroïque, Jacques Feyder, 1935) címűt.

Trauner „mesterember”-nek nevezte önmagát, és a már korábban megalapozott díszlettervezői hagyományokon nevelkedett, melyek a harmincas évek francia stúdióiban oly népszerűek voltak. 1937-ben vezető díszlettervező lett. Folytatta azt az asszisztensi tradíciót, melynek szellemében ő is tanult, s felvette maga mellé segédtervezőnek Paul Bertrand-t. Közös munkájuk a *Tiltott játékok* (René Clément, 1952) és *A patkányfogó* (Clément, 1956). Trauner jó hírét már a harmincas években készített nagyszámú filmje megalapozta, ezeket csak „lírai realista” gyűjtőnévvel jellemezték. Bátran állítható, hogy Marcel Carné rendező és Jacques Prévert forgatókönyvíró mellett társszerzője volt olyan filmeknek, mint a *Ködös utak* (1938), a *Mire megvirrad* (1939), valamint a *Szerelmek városa* (1945).

Díszlettervezői munkáját így jellemezte: „úgy kell segíteni a megjelenítést, hogy a néző azonnal képes legyen megérteni a karakter lélektanát”. Az a nyolcnál több film, amelyben 1937 és 1950 között együtt dolgozott Carnéval és Prévert-rel, igazolja e funkciót. Kezdve a *Mire megvirrad* híres jelenetén, mikor François (Jean Gabin) eltemetkezik külvárosi lakásában a legfelső emeleten, egészen a *Szerelmek városa* Ménilmontant-jának zsúfolt utcáig, Trauner díszleteiben mindig szoros kapcsolat áll fenn jellem és milió között. Ahogy Bazin írta a *Mire megvirrad*ról, a jelenetek annyira részletezőek, hogy már-már azt hi-

hetnénk, társadalmi dokumentumfilmmel van dolgunk, mégis olyan műgonddal készültek, „mintha festő dolgozott volna a vásznan”.

A háború és a megszállás alatt Traunernek zsidó származása miatt bujkálnia kellett, ez idő alatt mégis olyan munkákat készített, amelyek legjobbjai közé sorolhatók. A *Szerelmek városa* stúdiómunkálatai az olaszok által megszállt Nice-ben folytak – az olasz megszállás kevésbé volt kíméletlen, mint a németeké vagy a Vichy-kormányé. Traunert barátok védelmezték és bújatták, így jelentős részt vállalhatott a film forgatókönyvének megírásában.

A háború után, amikor a francia stúdióknak fokozatosan leáldozott a napjuk, és a díszlettervezésre fordított pénzek is megcsappantak, Trauner mind többször kezdett amerikai rendezőkkel dolgozni, különösen Billy Wilderrel, akinek nyolc díszletet tervezett 1958 és 1978 között. Traunernek a hamis perspektíva iránti érzéke tökéletesen érvényesült *A legénylakás* (1960) hivatalának díszleteiben, amiért Oscar-díjat kapott. Az 1980-as években a stúdiómunka ismét karakterisztikussá vált a francia filmművészetben, s Trauner díszletei megint divatba jöttek, a stílári színskála mindkét végén, Luc Besson *Metrójának* (1985) csillogóan elegáns reklámfényeitől a Bernard Tavernier-féle *Coup de torchon* ('Nagytakarítás', 1981) és *Autour de minuit* ('Éjfél körül', 1986) művész-film-igényű klasszicizmusáig.

CHRIS DARKE

### FONTOSABB FILMEK

Furcsa dráma (Drôle de drame, 1937); Ködös utak (Quai des brumes, 1938); Mire megvirrad (Le jour se lève, 1939); Vontatók (Remorques, 1941); Szerelmek városa (Les enfants du Paradis, 1945); Az éjszaka kapui (Les portes de la nuit, 1946); Othello (1952, Orson Welles); A legénylakás (The Apartment, 1960); Metró (Subway, 1985); Autour de minuit ('Éjfél körül', 1986).

### IRODALOM

Barsacq, Léon: *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions*, 1976.

A „lírai realizmus”. Jelenet Carné és Prévert *Mire megvirrad* (1939) című filmjéből, díszlettervező: Alexandre Trauner



## Arletty (1891–1992)

**Amikor** Garance romantikus szerepével a fenséges **Arletty** világhírű lett Marcel Carné és Jacques Prévert **klasszikus** háborús filmjében, a *Szerelmek városában* (1945), már hosszú karrier állt mögötte.

**Arlette** Léonie Bathiat néven látta meg a napvilágot **Párizs** Courbevoie nevű külvárosában, szegény családban. Miután egy ideig gyári munkásként dolgozott, **modell** lett belőle, s 1919-ben komikus-erotikus revükben és **színdarabokban** kezdett fellépni (később mindig a **színházat** nevezte igazi szerelmének). A húszas években már **Párizs**-szerte ünneplik, magasztalják szépségét, és több **művész**, például van Dongen, meg is festi. A rendezők **figyelmét** felkeltette az a képessége, hogy a szexuális **wanzerót** csípős humorral fűszerezte. 1929-től számos **vígjátékban** láthatjuk kisebb szerepekben, de kap **munkát** tekintélyesebb alkotásokban is, így Jacques Feyder *Hotel Mimozájában* (1934) és Jean de Limur *A garzonlányában* (1935), amely Victor Margueritte *Lerbier kisasszony legényélete* (1927) című „botránys” regényén alapult. Arlettynek különleges árnyalatú, magas, kissé rekedtes **hangja** volt, amit a párizsi munkások akcentusával **kevert**: ez mind a dalokban, mind a párbeszédekben igen mulatságosnak hatott. Tulajdonképpen filmes pályáját Carné *Külvárosi szállodájában* kezdte meg (1938); Louis Jouvet-val alakítottak komikus párost berne, s **alakításukkal** messze túlszárnyalták a romantikus főszerepekben játszó Annabellát és Jean-Pierre Aumont-t (amiben, **valljuk** meg, az is közrejátszott, hogy a forgatókönyvíró Henri Jeanson nekik írta a legjobb szövegrészeket). Méltatlankodó kifakadása a filmben („atmoszférát! méghogy **atmoszférát!** hát olyan vagyok én, mint az atmoszféra?”) azonnal szállóigévé vált, s azóta is része a francia **szókincsnek**. Carné és Prévert *Mire megvirradjában* (1939) drámai szerepet osztottak rá; Jean Gabin játékához ebben a filmben is jobban illett Arletty karizmája, mint a reklámokon vezető helyen szereplő szelíd Jacqueline Laurent-é. Színészi tapasztaltsága és gyönyörű külseje ellenére Arlettyt valódi proletárlánynak könyvelték el, aki a női szerepeket a vígjátékokra szűkíti le, például a *Fric Fracban* Michel Simon és Fernandel oldalán.

A háború jót és rosszat egyaránt tartogatott Arletty számára. A *Sátán követei* (1941), de különösen a *Szerelmek városa* című filmmel meghozta számára a nemzetközi hírnevet, magánélete azonban szerencsétlenül alakult. A *Sátán követei* középkori mese, melyben Arletty az ördög hű tanítványát alakította, majd Carné és Prévert belefogott a *Szerelmek városába*, melyben az 1840-es évek népszerű párizsi színvilágát álmodták újra. Míg a férfihősöket alakító színészek, Jean-Louis Barrault, Pierre Brasseur és Marcel Herrand szerepei történelmi alakokhoz kötődtek, a mindannyiukat elbájoló női figura, Garance kitalált személy. A film nagy siker lett, de műre játszani kezdték a mozik, Arlettyt már letartóztatták és bebörtönözték egy német katonatiszttel való szerelmi viszonya

miatt. (Jellemző módon sose fogyott ki a humorból; a maga mentségére csak ennyit mondott a bíróságon: „A szívem francia, de a testem nemzetközi.”) Három évre eltanácsolták a színpályaasztól. Végül újra kapott feladatokat, ismét népszerű lett, de a háború utáni sikere már csak árnyéka volt korábbi diadalának. Játszott többek között Jacqueline Audry *Zárt ajtók* (1954, egy Sartre-dráma megfilmesítése) és Carné *Párizs levegője* (1954) című filmjében, itt ismét Gabin oldalán. Színpadi szerepeket is kapott, de a vakság a hatvanas években véget vetett karrierjének. Párizsban élt haláláig. Karizmatikus alakításai, aranyköpései és sziporkázó szellemessége az egyik legnépszerűbb francia hősnővé avatták. Női Gavroche volt, a mítikus párizsi nőt személyesítette meg: mulatságos volt, nagyszájú és lázadó, ugyanakkor nemtörődöm és flegma. A Pompidou Központban 1984-ben tiszteletére új mozit nyitottak, a Salle Garance-t. Egyik utolsó nyilvános szereplésén, egy jótékonyági akció keretében útjára bocsátotta a róla elnevezett kölnit. Az illatszert természetesen „Atmosphere”-nek nevezte el.

GINETTE VINCENTEAU

### PONTOSABB FILMEK

*Hotel Mimosa* (Pension Mimosas, 1934); *A garzonlány* (La Garçonne, 1935); *Külvárosi szálloda* (Hôtel du Nord, 1938); *Mire megvirrad* (Le Jour se lève, 1939); *Fric-Frac* (1939); *A Sátán követei* (Les Visiteurs du soir, 1941); *Szerelmek városa* (Les enfants du Paradis, 1945); *Zárt ajtók* (Huis-clos, 1954); *Párizs levegője* (L'Air de Paris, 1954).

### IRODALOM

Ariotti, Philippe-de Comes, Philippe: *Arletty*, 1978.  
*Arletty: La Défense*, 1971.

Arletty a *Szerelmek városa* című Marcel Carné–Jacques Prévert-filmben





(Marcel L'Herbier *Le bonheur*-je – 'Boldogság', 1935 és Abel Gance *Paradis perdu*-je – 'Elveszett Paradicsom', 1939), valamint a „szláv” melodráma, egy bonyolult kosztümös drámatípus, mely egy képzeletbeli Kelet-Európában játszódik (*Mayerling*, 1936; *Katia*, 1938), s jórészt az orosz emigránsok munkáját dicséri; az itt szereplő romantikus filmszillagok közé tartozik Danielle Darrieux, Charles Boyer, Pierre Richard-Willm, Pierre Fresnay és Pierre Blanchar. A nemzetközi jelentőséget tekintve a harmincas évek különösen a határozottabb lírai realista alkotásokhoz kötődnek. Alapjukat realista irodalmi alkotások vagy eredeti forgatókönyvek képezték, és általában munkáskörnyezetben játszódtak; a lírai realista filmek meséje pesszimista volt, jellemezték az éjszakai jelenetek és a sötét, kontrasztos, vizuális stílus, ami az amerikai *film noir* előfutára. A korszak sok nagy alkotója választotta ezt az idiómát: Pierre Chenal a *La rue sans nom*ban (A névtelen utca', 1933) és a *Le dernier tournant*ban (Az utolsó forduló', 1939); Julien Duvivier *A spanyol légió* (1935) és *Az alvilág királya* (1936) című filmjében; Jean Grémillon a *Szívrablókban* (1937) és a *Vontatókban* (1939–40); Jean Renoir az *Állat az emberben* (1938), Albert Valentin a *Lentraîneuse*-ben (A tánctanárnő', 1938) című filmjében. Az 1936-os *Jennyvel* kezdődően Carné és Prévert vált e hagyomány legjelentősebb reprezentánsává; pályájukat a *Ködös utak*kal (1938) és a *Mire megvirrad*dal (1939) folytatták. Annak ellenére, hogy a lírai realizmus „mitikus” női figurákat is teremtett (ilyeneket játszott Michèle Morgan a *Ködös utakban* és *Lentraîneuse*-ben), a lírai realista dráma mégiscsak a férfihősre volt kihelyezve, akit általában Jean Gabin testesített meg.

A lírai realista film kudarcra ítélt univerzumáról azt mondták, hogy a háborút közvetlenül megelőző évek sötét morálját tükrözi. Van ebben némi igazság, noha Carné, akárcsak sok más korabeli, politikailag elkötelezett rendező, már korábban magáévá tette a népfront ígéretesebbnek tűnő ideológiáját; a baloldal és a centrum szövetsége 1936 és 1938 között uralmon volt, ami ösztönzően hatott jelentős számú értelmiségi és művész, így a filmrendezők tevékenységére is. Közülük a legjelentősebb Jean Renoir, aki kétségtelenül az egész évtized kiemelkedő művészi személyisége. Népszerű vígjátékát (*Lange úr bűne*, 1935), akárcsak legelkötelezettebb filmjeit – például *Miénk az élet* (1936), *Marseillaise* (1937) – áthatja a remény és az abban a rövid időszakban jellemző osztályszolidaritás. Renoir érdeme az is, hogy kiváló technikákat alkalmazott, melyek egyszerre foglalták össze és haladták meg korának gyakorlatát (például feszült beállítások és hosszú snittek), ugyanakkor népszerű sztárokkal és témákkal dolgozott: például *A szuka* (1931), és az *Egy mezei kirándulás* (1936); ebben apjának, a festő Auguste Renoirnak állít emléket, *A nagy ábránd* vagy az *Állat az emberben*. Utolsó műve az évtizedben, *A játékszabály* (*La règle du jeu*, 1939) egy korrump arisztokrata tár-



Lino Ventura *Az utolsó akció* (1953) című Jacques Becker-thrillerben

sadalom összeomlását ábrázolta: úgy tartják, ez minden idők egyik legjobb filmje. Megbukott, ám visszatekintve figyelmeztető jelnek tűnik. *A játékszabály* egy művészi eredményeiben jelentős és életerős, népszerű filmművészetet hozó évtizedet zárt le. Virágzott a filmkultúra. 1936-ban Henri Langlois, Georges Franju és Jean Mitry megalapította a *Cinémathèque Française*-t. A *Pour vous-t*, a *Cinémonde*-ot és a hozzájuk hasonló népszerű magazínokat hétről hétre milliók olvasták, közben pedig mind a baloldal (Georges Sadoul), mind a jobboldal (Maurice Bardèche és Robert Brasillach) részéről megkezdtek a tudományos filmtörténetírást. A Népfront idején izgalmas tervek születtek a jövőre: az egész filmipart szerették volna újjászervezni, s egy Cannes-ban rendezendő nemzetközi filmfesztivál gondolata is felmerült. A háború azonban mindennek egyszeriben véget vetett.

#### MEGSZÁLLÁS ÉS FELSZABADULÁS

Pétain marsall kapitulációja, a német megszállás és az ország két részre osztása (egy „szabad” zónára délen, illetve a megszállt területekre) döntő befolyást gyakorolt a filmművészetre is. Egyes rendezők és színészek – Renoir, Duvivier, Gabin, Morgan – emigráltak az Egyesült Államokba, mások, így Trauner Sándor vagy a zeneszerző Joseph Kosma az antiszemita törvények következtében kénytelenek voltak illegalitásba vonulni. (Voltak, akik még többet szenvedtek: Harry Baurt például 1943-ban megkínózta a Gestapo.) A legtöbben mégis Franciaországban maradtak, s viszonylag fennakadás nélkül folytathatták munkájukat az új rezsim alatt. Pétain Vichy-kormányja megpróbált határt szabni a filmipar feletti német ellenőrzésnek, és megalakította az új, párizsi központú irányító testületet, a COIC (kb. filmipar-szervezési testület). A COIC új szabályokat alkotott,

helyeknek máig ható következményei lettek a francia filmművészetben: biztosabb alapokra helyezték az anyagi támogatást, a pénztári ellenőrzést, népszerűsítettek a rövidfilmeket, és egy új filmfőiskolát is létrehoztak (IDHEC). Jó néhány klasszikus film készült a szabad zónában, például az *Örök visszatérés* (*L'éternel retour*), a *Lumière d'été* ('Nyári fény') és *A Sátán követei* (*Les visiteurs du soir*, de anyagi eszközök híján a filmgyártás félbeszakadt, s a filmek jelentős többsége kikerült Párizsból. A német megszállók is megalapították a maguk filmvállalatát, a Continental Filmst, amely német tőkéből, de francia személyzettel a háború idején készült 220 film közül 30-at hozott létre. Az anyagi nehézségek ellenére prosperált a francia filmművészet. A filmeket szigorúan ellenőrizte a német és a vichyi cenzúra, ami arra ösztönzött sok rendezőt, hogy kerülje a modern és „nehéz” témákat, ugyanakkor kevés film szolgált propagandisztikus célokat. A brit és amerikai filmek vetítését betiltották, így a francia filmek uralták a mozikat (leszámítva azt a néhány olasz és német alkotást, amelyet bemutattak). A fűtött mozik viszonylagos biztonságot nyújtottak, s a filmeket szívesen nézték meg az emberek; a látogatottság soha nem volt magasabb.

E különös években a domináns filmtípust „romantikusán elvágyódónak” nevezték: voltak köztük amerikai stílusú komédiák, mint a *Talpig úriasszony* (*L'honorable Catherine*, 1943); thrillerek: *Dernier atout* ('A utolsó ütőkártya') és *A gyilkos a 21.-ben lakik* (*L'assassin habite... au 21*, – mindkettő 1942); musicalek Tino Rossival, Charles Trenet-vel és Edith Piaffal; kosztümös drámák: *Pontcarral colonel d'empire* ('Pontcarral császári ezredes', 1942), *La duchesse de Langeais* ('Langeais hercegnő', 1941) és *Szerelmek városa* (1943–45). A háború alatt készült filmek egyharmada irodalmi adaptáció, s ebben az időben elvéve megjelent egy-egy „fantasztikus” alkotás is a francia filmművészetben, például a *Szédült éjszaka* (*La nuit fantastique*, 1941), az *Örök visszatérés* (Jean Cocteau szöveggel) és *A Sátán követei*. Egyesek ugyan felvetették, hogy e filmek némelyike, így a *Pontcarral colonel d'empire* a németek és a Pétain-rezsim burkolt kritikáját tartalmazta, de alapvetően mégiscsak szórakoztató céllal készültek, és úgy is fogadták őket, akár csak a harmincas évek filmjeit. Talán ez a többértelműség jellemzi leginkább a „Vichy-mozit”: Henri-Georges Clouzot-nak a Continental részére készített *A hollója* (*Le corbeau*, 1943, a főszerepekben Fresnay-vel és Ginette Leclerckel) komor hangú szatírját adja a vidéki burzsoáziának; a filmet a felszabadulásakor mint franciaellenest, vagyis náci-barátot bélyegezték meg, annak ellenére, hogy bemutatása idején a németek találták sértőnek, s németországi forgalmazását nem engedélyezték. Pagnol *A kútásó leánya* (*La fille du puisatier*, 1940) című filmre úgy tekintettek, mint amely Pétain ideológiai szólamat („travail, famille, patrie” – „munka, család, haza”) visszhangozza,

noha az egyedül maradt leányanyáról szóló történet Pagnol korábbi műveinek tematikáját folytatja. E korszak érdekes általános jelensége a „női filmek” felbukkanása, közülük tartozik Abel Gance melodráma, a *La Vénus aveugle* ('A vak Vénusz', 1940), Pagnoltól *A kútásó leánya*, Jean Stelli műve, a *La voile bleue* ('A kék fátyol', 1942) és Jean Grémillontól a *Tiétek az ég!* (*Le ciel est à vous*, 1943). Meglehet, ezekről a filmekről megint csak el lehetne mondani, hogy a vichyi ideológiát fejezik ki (megrázó anyai önfeláldozás és patriotizmus), annyi bizonyos, hogy mindegyik erős női karaktereket ábrázolt, ami újdonság a háború előtti időszakhoz képest (és minden bizonnyal a megnövekedett számú női közönséggel is összefüggött); sztárjaik, Viviane Romance, Gaby Morlay és Madeleine Renaud nagyobb szerepekhez jutottak, mint korábban. A *Talpig úriasszony* című bohókás vígjáték (Edwige Feuillère-rel), Albert Valentin csodálatos melodráma, a *Marie-Martine* (1943, Renée Saint-Cyrrel) és Claude Autant-Lara erőteljes drámája, a *Vészélyes szerelem* (*Douce*, 1943) egyaránt arról nevezetes, hogy hősnőket állított a történet középpontjába. E jelenség rövid életűnek bizonyult, a háború utáni filmek női szereplői ismét a hagyományos viselkedésmintákat közvetítették.

A francia filmművészet a felszabadulás idején is megmaradt jelentős tényezőnek. Felállítottak egy bizottságot a francia filmművészet felszabadításáért, s megalakult a *L'écran Français* nevű lap is. Visszatértek a zsidó származású szakemberek, miközben az általános épuration (=tisztogatás) részeként Guitryt, Arlettyt és Chevalier-t a németekkel való együttműködés vádjával kitiltották a filmiparból (Clouzot két évig nem dolgozhatott *A holló* miatt), holott egyikük sem volt oly mértékig érintve az

Gérard Philipe (jobbra) Christian-Jaque *Királylány a feleségem* (1951) című filmjében





ügyben, mint a valódi fasiszták, így Robert Le Vigan színművész (aki az igazságszolgáltatás elől elmenekült Franciaországból) vagy Robert Brasillach író, akit 1945-ben agyonlőttek. A Carné–Prévert-féle lírai realizmus betetőzéseként mutatták be 1945. március 9-én a *Szerelmek városát*. Mind a kritikusok, mind a közönség körében hatalmas sikert aratott két központi figurájával, Baptiste-tal (Jean-Louis Barrault) és Garance-szal (Arletty), akik az elpusztíthatatlan „francia szellemet” testesítették meg.

A felszabadulás utáni francia filmek mindenekelőtt a háború okozta traumával foglalkoztak. Készültek dokumentum- és játékfilmek, elsősorban olyanok, melyek az ellenállást vonták dicsfénybe; ilyen volt Jean-Paul Le Chanois beszámolója a Vercors-féle partizánokról (maquis). A leghíresebb filmek e kategóriában René Clément 1946-os *Harc a sínekért* (La bataille du rail, az Ellenállásban részt vett vasutasokat megszólaltató féldokumentumfilm) és a *Csendes apa* (Le père tranquille, 1946, Noël-Noël főszereplésével), míg más alkotások, például Christian-Jaque *Gömböce* (vagy *A francia lány*, Boule de suif, 1945), Autant-Larától *A test ördöge* (Le diable au corps, 1946), majd Clément *Tiltott játékokja* (Jeux interdits, 1951) foglalkozott e témával sokkal áttételesebben. E tárgy azonban hamarosan többé-kevésbé kimerült, s csak a de Gaulle utáni korszakban jelent meg ismét (az Alain Resnais rendezte *Sötétség és köd*, 1956 és *Szerelmem, Hiroshima* – Hiroshima mon amour, 1959, kivételével), bár, jellemző módon, az elkövetkezendő három évtizedben vígjátéki témát szolgáltatott.

#### A NEGYEDIK KÖZTÁRSASÁG

A politikai rendszerhez hasonlóan a negyedik köztársaság filmművészete is a változás programjával lépett fel. Az 1946-ban alapított Centre National de la Cinématographie (CNC), kibővítve a COIC munkáját, megteremtette a modern francia filmművészet alapjait: többek között meghatározta az állami ellenőrzés fokát, a bevételek után fizetendő adót, és segítséget adott a „nem üzleti célú” filmek elkészítéséhez, ami hosszú távon biztosította azok életben maradását. Szintén nagy erővel indult meg a francia mozis újjáépítése és korszerűsítése. A felszabadulás lehetővé tette a modern filmkultúra létrejöttét is: André Bazin, az alighanem legnagyobb hatású filmkritikus vezényletével fellendült a filmklub mozgalom. A katolikus Bazin az IDHEC-en tanított, részt vett a kommunista Travail et Culture csoport munkájában is, mely lehetővé tette, hogy munkások filmes képzésben részesülhessenek, valamint több újság, például a *L'écran Français* és az *Esprit* számára írt csípős filmkritikákat. 1951-ben egyik alapítója volt a *Les Cahiers du Cinéma* című filmes szaklapnak, amely hamarosan François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer és Jean-Luc Godard, a későbbi újhullámos rendezők fórumává vált (noha Bazin nem mindenben osztotta nézeteiket). Az új kezdé-

ményezések ellenére a régi struktúrák makacsul tartották magukat, s a francia filmművészetnek számos problémával kellett szembenéznie, különösen az amerikai film újbóli megjelenésével a francia piacon. A helyzetet csak súlyosbította, hogy a Blum–Byrne kereskedelmi egyezmény (1946) az Egyesült Államoknak fizetendő francia háborús tartozás keretében lehetővé tette nagyszámú amerikai film franciaországi forgalmazását, amiért cserében az Egyesült Államok francia luxuscikkeket importált. Végül a francia és amerikai filmek aránya nem sokban különbözött a háború előtti időktől, és az arányt nagyjából a gyártási kapacitáshoz igazították.

Az 1950-es évek elején a francia filmtermelés visszaállt az évi 100–120-as átlagra, de ebbe beletartoztak a koprodukciók is, elsősorban Olaszországgal. A negyvenes évek vége és az ötvenes évek vége közti időszakban a francia film stabilabb pozícióba került, mint valaha, és sosem örvendett még ilyen népszerűségnek. A nézettség 1957-ben tetőzött: 400 millió nézője volt ekkor a francia moziknak, míg más országokban már közvetlenül a háború után apadni kezdett a moziba járók száma; a televízió egészen a hatvanas évekig nem számított komoly riválisnak. A filmipart jobban irányították, a stúdiókat színvonalasabb felszereléssel látták el, mint régebben, s jelentős számú magasan képzett profival tudtak dolgoztatni, akik közül nem egy már a húszas vagy harmincas évek óta a pályán volt. Trauner Sándor/Alexandre Trauner, Jean d'Eaubonne, Léon Barsacq, Max Douy és Georges Wakhewitsch csodálatos díszleteket emelt, olyasféle barokk konstrukciókat, mint amilyeneket Ophuls *Körbe-körbéjében* (1950) láthatunk, vagy éppen stilizáltakat, mint amilyenek a Clair rendezte *Nagy hadgyakorlatban* (Les grandes manœuvres, 1955) előfordulnak. Igen keresettek voltak az olyan operatőrök, mint Henri Alekan, Armand Thirard vagy Christian Matras, tükörtiszta képeik fémjelezték részben azt, amit később (gyakran elutasítóan) „a minőség hagyományá”-nak neveztek. A forgatókönyvírók továbbra is szívesen éltek a háború előtti ízlésnek megfelelő szellemes rípsztokkal; Prévert írt néhány forgatókönyvet, de ez már inkább Jeanson, Jean Aurenche, Pierre Bost és Michel Audiard korszaka. Az irodalmi feldolgozásokra szakosodott Aurenche és Bost különösen szoros kapcsolatokat a minőség hagyományához. Néhány háború előtti rendező, így Clair, Duvivier, Renoir, Carné és Ophuls ismét dolgozott, s a háború alatti években kiváló szakemberek nőttek fel mellettük: mindenekelőtt Jacques Becker (*Dernier atout*, 1942; *Goupi mains rouges* – ‘Vörös kezű Goupi’, 1943; *Párizsi divat* – Falbalas, 1945), Autant-Lara, Christian-Jaque, Clouzot és Clément. E filmművészet ötletessége, technikai virtuozitása és egyes irodalmi forrásmű-válogatása az, amit a *Les Cahiers du Cinéma*-beli 1954-es cikkében (*A francia filmművészet egy bizonyos irányjáról*) olyan élesen támadott a

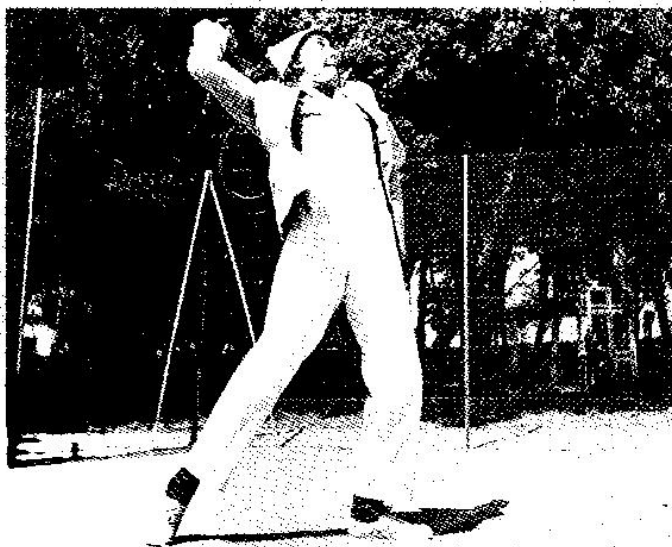
# Jacques Tati

(1908–1982)

A merev lábú, egyenes hátú, vígan pipázgató Tati-figura az *Hulot úr nyarallal* vonult be a mozi történetébe. Miután elhatározta, hogy jól fogja magát érezni a tengerparti üdülőhelyen, szorgalmasan végigpróbálja a teniszszézet, a lovaglást, a táborozást és a vidéki autózgatást. Szertartásosan udvarias a többi nyaralóval, s közben észre sem veszi, mennyire zavarja őket mindennapi nyugodt tevékenységeikben. Az *Hulot* urat alakító Tati mindenestül a tisztán pantomimikus vígjáték újralesztője, aki a hangosfilmre alkalmazza Chaplin és Keaton vívmányait.

Valamikor atlétának készült, és sportos pantomimjének köszönhetően lett zenés színházi sztár. Eljátszott egy szokatlanul vidám kísértetet is *A három fantom* (Sylvie et le fantôme, Claude Autant-Lara, 1945). Rövidfilmje, a *L'école des facteurs* ('Postások iskolája', 1947, első rendezése is volt egyben) után a *Kisvárosi ünnep* (1949) következett, első nagyjátékfilmje, melyben már benne rejlettek a későbbi filmek csirái. Tati itt François-t, a vidéki postást alakítja, aki lát egy filmhíradót az amerikai levélkézbesítési módszerekről, és elhatározza, hogy ő is modernizálni fogja a munkát. („Rapidité, rapidité!” – Gyorsaság, gyorsaság!) Az elhatározásból rengeteg ötlet (gag) születik: François új módszerei óriási zűrzavart idéznek elő a falu lakóinak életében. Van a filmben egy másik virtuóz jelenet is, amikor a Tati megformálta részeg postás éjszaka megpróbál hazabiciklizni, és elszántan pedálozik lovaglóülésben egy kerítés tetején.

A *Kisvárosi ünnep*től már csak egy kis lépés hiányzott az *Hulot úr nyaralig*, s az *Hulot*-karakter megteremtéséig. Itt megint csak a komédiás köré szerveződik a film, de Tati viccei még inkább „demokratikusak”: hol a nyaralókkal, hol pedig az üdülőhelyi személyzettel kapcsolatosak. Megkísérel egy kockán belül több poént elsütetni úgy, hogy míg az egyik épp csattan az előtér közepén, a másik már készülöben van a háttérben. Legfőképpen



a hangeffektusokban rejlő humort aknázza ki újszerűen. Egy lovaglóstor csattanása, egy pingponglabda pattogása, egy lengőajtó döngése vagy egy akváriumba esett tolltoll csobbanó hangja újfajta jelentőségre tesz szert.

Üzleti szempontból még sikeresebb volt *A nagybácsi* (1958), mely Cannes-ban elnyerte a zsűri különdíját, valamint egy Oscart is kapott. *Hulot* úr itt Párizs egy kedélyesen ütött-kopott negyedében lakik, ugyanakkor a nővére családjának visszataszítóan modern az otthona. Az elektronikusan nyíló garázsajtó, a szemgolyókra emlékeztető ablakok és a testrészeket kitekerő kényelmetlen bútorok lesznek Tati szatírájának egyértelmű céltáblái.

Sikerein felbuzdulva minden pénzt feltette a *Playtime*-ra (1967), legmerészebb filmkísérletére. Egy Párizs közelében fekvő kihalt területen felépített egy miniatűr várost. A filmnek igazából nincs is története, annyit mutat csak, hogy egy csapat amerikai turista ellátogat Párizsba. *Hulot* szerepe itt kevésbé központi; Tati felkérte a nézőt, figyelje, amint az idegenek átvágnak a fémmel és üveggel borított szürke tájon. A poénok nem sikerülnek; versengve próbálják megragadni figyelmünket; néhányat közülük igazából nem is nevezhetnénk poénnak, inkább csak furcsa hóbortnak vagy hirtelen fordulatnak. A gyors ütemben felbomló Royal Garden étteremről készült mintegy negyvenöt perces üvegházi szekvencia folyamatos roncsolása a komikus hatásnak: a hangsúly a középpontba helyezett és nyilvánvaló poénokról a messzeségbe vagy a filmkocka sarkába utalt fura apróságokra helyeződik át. Tati nem sajnálta a pénzt, 70 mm-es színes filmet és sztereó hangot alkalmazott, hogy káprázatosan nyitott teret, „play time”-ot biztosítson a humornak, miközben arra kéri a nézőt, hogy minden pillanatban feszülten figyeljen.

A közönség ezt nem szívesen tette meg neki. A *Playtime* bukás lett, s alkotója ezután már sose jött egyenesbe anyagilag. Némileg kapkodva elkészítette az *Hulot úr közlekedik* (1971); az autókultúráról szóló szatírárt, melyben *Hulot* ismét jelentős szerepet kapott, majd a *Parade* következett (1973), cirkuszi mutatványokról szóló al-dokumentumfilm a svéd televízió számára. Ezekben a filmekben, akárcsak egyéb, nagy ambícióval elkészített munkáiban Tati olyan vígjátékot hozott létre, melyben a burleszk klasszikusainak népszerű tréfáit a modernista kísérletezőkedvvel keverte, Antonioninál vagy Resnais-nél nem kevésbé kihívóan.

DAVID BORDWELL

## FONTOSABB FILMEK

*L'école des facteurs* ('Postások iskolája', 1947); *Kisvárosi ünnep* (JOUR DE FÊTE, 1949); *Hulot úr nyaral* (LES VACANCES DE M. HULOT, 1953); *A nagybácsi* (MON ONCLE, 1958); *Playtime* (PLAY TIME, 1967); *Hulot úr közlekedik* (TRAFFIC, 1971); *Parade* ('Parádé', 1973).

## IRODALOM

Agel, Geneviève: *Hulot parmi nous*, 1955.  
Chion, Michel: *Jacques Tati*, 1987.  
Fischer, Lucy: *Jacques Tati: A Guide to References and Resources*, 1983.  
Harding, James: *Jacques Tati: Frame by Frame*, 1984.  
Kermabon, Jacques: *Les vacances de M. Hulot*, 1988.



fiatal François Truffaut. E hírhedt cikk hosszú időre meghatározta a korszak történetével foglalkozó írások hangját, de végkövetkeztetései ma már korrekcióra szorulnak. Utólag mondhatjuk, az a tény, hogy a francia filmművészet elérte a maximális stabilitást és szakmai színvonalat (akárcsak az a Hollywood, melyért Truffaut rajongott), röviden: klasszikussá lett, üdvözlendő és fel-tárandó, nem pedig elutasítandó.

E filmek közül sokban kifogásolta Truffaut a sötét erkölcsi légkört is. S tény, hogy a francia *noir* hagyomány igen csak az előtérbe került az 1940–1950-es években, noha a tulajdonképpeni lírai realizmus hanyatlóban volt. Ha e stílusirányzat utolsó diadala a *Szerelmek városa*, akkor *Az éjszaka kapui* (Les portes de la nuit) a gyászjelentés róla. Carné és Prévert megbukott Párizs egyik közkedvelt negyedének filmre vitelével, ahol a német megszállás és a „végzet” fonódik egybe. Más filmek pedig a komor karaktert kölcsönözték a lírai realizmustól, de tovább is fejlesztették azt, s olyan figurákat szerepeltettek, akik nemcsak hogy kudarcra ítéltettek, de kilátástalan, gyakran gonosz jellemek is voltak, s maguk a filmek is igen komorak: különösen Yves Allégret (*Vendéglő a teliholdhoz* – Dédée d'Anvers, *Egy csinos kis fürdőhely* – Une si jolie petite plage, 1948; *Manèges* – 'Fondorlatok', 1950) és Henri-Georges Clouzot (*Bűnös vagy áldozat?* – Quai des Orfèvres, 1947; *A félelem bére* – Le salaire de la peur, 1953; *Ördögösök* – Les diaboliques, 1955; *Igazság* – La vérité, 1960) című alkotásai, valamint maga Carné a *Thérèse Raquin* (1953) esetében, amelyben Simone Signoret játszotta a főszerepet. Más filmek inkább szociológiai jellegű kritikát gyakoroltak a francia *mesurs* (morál és társadalmi gyakorlat) felett, például *A Nagy családok* (Les grandes familles, 1958), valamint a Georges Simenon regényeiből készült adaptációk: a *La vérité sur Bébé Donge* ('Az igazság Bébé Donge-ról', 1951) és az *En cas de malheur* ('Baj esetén', 1958). De ez a tradíció szintén beleolvadt a kialakuló francia thrillerbe (vagy *policier-be*). A műfaj reneszánszát elősegítette a krimiirodalom elsőprő sikere, amire serkentő hatással volt Marcel Duhamel *Série Noire* (Fekete Könyvek) könyvsorozatának megjelenése, valamint Eddie Constantine szélhámos-thrillerei, például a *La môme vert-de-gris* (1953). Már néhány harmincas évekbeli film tartalmazta a műfaj csíráit: Renoirtól a *Éjszaka a keresztúton* (1932), Chenaltól a *Le dernier tournant* (1939), valamint Clouzot-tól *A gyilkos a 21-ben lakik* és a *Bűnös vagy áldozat?*. Ám magának a műfajnak a „születése” mégiscsak Jacques Becker 1953-as *Az utolsó akció* című filmjéhez köthető, mely szabad feldolgozása a *Série Noire*-szerző Albert Simonin egyik művének, valamint Jean-Pierre Melville 1955-ös *Bob le flambeur*-jéhez ('Bob nagyban játszik'). Mindkét film kodifikálta a műfajt, melyben többnyire idősödő gengszterek és férfiakból álló „családjaik” hajkurásszák a lányokat („les girls”) a Montmartre kabaréiban, s csillogó fekete Citroëneken száguldoznak Párizs macskaköves utcáin.

Míg, a harmincas évekhez hasonlóan, külföldön a *noir* hagyomány és a thriller volt a legismertebb francia film-típus, az otthoni népszerűségi versenyben a kosztümös drámák és a vígjátékok vezettek. Pazarul korhű, gyakran irodalmi művekre támaszkodó alkotások jelentek meg a piacon (némelyik újszerűen színesben) igényes stúdióki-vitelben, gondos megmunkálással, s a főszerepekben nagy sztárokkal: Gérard Philipe-pel, Martine Carrollal, Michèle Morgannal és Micheline Presle-lel, akik e műfaj rendszeres főszereplői lettek, akárcsak Jean Gabin és Lino Ventura a thrillereké. A kosztümös drámák olyan nagy hatásúak voltak, hogy nemcsak átlagos rendezők próbálkoztak meg velük, hanem nagy *auteur*ök is. Renoir diadala vitte a *Mulató a Montmartre-ont* (1954), Clair a *Nagy hadgyakorlatot* és Ophüls a *Körbe-körbét*, valamint *A gyönyört* (1951). Az általános konvenció elég rugalmas volt ahhoz, hogy alkalmazni lehessen rájuk az individuális szerzői tematikus és stílusbeli elképzeléseket, mint Jacqueline Audrynak a leszbikus kapcsolatokról szóló tanulmányában, az *Olivia* című filmben (1950, főszereplő Edwige Feuillère). Jacques Becker *Aranysisakja* a századforduló táján játszódott stricik és prostituáltak között: a film nem volt sikeres, talán elbogatellizált stílusa miatt, de azóta Simone Signoret játékának és a szívszakasztó romantikus mesének köszönhetően klasszikus vált belőle. Más kosztümös drámák is akadtak az ötvenes évekbeli nagy filmsikerek között: *Királylány a feleségem* (Fanfan la tulipe, 1951), *Az éjszaka szépei* (Les belles de nuit, 1952), *Vörös és fekete* (Le rouge et le noir, 1954), *Tisztes úriház* (Pot bouille, 1957) – mind a négyben Gérard Philipe játszotta a romantikus hőst, törekeny bájához jól álltak a korhű ruhák –, valamint *A patkányfogó* (Gervaise, 1955), *A nyomorultak* (Les misérables, 1958) és a *Nana* (1954). Ez utóbbiban a kor legnagyobb dívája, Martine Carol alakította a címszerepet, aki más, frivol kosztümös filmekben is érez-tette izzó erotikáját: ilyen film volt a *Caroline chérie* ('Drága Caroline', 1950), a kedélyes, frivol párizsi környezetben és alakok közt játszódó vígjátékok közül pedig az *Adorables créatures* ('Imádni való teremtmények', 1952) és a *Nathalie* (1957). Az ötvenes évek közepén Carol, az első számú francia szexbálvány átadta helyét Brigitte Bardotnak, akinek csibészességében és hetykeségében rejlett szex-epilje, s még nagyobb hatást gyakorolt a közönségre. „BB” Roger Vadim *És Isten megteremté a nőt* (Et Dieu créa la femme, 1956) című filmjében indult el hódító útjára, de a fiatal színésznő megkapta néhány vígjáték főszerepét is: *En effeuillant la marguerite* ('Az elvirágozott margaréta', 1956) és *Egy párizsi nő* (Une parisienne, 1957). De mind ő, mind Carol kivételnek tekinthető, minthogy a műfaj fér-ficentrikus volt. A komikus sztárok közé tartozott Noël-Noël, Darry Cowl és Francis Blanche; s az ötvenes években tűnt fel az egyik legnagyobb francia komikus színész, Bourvil, aki olyan filmekben játszotta el a „vidéki fajnőket”, mint az *Atkelés Párizson* (La traversée de Paris, 1956)

és *A zöld kanca* (*La jument verte*, 1959). Ekkoriban ért karrierje csúcsára Fernandel is. Humora, sok más francia komikuséhoz hasonlóan nagyrészt exportálhatatlan volt, mivel mélyen a francia társadalom szerkezetében és a nyelvben gyökerezett, hazájában azonban telt házakat vonzott Henri Verneuil *La vache et le prisonnier* ('A tehén és a rab', 1959) című filmjében: a vígjáték egy Németországba került francia hadifogolyról szól, aki hiába igyekszik megszökni egy tehén segítségével; másik nagy sikere a francia-olasz *Don Camillo*-sorozat (öt, Julien Duvivier által rendezett film, az első 1951-ben), amelyben egy olasz kisváros papját alakítja, aki istennel társalkodik, és a kommunista polgármester ellen hadakozik.

A külföldi vígjátékpiacon Fernandel nem volt kelen. de Jacques Tati igen; ugyanis ő színész és szerző egy személyben, akárcsak a korai némafilmsztárok, Max Linder és Charlie Chaplin. Tati humora közel állt a bohózatéhoz: koordinálatlan testmozdulatait használta fel a komikus hatás elérésére, a nyelvet pedig horkantásokra és halandzsára redukálta a *Kisvárosi ünnepben* (*Jour de fête*, 1949), az *Hulot úr nyaralban* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, 1951) és *A nagybácsimban* (1958). Tati eredetisége részben abban rejlik, hogy a filmipar határvidékén munkálkodott, lényegesen több külső felvételt alkalmazva az akkoriban szokásosnál, kis stábokkal dolgozva, s egyértelműen a rá szabott személyes utat követve. A háború utáni időszakban tűnt fel a filmiparban Agnès Varda (*La pointe courte*, 1954), Alain Resnais (*Szerelmem*, *Hiroshima*), Robert Bresson (aki már a háború alatt megkezdte pályáját az 1943-as *A bűn angyalaival* – *Les anges du péché* és az 1945-ös *A Bois de Boulogne hölgyeivel* – *Les dames du Bois de Boulogne*, majd az 1951-es *Egy vidéki plébános naplójával* – *Le journal d'un curé de campagne* folytatta működését), Jean-Pierre Melville (*Bób le flambeur*) és Louis Malle (*Felvonó a vérpadra* – *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957; *A szeretők* – *Les amants*, 1958). E rendezők mind esztétikai, mind ideológiai értelemben rendkívül különböztek egymástól, de összekötötte őket a filmezés meghatározó irányzatától való különbözőség, illetve a szembehelyezkedés. Függetlenségük, valamint az, hogy a személyes képzelőerőre tették a hangsúlyt s filmes gyakorlatukban viszonylagos egyszerűséget valósítottak meg, az igazi „auteur” címkét

jelentette számukra (Truffaut kifejezésével), s ellenpéldával szolgáltak a *Cahiers du Cinéma* rendezésre aspiráló fiatal kritikusai számára. Ilyen értelemben lehet róluk mint az új hullám előfutáiról (Varda, Resnais, Malle), illetve mint példaképeiről (Bresson, Melville) beszélni.

Az ötvenes évek végén szűnt meg a retrográd negyedik köztársaság, s kezdetét vette de Gaulle tábornok ötödik köztársasága, mely egyben az igazi modern Franciaország eljövételét is jelentette. Ezekre a jelentős politikai és gazdasági változásokra reagált az új hullám filmes zűrzavara. Vitázó hajlamú képviselői *tabula rasát* követeltek a francia filmművészetben, elutasítva maguktól az előző húsz év filmtermésének nagy részét mint mesterkéltséget és formális alkotásokat, a francia filmművészetet pedig egykét kivételtől – például Jean Renoirtól – eltekintve alsóbbrendűnek ítélték a hollywoodinál. Ha ebben az elutasításban az ambiciózus fiataloknak az a vágya fogalmazódott is meg, hogy a *cinéma de papát*, vagyis a papa moziját megfosssák jelentőségétől, a történelem mégsem igazolta őket. 1930 és 1960 között több mint 3000 filmet készítettek Franciaországban, s e filmek közt megtaláljuk a legkiválóbb alkotói eredményeket éppúgy, mint a maradandó népszerű műfajokat; való igaz: a korszak egyik jellegzetessége az, hogy a nagy alkotók az átlagközönség számára készítettek filmeket. Az új hullám felfrissítette a filmművészetet, s emlékezetes, újító alkotásokat hozott létre. Mindez a szerző megnövekedett jelentőségét érzékeltette a csökkenő nézőszámú moziban. Maguk az új hullámos eredmények is részben annak a stabil filmiparnak, mozikultúrának és filmstílusnak köszönhetőek, melyet az új hullám rendezői elutasítottak. A populáris, klasszikus francia film ideje lejárt, de technikai megoldásai, nagy alkotóművészei és népszerű előadói közül sok tovább él.

#### Irodalom

Armes, Roy: *French Cinema*, 1985.

Bandy, Mary Lea (ed.): *Rediscovering French Film*, 1983.

Hayward, Susan: *French National Cinema*, 1993.

id. Vincendeau, Ginette (eds.): *French Film, Texts and Contexts*, 1990.

Truffaut, François: *A Certain Tendency of French Cinema*, 1954.

Williams, Alan: *Republic of Images: A History of French Filmmaking*, 1992.

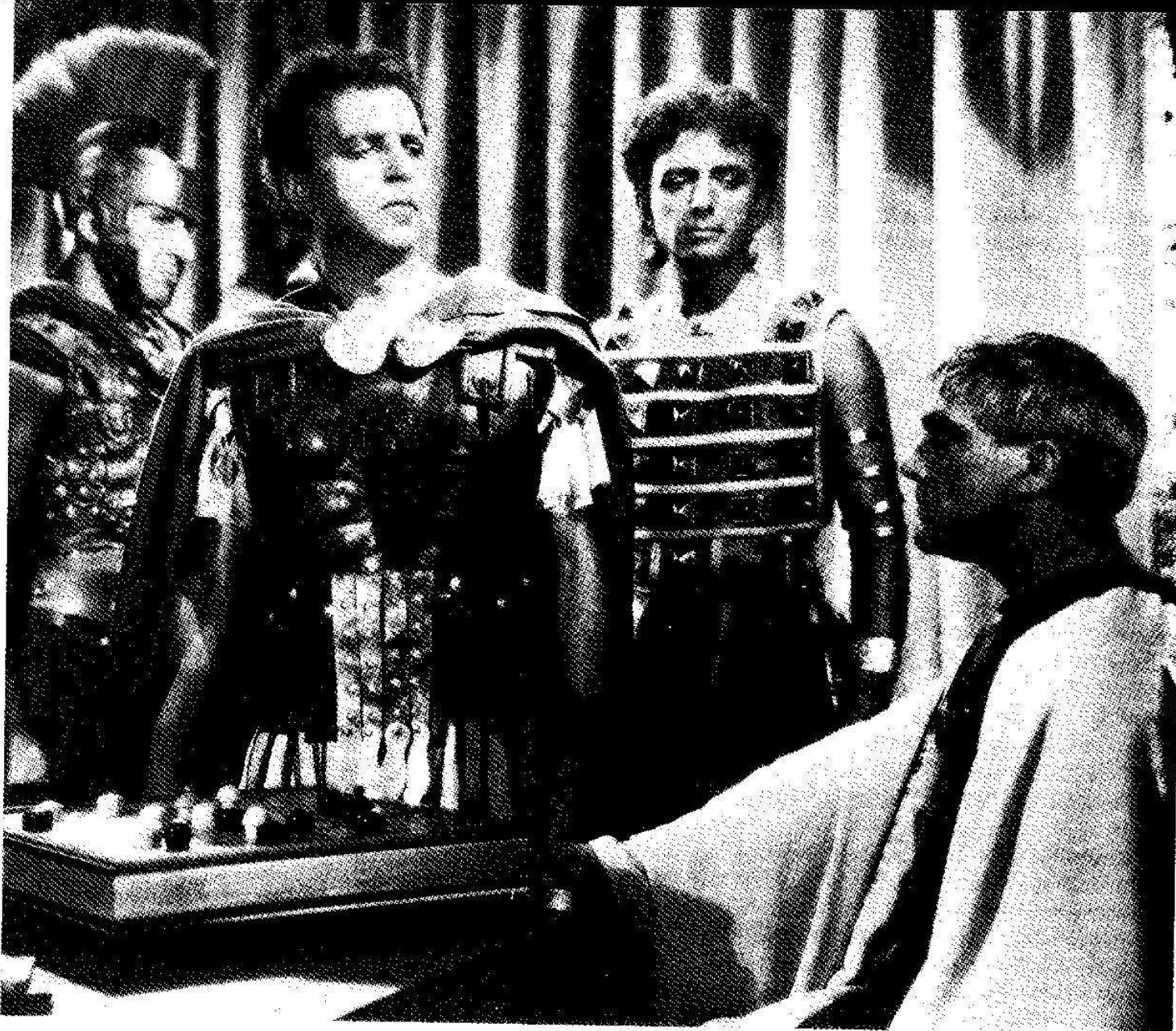
## Olaszország: a fasizmustól a neorealizmusig

MORANDO MORANDINI

Az első Olaszországban készült hangosfilm a Pirandello egyik elbeszéléséből Gennaro Righelli által rendezett *La canzone dell'amore* ('A szerelem dala') volt, amelynek

írója eredetileg meglehetősen ironikusan az *In silenzio* ('Csöndben') címet adta. 1930-ban az olasz mozi rettenetes helyzetbe került. Nehéz lett volna előre megjósolni,





Az ókori Róma mint Mussolini Itáliájának előképe Carmine Gallone *A királynő álma* (1937) című filmjében

hogyan az 1919 és 1930 között elkészült 1750 film közül melyiknek lesz akár a legcsekélyebb nemzetközi sikere. A filmtörténészek általában az 1929. év némafilmjei közül jelölnék meg néhányat ebből a szempontból, azokat, amelyeket a következő korszak két legsikeresebb rendezője, Alessandro Blasetti és Mario Camerini készített. Blasetti első munkája a *Sole* volt, Camerini esetében pedig a *Rotaie* című filmet említik, melynek hangos változata 1931-ben készült el.

Mussolini fasiszta mozgalma 1922-ben került hatalomra, és 1925-re megalakította a totalitárius államot. A filmes életbe 1926-ban avatkozott be először a két évvel korábban létrehozott Istituto Nazionale LUCE intézményén keresztül. A rezsim ilyen módon teremtette meg saját monopóliumát a filmezés információs lehetőségeinek kihasználása terén. A LUCE dokumentumfilmeket és híradókat is készített, ez utóbbiak vetítését kötelezővé tették.

Az első hangosfilmeket az Itala és a Cines stúdióiban gyártották, melyeket Stefano Pittaluga szerzett meg a torinói Fert cég 1926-os megvásárlását követően. Az 1930-ban forgatott nyolc film mindegyike a Cines-Pittaluga

társaságnál készült. Az energikus és intelligens Pittaluga kiemelkedett a többi amatőr és hozzáértés híján levő, járatlan vállalkozó közül. 1931-ben azonban váratlanul meghalt, alig 44 éves korában, maga után hagyva az egész olaszországi érdekszférára kiterjedő jelentős produkciós vállalatot, a működő stúdiókat és a forgalmazási hálózatot.

Birodalmát két részre osztották. Az ENIC bázisát megteremtve, állami tulajdonba ment át a filmvetítés és a -forgalmazás. A fennmaradó részt alkotó gyártás és a stúdiók Ludovico Toeplitz bankár kezébe kerültek, aki Emilio Cecchi író-találkozóját alkalmazta produkciós vezetőnek. 1932-ben a római via Vejón levő Cines stúdióban tűz pusztított, ezért lebontották. Így ment tönkre másodszor is a Cines, noha később, 1942-ben, majd 1949-ben még kétszer újjáalakult. A cenzúráról 1923-ban hozott hivatalos jogi intézkedések kivételével, melyeket 1929-ben egy sor módosítással „tökéletesítettek”, az Istituto LUCE és bizonyos fokig maga a fasiszta rezsim is csak később kezdett befolyást gyakorolni a mozira, noha bizonyára támogatta Róma filmiparra irányuló központosító

törekvéseit. A némafilm első húsz évében a filmgyártás, helyesebben a filmkészítés megoszlott Torino, Milánó, Róma és Nápoly között. Míg az észak-amerikai filmipar a korai években jellemzően New Yorktól Los Angeles felé, tehát keletről nyugati irányba terjeszkedett, addig Olaszországban a politikai és a bürokratikus hatalmi központok felé mozgott.

A filmipar számára az első hivatalos támogatást az 1931. június 18-án hozott 918-as számú törvény jelentette, mely elrendelte, hogy a jegyeladásból származó bevétel 10 százalékát a filmipar valamennyi szektorának támogatására, különösképpen a közönség igényeit kielégítő tevékenység ösztönzésére fordítsák. Mint minden egyéb területen, a fasiszta rezsim itt is elsősorban a minél nagyobb profit megszerzésére törekedett, teljes egyetértésben a gyárosokkal.

Kulturális területen a 18. velencei biennálé 1932. augusztus 6-án megnyíló, a világon elsőként megrendezésre kerülő nemzetközi filmfesztiválja jelentett újat. A hivatalosan „első nemzetközi filmművészeti kiállításnak” elnevezett fesztivál folyamatos megrendezésének ötlete Velencében született meg, és hamarosan a római hatóságokkal is sikerült elfogadtatni (1934).

1933-ban Olaszországban kötelezővé tették minden három külföldi film mellett egy hazai produkció bemutatását is. 1934-ben megalakult a Direzione Generale per la Cinematografia (film-főigazgatóság) Luigi Freddi elnökletével a produkciós tevékenység és a tervezés koordinálására. 1935-ben a nemzeti kulturális minisztérium égisze alatt, Luigi Chiarini ellenőrzése mellett létrehozták az első filmes iskolát, a Centro Sperimentale di Cinematograficát (kísérleti filmművészeti központ). Az iskola 1940 januárjától önállóan működött. 1937 áprilisában megnyitották a Cinecittà stúdióit, elhelyezve bennük az 1935-ben leégett Cines stúdió berendezéseit.

Noha Mussolini jelszava – mintegy Lenin mondásának parafrázisaként – a következő volt: „a mozi számunkra a legnagyobb fegyver”, mégis felmerül a kérdés, vajon miért avatkozott be csak olyan sokára a fasiszta rezsim a film világába. Két lehetséges válasz adható: egyrészt az aktív beavatkozás követte a náci Németország példáját, ahol Hitler és kultuszminisztere, Goebbels ellenőrzésük alá vonták a mozit. Másrészt a fasiszta filmpolitika szolgai módon követte a rezsim ideológiai következetlenségét, meggondolatlan kompromisszumait és azt a kaméleon módjára változó pragmatizmust, ahogyan az igyekezett valamennyi körülményhez alkalmazkodni. A fasiszta befolyás a film esetében is elsődlegesen negatív, elnyomó és gyanakvó volt, mint valamennyi kulturális területen. A rezsim kevésbé erőltette az értelmiséget pártfunkciók vállalására, inkább igyekezett őket egyszerűen távol tartani a hétköznapi valóságtól, amit a hivatásos politikusok uraltak. 1930 után mindössze négy olyan filmet készítettek a „fasiszta forradalomról”, vagyis

a fasiszta osztagok 1922 októberében lezajlott római meneteléséről: *Camicia nera* ('Fekete ing', 1933) Gioacchino Forzano rendezésében, *Aurora sul mare* ('Hajnal a tengeren', 1935) Giorgio C. Simonellitől, *A régi gárda* (*Vecchia guardia*, 1935) Alessandro Blasetti rendezésében és *Rendenzione* ('Feltámadás', 1942), melyet Marcello Albani készített Roberto Farinacci egyik darabjából. Az ultrafasisztának tartott, „cremonai fajtájú” Farinacci Mussolini bizalmi embereinek köréhez tartozott.

A négy rendező közül egyedül Blasetti munkája figyelemre méltó, aki hősiesen őszinte véleményt mond a rezsim ideológiájáról. Ezt tanúsítják rendezései, a *Sole* (1929), a *Anyaföld* (*Terra madre*, 1930) és az *Aldebaran* (1936), melyek ritka példák ebben a társadalmi realitásoktól elszakadt, militarista retorikával terhelt filmművészeti korszakban. Az *Ettore Fieramosca* (1938) pedig a nacionalizmus és a franciaimádat ellen tiltakozik.

A fasiszta propaganda teljesen nyíltan van jelen az 1930 és 1943 között készült 722 film között legalább harmincnál. Ezeket négy kategóriába sorolhatjuk:

1. Hazafias és/vagy háborús filmek: idetartoznak az olyan első világháborús dokumentumfelvételek, mint a Goffredo Alessandrini által készített *Scarpe al sole* ('Cipők a napfényben', 1935), *Cavalleria* ('Lovasság', 1936), *Luciano Serra, a pilóta* (Luciano Serra pilota, 1938), továbbá a repülősookról és a tengerészekről szóló filmek, két háborús filmmel együtt. Az egyik Francesco De Robertis parancsnok dokumentumjellegű munkája, az *Emberek a mélyben* (Uomini sul fondo, 1941), a másik Roberto Rossellinitől a *A fehér hajó* (La nave bianca, 1941).

2. Az olaszok „afrikai misszióját” bemutató filmek: kezdve a Roberto San Marzano által Etiópiában forgatott *A O. dal Giuba allo Scioa* című dokumentumfilmtől a hódítást bemutató olyan filmekig, mint az Augusto Genina rendezte *Sivatagi őrző* (Squadrone bianco, 1936), Camerinitól *A nagy behívó* (Il grande appello, 1936), Romolo Marcellinitől a *Sentinelle di bronzo* ('A bronz őrszemek', 1937) és Alessandrinitől az *Abuna Messias* (1939).

3. Kosztümös történelmi filmek, melyek a Duce történelmi előfutárainak tartott alakokat vonultatják fel: legfőbb példái ezeknek a Carmine Gallone rendezte *A királynő álma* (Scipione l'Africano, 1937) és a *Condottieri* ('Zsoldosok', 1937) az osztrák határ közelében született és először színészként működő Luis Trenker rendezésében. Mindkét kiváló filmpozs az ENIC-nél készült, húszmillió lírás költségvetéssel, ugyanabban az évben.

4. Bolsevikellenes és Szovjetunió-ellenes propaganda-filmek: közülük kettő a spanyolországi polgárháborúról szólt, és 1939-ben készült: a Genina rendezte, erőteljes kórust is szerepeltető *Alcazar* (L'assedio dell'Alcazar) és a kevésbé sikerült *Carmen tra i rossi* ('Carmen a vörösök között') Edgar Neville rendezésében (ő 1942-ben leforgatta a *Sancta Mariát* is). Idetartozik még a Rossellini rendezte *L'uomo della croce* ('A kereszt embere', 1943), a



## Totò

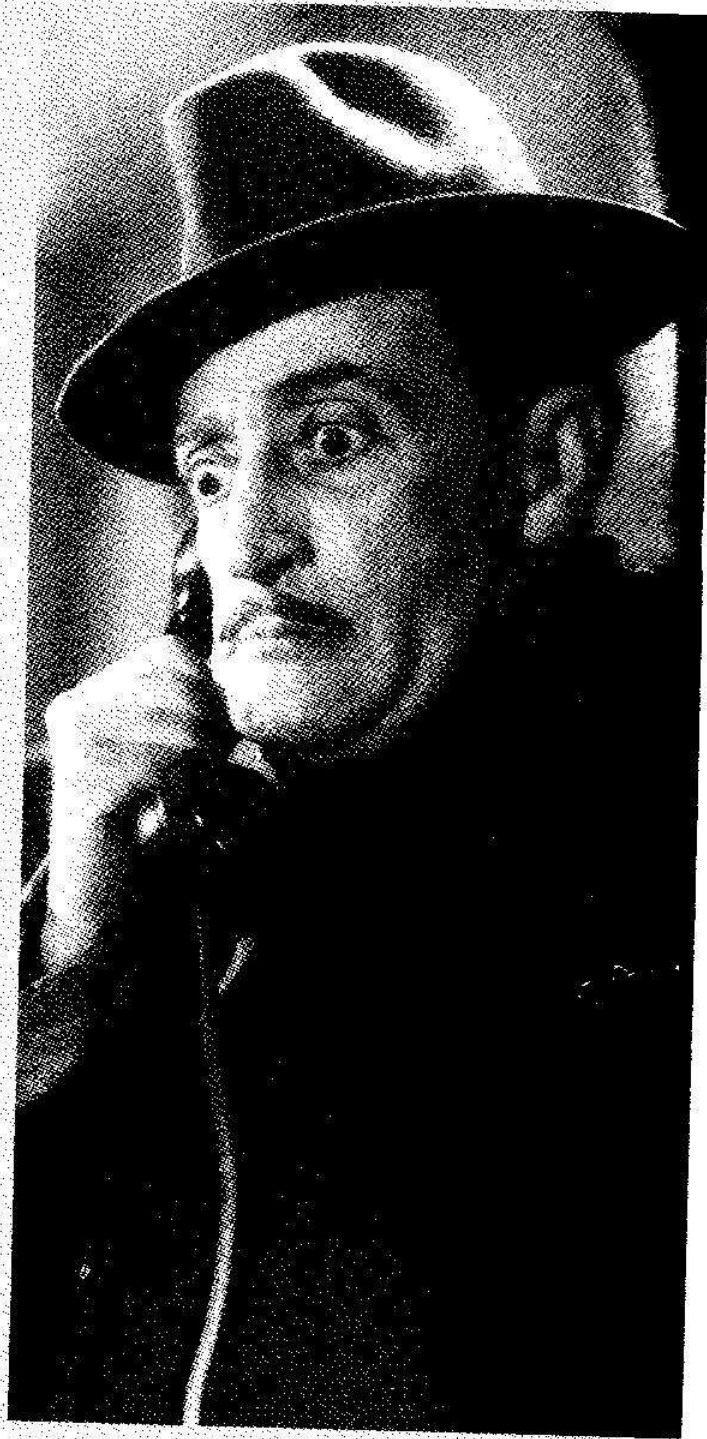
(1898–1967)

Antonio de Curtis Gagliardi Griffò Focas Commeno di Bisanzio, alias Totò 1917-ben kezdte színészi karrierjét szülővárosában, Nápolyban. Első sikereit 1920-ban aratta, 1933-ban egy revütársulat vezető színésze lett. Számos filmbeli alakításán közvetlenül érezhető a színházi évek tapasztalata. 1937 és 1967 között összesen kilencvenhét filmet forgatott. További nyolc, befejezetlenül maradt tévéfilmet is készített, melyeknek posztumusz bemutatására 1968-ban került sor. Nem könnyű kiválasztani legjobb munkáit – ahogyan Goffredo Fofi kritikus megállapítja 1977-ben –, erre csak a teljes életművet felölelő válogatás alapján lehetne vállalkozni, amilyen az 1952-ben készített *Totò a colori* ('A sokszínű Totò') című összeállítás is.

Totò egyedülálló jelenség az olasz filmvilág széles panorámájában. Ennio Flaiano kritikus és forgatókönyvíró találó megállapítása szerint a valóságos életben nem is létezett, és nem csupán egyike volt a hagyományos olasz *commedia dell'arte* tipikus alakjainak, noha mestersen kezelte annak technikáját és gagjeit, ő örökké saját magát alakította. Zseniális clownként egyszerre jelenített meg hagyományos és modern bohócfigurákat, hol kegyetlen és obszcén volt, hol nagyon is emberi bábu-ként viselkedett, majd szélsőséges divatbábot alakított komikus kaméleonként, utánozhatatlan, elképesztő mimikával. Vigjátékai a metafizikus térben zajlottak: Totò nem szerepeket alakított, hanem súlytalan, valószínűtlenül groteszk jellemeket testesített meg.

Mint nagy elődjére, Scarpettára, rá is kétségtelenül a nápolyi hagyomány Pulcinellája volt a legnagyobb hatással. Szerepelt neorealista filmekben is: De Sica és Zavattini *Nápoly aranya* (*Loro di Napoli*, 1954), Eduardo DeFilippo *Nápolyi milionárija* ('Milliomos Nápoly', 1950), Steno és Monicelli *Totò cerca casa* ('Totò lakást keres', 1949) és *Rendőrök és tolvajok* (*Guardie e ladri*, 1951). Az 1953-ban készült *Carolina e Totò* ('Carolina és Totò') a cenzúra miatt csak vágásokkal kerülhetett bemutatásra 1955-ben. Totò együtt dolgozott Rossellinivel a *Dov'è la libertà?* ('Hol a szabadság?', 1952) című filmben. Röviddel halála előtt szerepet kapott Pasolini két rövidfilmjében és a *Madarak és madárkákban* (*Uccellacci e uccellini*, 1966). Rangos szépirodalmi és színpadi művekből írt filmekben is szerepelt: Pirandello-, Campanile-, Moravia-, Martoglio-, Marotta-, Eduardo de Filippo-, sőt Macchiavelli-adaptációkban. Ezekben is alapvetően önmaga maradt, jelenlétének abszurd mivoltát hangsúlyozva bármelyik képzeletbeli világban, ahol csak megfordult. 1970-ben Mario Monicelli rendező a Totò ismételt felfedezését és újraértékelését jelentő konferencián elmondta, hogy hiba lenne a művész emberi oldalát mutatni, hiszen ezzel „lenyesnek szárnyait”, mivel igazi zsenialitása és ereje éppen vigjátékainak sötét, nem emberi aspektusában rejlik.

Jellegzetes vigjátékai külföldön nem arattak különösebb sikert. Sok filmet szinkronizált változatban levetítettek Spanyolországban és Latin-Amerikában, de így azok



Totò olasz komikus Steno és Monicelli *Rendőrök és tolvajok* című filmjében (1951)

sokat vesztek humorukból. Angol nyelvterületen Totò szinte teljesen ismeretlen maradt, alig néhányszor fordult elő, hogy művészfilmek vetítésekor szerepelt a programban olyan film, melyben ő játszott. Az említettekén kívül egyedül a Monicelli rendezte *Ismerős ismeretlenek* (I soliti ignoti) került bemutatásra. Pályája vége felé látása erősen megromlott, de ez nem akadályozta abban, hogy mindvégig töretlen professzionizmussal alakítsa ezeket a komor, jól vasalt, kiszámított mozgású, de mindig váratlan erejű átéléssel megformált figurákat.

MORANDO MORANDINI

Gallone rendezte *Odessa in fiamme* ('A lángoló Odessza', 1942) és Ringhelli filmje, az *Odissea di sangue* ('Véres Odüsszeia', 1942). Alessandrini dagályos és romantikus két filmje 1942-ből, a *Noi vivi* ('Mi élők') és az *Addio Kira* ('Isten veled, Kira') Ayn Rand novelláinak adaptációi (1. rész: *Addio Kira!* 2. rész: *Noi vivi*), érdekes módon ezek inkább a sztálinizmust támadják és nem magát a kommunizmust.

A fasiszta uralom húsz éve alatt a hivatalos mozi arra törekedett, hogy heroikus, férfias, forradalmi és ünnepélyes legyen, ugyanakkor a nemzeti filmgyártásnak csak öt százalékát tette ki. Nem az alaphoz tartozott, csak a felépítményhez. Az alap viszont igencsak polgári volt, képmutatón egyszerre fordult a család és a birodalom felé, dagályos volt, és szentimentális. Fő témáit a hadsereg életéből és a rezsim által létesített úgynevezett *dopo lavoro* – a munka utáni szórakozást szolgáló – klubok világából merítette. A harmincas évek két legfontosabb rendezője, Mario Camerini és Alessandro Blasetti különös előszeretettel választották ezeket a témákat.

Camerini filmjei visszafogottabbak, komolyabbak, ironikusabbak, a részletek iránti fogékonyságról és az ábrázolási technikák európai szintű ismeretéről tanúskodnak, Cesare Zavattini forgatókönyvíróval együttműködve pontos és éles képet rajzol a közép- és a felsőközéposztály szokásairól, viselkedéséről. De Sica háború utáni munkáin halványan érezhető Camerini hatása.

Két vígjátéka *Az emberek milyen gazemberek!* (*Gli uomini, che mascalzoni...*, 1932) és a *Max úr* (*Il Signor Max*, 1937), mindkettő De Sica remek alakításával, Lubitsch filmjeivel és *A játékszabályt* (1939) rendező Renoir műveivel hasonlíthatóak össze, ahogyan azt napjainkban Manuel Puig kritikus megállapítja. További két filmje a Cesare Zavattini forgatókönyvéből készült *Egy milliót adok* (*Darò un milione*, 1935) és az *Una romantica avventura* ('Romantikus kaland', 1940) szintén nemzetközi rangú. *Az emberek milyen gazemberek!* forgatásánál Camerini kivitte a stúdióból az utcára a kamerát, a milánói árusok bódéi között forgatott, megelőlegezve ezzel a háború utáni neorealizmust. Az utcai élet helyszíni felvételei jelennek meg Raffaello Matarazzo első filmjében is, a kevésbé ismert *Treno popolare*-ban ('Népvonat', 1933), melyet csak az 1970-es években fedezett fel újra a kritikusok fiatal nemzedéke.

Blasetti karrierje kevésbé volt sikeres, mint Camerinié. Legjobb filmjei az *1860* (1934), a Garibaldi-mozgalom első napjainak friss és mozgalmas felidézése, valamint az *Salvator Rosa kalandja* (*Un' avventura di Salvator Rosa*, 1940), a 17. századi költő és festő hiteles és szellemes portréja. Blasetti is készített heroikus és dagályos filmeket, mint a *A vaskorona* (*La corona di ferro*, 1941) vagy a háború utáni *Fabiola* (1949). A *La tavola dei poveri* ('A szegények asztala', 1932) visszafogottabb és realistább hangvételű műve. A Zavattini által írt másik film, a *Négy*

*lépés a fellegekben* (*Quattro passi tra le nuvole*, 1942) még sikeresebben tükrözi ezt a tendenciát.

Blasetti és Camerini eredetisége és tehetsége ellenére az olasz filmzés nem talált utat a valósághoz. Luchino Visconti egy 1943-as vitában egyenesen a „hullák mozijának” nevezte. Az olasz filmek stílusa sokkal merevebb volt, mint az akkoriban általánosan elismert hollywoodi produkcióké. Elsősorban a sztárkultuszon alapult, a rendezők szakmai hozzáértése és alkotói képességei csak elvétve érvényesültek. Emilio Cecchi cége, a Cines tartható a leginkább meghatározónak az egész területen, az egyetlen, ahol hollywoodi stílusú stúdiómunkát folytattak. Említésre méltó az a törekvés is, hogy megpróbálták a kísérletezést és az egyéni kreativitást összeegyeztetni az üzleti célú tömegprodukciókkal. A vígjáték, a melodráma és a kosztümös történelmi játékfilmek a fő műfajok. A vígjátékok nagy része eleinte szentimentális, majd 1937 után kifejezéstelenné és frivollá váltak, semmi közülük nem volt a valósághoz. Vérszegény, kicsapongó figurákat ábrázoltak, akik elképesztő luxusban éltek, és csillogó fehér telefonokon keresztül kommunikáltak egymással. A „fehér telefonok” végül az egész műfaj névadóivá váltak. Az ilyen típusú filmeknél a rendezés szerepe minimális, szinte teljesen háttérbe szorult a díszletek és a berendezés mellett. A „fehér telefonok” korszaka egybeesett a produkciók számának állandó növekedésével.

Ugyan 1937-ben Mussolini évi száz film gyártását tervezte, mindössze harminckettő készült. A következő évben, amikor a kormány váratlanul törvényekkel korlátozta az amerikai filmek behozatalát, a négy nagy cég, az MGM, a Warner Brothers, a Fox és a Paramount rovására a hazai produkciók száma ugrásszerűen megnőtt. 1938-ban hatvan, 1940-ben nyolcvanhét és 1942-ben már százhusz filmet forgattak.

A növekedés kedvezett a sztárolt színészeknek. A korai harmincas évek csillagainak csoportja: Vittorio de Sica, Assia Noris, Elsa Merlini, Maria Denis, Isa Miranda mellett feltűnt Amedeo Nazzari és Alida Valli, Osvaldo Valenti és Luisa Ferida, Fosco Giachetti, Clara Calamai, Doris Duranti és mások.

A filmgyártásban 1940 körül két új trend jelentkezett. Az elsőt olyan filmesek képviselték, mint Mario Soldati, Alberto Lattuada, Renato Castellani és Luigi Chiarini, ők visszanyúltak a 19. századi irodalomhoz vagy a kortárs írók „művészi” prózáját dolgozták fel. A másik irányzat a valóság és a film összekapcsolására törekedett, dokumentarista megoldásokat követett vagy a szovjet filmek módszereit vette át. De Robertis *Emberek a mélyben* című munkája volt ilyen, vagy a Gianni Franciolini készítette, francia iskolát követő két film, a *La peccatrice* ('A bűnös nő', 1940) és a *Fari nella nebbia* ('Világítótornyok a ködben', 1942).

Camerini és Blasetti mellett a legújabb értékelések kiemelik Ferdinando Maria Poggiolit is. Poggioli főleg az



első irányzatot követte, de a második iránt is nyitott volt. Nem volt olyan művelt, mint Lattuada és Soldati, kevésbé rafinált, mint Castellani, viszont a cselekmény szálait a többiekhez képest jobban kézben tudta tartani. A *Gelosia* ('Féltékenység', 1942), a *Le sorelle Materassi* ('A Materassi nővérek', 1943) és az *Il cappello del prete* ('A pap kalapja', 1943) irodalmi művek kiváló adaptációi. A *Sissignora* ('Igenis, asszonyom', 1941) kisebb lélegzetű, szokatlan film, amelyben a szentimentális történet bemutatását realista elemekkel ötvözi, érdekes formai megoldásokat alkalmazva.

A háborús években a valóság szerepe kétségtelenül megnőtt, azok a forgatókönyvírók, rendezők, technikusok és színészek pedig, akik főszereplői lettek az 1945 utáni neorealista filmezésnek, még dolgoztak. Három film is Olaszország eltitkolt, súlyos válságáról szól: a *Négy lépés a fellegekben*, Blasetti 1942-es munkája, *A gyerekek figyelnek bennünket* (I bambini ci guardano, 1942) De Sica rendezésében, valamint a legfontosabb, a *Megszállottság* (Osessione, 1943) Visconti műve. Mindhárom az ellenzéki magatartás megnyilvánulása volt.

#### FELSZABADULÁS ÉS NEOREALIZMUS

A *Róma nyílt város* (Roma città aperta, 1945) című Rossellini-alkotással Olaszország visszakerült a világ filmművészetének élvonalába. Rossellini 1944–45-ben forgatta a filmet rendkívül nehéz anyagi feltételek és gyakorlati körülmények között, szinte kiszámíthatatlan helyzetben. A neorealizmus rövidesen divatos, felkapott kifejezés lett. Már a harmincas években is használatos volt képzőművészeti és irodalmi alkotásokkal kapcsolatban, de a filmművészetben először 1943-ban Mario Serandrei kiadó alkalmazta Visconti *Megszállottság* című filmjével kapcsolatban. A neorealizmus nem egyszerűen egy irányzat vagy filmes iskola volt. A franciák a felszabadulás olasz iskolájának: *l'école italienne de la Libération*nak tartották. A neorealizmus a kor filmművészetének általános fordulátát, új látásmódot, a háború sújtotta Olaszországot és az ellenállási mozgalmat is reprezentálta. Nemcsak a közös problémák kérdéseit tette fel, de pozitív választ is adott ezekre, az egyén és az általa óhajtott ideális társadalom között akart egyensúlyt teremteni. A neorealizmus ideológiájának mélyén az a nemes, bár kissé elnagyolt szándék állt, hogy mélyen átalakítsa az embereket és a társadalmat, ezért bizonyos fokig azt sugallta, hogy humanista értékeken nyugszik. Elhibázottnak tartható az az értékelés, amelyik az irányzat háttérében marxista vagy forradalmi hegemoniára való törekvést vél felfedezni. Mindenesetre a neorealista tendencia megújítási szándéka nem azonos a szocialista átalakulással, a testvériség eszméje pedig nem a társadalmi osztályok közötti szolidaritást jelenti. Az irányzathoz tartozó filmek közül csak néhány tükrözi a realizmus marxista típusú felfogását: az Aldo Vergano rendezte *Mégis felkel a nap* (Il sole

sorge ancora, 1948) és Visconti filmje, a *Vihar előtt* (La terra trema, 1948). Az előbbit az olasz partizánszövetség, az ANPI készítette, bevetve mind a melodráma, mind a propaganda eszközeit, hogy egy lombardiai falu életén keresztül bemutassa az olasz társadalom tagozódását a német megszállás alatt. A másik, a *Vihar előtt* című Visconti-film pedig Giovanni Verga 1881-ben írott híres regényének (*A Malavoglia család* – I Malavoglia) szabad adaptációja: egy szicíliai halászfamilia történetét, a kizsákmányolás és a szegénység ellen folytatott küzdelmét mutatja be. A legtöbb rendező, forgatókönyvíró és operatőr többéves tapasztalattal rendelkezett, mielőtt a neorealizmus felé fordult. De Sica nyilvánvalóan sokat köszönhetett Camerininek, Rossellini pedig De Robertis technikai hozzáértésének. Döntő szerepe volt a kulturális horizont kiszélesedésének is. Ez főleg Umberto Barbaro és Luigi Chiarini tevékenysége nyomán következett be, amelyet a Centro Sperimentale mellett, valamint a *Bianco e Nero* (alapítva 1937) és a *Cinema* (alapítva 1936) című újságoknál folytattak. A munkatársak közé tartoztak még olyan forgatókönyvírók és rendezők, mint Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini és Antonio Pietrangeli. Egy másik csoport – Alberto Lattuada, Luigi Comencini és Dino Risi – Milánó mozgalmas kulturális légkörében tevékenykedett. A fasizmus utolsó éveiben a hivatalos körökön kívül érvényesülő külföldi befolyás: a francia realizmus (elsősorban Jean Renoir), a szovjet filmek, valamint az amerikai irodalom hatása sem hagyható figyelmen kívül. Elio Vittorini 1941-ben megjelent *Americana* antológiája nagyban hozzájárult az amerikai mítosz kialakulásához.

A neorealista mozgalom legjelentősebb és legeredetibb rendezője Roberto Rossellini. Ő volt az első, aki igyekezett távol tartani magát a nyilvánosságtól, hogy személyesebb utat járhasson be, inkább az etika, mint a társadalom iránti érdeklődésének megfelelően. Legnagyobb filmjei a *Paisà* (1946) és a *Németország, nulla év* (Germania anno zero, 1947). Háborús filmtrilógiája mellett számos más említésre méltó neorealista mű készült: De Sica *Fiúk a rács mögött* (Sciuscià, 1946), *Biciklitolvajok* (1948), *A sorompók lezárulnak* (Umberto D, 1952) című filmjei és Visconti két műve, a *Vihar előtt* és a *Szépek szépe* (Bellissima, 1951). Anélkül, hogy értékrendet állítanának fel, a következő filmeket lehet megemlíteni, amelyek a neorealizmus különféle formáit alkalmazták: Giuseppe De Sanctis szociális kérdéseket felvető *Keserű rizs* (Riso amaro, 1949) című filmje, Luigi Zampa moralizáló filmje, a *Vivere in pace* ('Békében élni', 1946), Renato Castellani proletárokról szóló két komikus műve, a *Sotto il sole di Roma* ('Róma ege alatt', 1948) és a *Két krajcár reménység* (Due soldi di speranza, 1951), Pietro Germi naturalista, az amerikai elbeszélő stílust utánozó két filmje, az *In nome della legge* ('A törvény nevében', 1949) és *A remény útja* (Il cammino della speranza, 1950), De Sica és

Zavattini népies meséje a *Csoda Milánóban* (Miracolo a Milano, 1950), valamint az Alberto Lattuada irodalmias eklekticismusát mutató *Il bandito* ('A bandita', 1946) és a *Nincs irgalom* (Senza pietà, 1948).

A neorealista filmművészet fejlődésének végére érve konvencionálissá vált éppúgy, mint maga az elnevezés is. Franco Fortini író és kritikus 1953-ban többé már nem találta meggyőzőnek. Helyette az „új népiesség” kifejezést javasolta arra a tendenciára, ami a realizmuson főleg a népiességet értette, melynek összetevőit Fortini szerint a regionalizmus, a dialektusok, a keresztényi és a forradalmi szocializmus, a naturalizmus és a humanitárius szándék alkották.

Ahogy a *Róma nyílt város* 1945-ben elindította a neorealizmust, úgy zárta le a folyamatot *A sorompók lezárulnak* 1952-ben. Az irányzat igen hamar válságba került. A krízis külső okai között szerepelt a többé már nem megfelelő kulturális háttér. A háború utáni időben Olaszország intellektuális életét négy áramlat hatotta át: a marxizmus, az egzisztencializmus, a szociológia és a pszichoanalízis. A neorealizmus ugyan a marxizmus iránt mutatott némi érdeklődést, de a többi terület érdektelen volt számára. Maga Cesare Zavattini, az irányzat legeredetibb teoretikusa is azt javasolta a rendezőknek, hogy a hétköznapi életből merített „igazi személyek” bemutatása során ne törődjenek se az egyéniséggel, se a fantáziá-

val, s felejtsek el a történelem és a valóság alkotóelemeinek dialektikus viszonyát, amikor filmet készítenek. A hétköznapi élet ábrázolásának szándéka csak vázlatosan tűnt föl a rövid jeleneteknél. A realizmus főleg a festői Róma környéki és délvidéki helyszínek bemutatására korlátozódott, a társadalmi elkötelezettséget pedig a folklór és az erőteljes, bár egyre ritkábbá váló hagyományos dialektusban játszó olasz színházi tradíció szorította háttérbe. Még a legjobb filmek is nélkülözik a jól megformált történeteket. A Zavattini-féle ideológiának megfelelő mindkét 1953-as film, a *Nők vagyunk* (Siamo donne) és az *Amore in città* ('Szerelem a városban') is csupa összefüggéstelen epizódból áll. 1955-ben Zavattini és De Sica közös filmjével, *A tetővel* (Il tettó) a mozgalom végképp „árkádiái” korszakába ért.

Mialatt Rossellini a *Ferenc, Isten lantosa* (Francesco giullare di Dio, 1950) és az *Europa '51* című műveivel elindult azon az úton, amelyik az *Itáliai utazás* (Viaggio in Italia, 1954) elkészítése felé vezetett, Visconti *Érzelem* (Senso, 1954) című filmje már a rendező melodráma iránti vonzódását mutatja. Visszatekintve valójában akár indokolatlannak is tűnhet azonos kategóriába sorolni annyira különböző beállítottságú rendezőket, mint Rossellini, Visconti, De Sica és mások. Ugyanakkor a neorealizmus évei alatt a nyilvánvaló különbségek ellenére is megállapítható, hogy valami mégis erősen összekötötte



Anna Magnani a kis Tina Apicellával Luchino Visconti *Szépek szépe* című filmjében (1951)



## Vittorio De Sica

(1901–1974)

Vittorio De Sica, akit Olaszországon kívül a *Biciklitolvajok* (1948) című film tett ismertté, hosszú és változatos pályát futott be. 1940 és 1973 között körülbelül harminc filmet rendezett, s nem kevesebb, mint százötvenben szerepelt, először gyermekszínészként az 1910-es évek elejétől kezdve, majd utoljára Ettore Scola 1975-ben bemutatott *Mennyire szerettük egymást* című filmjében. Munkásságának megértéséhez a kulcsot hosszú színészi működése és örökös nárcisztikus viselkedése adja. A harmincas években a Camerini rendezte *Az emberek milyen gazemberek!* sikere nyomán az olaszországi mozi szentimentális vígjátékainak vezető színésze lett, énekes és prózai „charmeur”. Nemcsak színészként, de rendezői munkásságában is ragaszkodott ehhez a sajátos imázshoz. Mint ahogyan Franco Pecori megállapítja: „a nárcizmus mindent elborít, és a saját történetét meséli”.

Rendezői pályája négy szakaszra osztható: 1. A felkészülés idején hat filmet készít, köztük a neorealizmus fontos előfutárát, *A gyerekek figyelnek bennünket* (1943), amely egyben a Cesare Zavattini forgatókönyvíróval való együttműködésének kezdetét is jelenti. 2. Kreatív korszakában (1946–52) négy nagy filmet készített: *Fiúk a rács mögött* (1946), *Biciklitolvajok*, *Csoda Milánóban* (1950), *A sorompók lezárulnak* (1952). A korszak sikerei abból fakadtak, hogy De Sica gondos rendezői munkája, az amatőr színészek szerepeltetése és Zavattini elméleteinek alkalmazása – amelyek a hétköznapi poézisét tartották szem előtt – egyensúlyban voltak. 3. A kompromisszumok korszakában (1953–65) tizenegy filmet forgat, közülük a legsikeresebb a *Nápoly aranya* (1954) és az *Egy asszony meg a lánya* (1960), ebben nyújtott alakításáért Sophia Loren Oscar-díjat kapott. 4. A hanyatlás (1966–74) korszakában tíz film született, de közülük csak egy érdemel említést: a *Finzi-Continiék kertje* (1971),

melynek elégikus szépségét a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díjjal jutalmazták.

De Sica harmincegy filmjéből huszonhárom készítése során működött együtt Zavattinival, eldönthetetlen, hogy kettőjük közül ki volt a művek igazi szellemi alkotója. Egyetlen értékelésnek sem szabad azonban elfeledkeznie De Sica nyilvánvaló színészi és színészeit irányító tapasztalatainak jelentőségéről. Filmjeinek készítésekor mindig törekedett arra, hogy megőrizze természetes polgári eleganciáját, nehogy ösztönösen kitörő színészi képességei túlzottan eluralkodjanak. Eleven szellemi érdeklődése a társadalomtudományokra is kiterjedt. Utolsó éveiben bizonyos fokú gyengeség jellemzi, melankólia és a magánytól való félelem érződik rajta.

MORANDO MORANDINI

### FONTOSABB FILMEK

#### Filmszerepek:

*A Clemenceau-ügy* (*L'affare Clemenceau*, 1918); *Az emberek milyen gazemberek* (*Gli uomini, che mascalzoni...*, 1932); *Egy milliót adok* (*Darò un milione*, 1935); *Max úr* (*Il signor Max*, 1937); *Madame de...* (1953); *Kenyér, szerelem, fantázia* (*Pane, amore e fantasia*, 1953); *Rovere tábornok* (*Il generale Rovere*, 1959); *Mennyire szerettük egymást* (*C'eravamo tanto amanti*, 1975).

#### Rendezései:

*Péntek Rézi* (*Teresa Venerdi*, 1941); *A gyerekek figyelnek bennünket* (*I bambini ci guardano*, 1943); *Fiúk a rács mögött* (*Sciucchià*, 1946); *Biciklitolvajok* (*Ladri di biciclette*, 1948); *Csoda Milánóban* (*Miracolo a Milano*, 1950); *A sorompók lezárulnak* (*Umberto D.*, 1952); *Termini pályaudvar* (*Stazione Termini*, 1953); *Nápoly aranya* (*Loro di Napoli*, 1954); *A tető* (*Il tetto*, 1955); *Egy asszony meg a lánya* (*La ciociara*, 1960); *Boccaccio '70* (epizód, 1961); *Tegnap, ma, holnap* (*Ieri, oggi, domani*, 1963); *Finzi-Continiék kertje* (*Il giardino dei Finzi-Contini*, 1971).

### IRODALOM

Pecori, Franco: *De Sica*, 1980.

Vittorio De Sica a *Biciklitolvajok* forgatásán (1948)



őket. A legutóbbi elemzések szerint ez az összetartó erő magából a korszakból ered. Először mindhárman a háborús események okozta egzisztenciális körülmények, majd a diktatúrából a demokráciáig vezető időszak reményei, tervei és illúziói között éltek. A neorealizmus hanyatlásának külső körülményei is voltak. A kereszténydemokraták 1948-as választási győzelme végleg megtörte az amúgy is gyenge antifasiszta frontot, ami egyike volt a neorealizmus eszmei forrásainak. A nagyhatalmak között kezdődő hidegháború megerősítette az ország két ellenséges táborra való szétválását. Az ötvenes évek alatt az addig mezőgazdasági jellegű Olaszország ipari országgá alakult, az északi és a déli területek közötti gazdasági és társadalmi egyenlőtlenség még nagyobb lett. A centralista kereszténydemokrata politikusok a demokratikus törvényeket inkább alibiként használták, nem pedig a civil felelősségvállalást ösztönző tényezőként. Az ötvenes évek kulturális életét merevség, klerikalizmus és a két frontot megosztó konfliktusok jellemezték. Ennek következtében a neorealista mozi az uralkodó osztályok céltáblájává vált, mivel teljes mértékben az ellenzéki művészethez és kultúrához tartozónak ítélték. A neorealizmussal való egyetértésnek, avagy szembenállásnak inkább politikai és ideológiai indíttatású, nem pedig kulturális és művészeti okai voltak. Az irányzathoz tartozó alkotók számára ez még nehezebbé tette a konstruktív önvizsgálatot és a stílusfejlődést. A baloldal elutasításának így vált áldozatává Rossellini késői alkotói korszaka, míg a hatalom által progresszívnek tartott rendezők túlzott támogatást kaptak.

#### KÖNNYŰ ÉVEK

Sok szempontból az 1950-es évek jelentették az olasz mozi számára a „könnyű éveket”, *Gli anni facili* – ahogyan azt Zampa 1953-ban készült filmjének ironikus címe megállapítja. Éppen 1955-ben, amikor a televízió először jelent meg Olaszországban, a mozipénztárakban addig soha nem látott csúcst értek el, 819 millió jegy kelt el. Amíg Olaszországban 1945-ben 25 filmet gyártottak, 1946-ban már 62-öt, 1950-ben 104-et, 1954-ben volt a csúc 201 filmmel, 1955-ben 133, 1959-ben 167 készült. A háború végén a sokszor négy-öt évnél is régebbi amerikai filmek árasztották el a piacot, a mozipénztárakban csak kevés hazai filmre vettek jegyet. Közvetlenül a háború után az arány javult, a jegyeladás 13%-át olasz filmek tették ki, ez az ötvenes évek végére 34%-ra emelkedett, 1954-ben elérte a 36%-ot, az évtized végén az arány 50% volt.

A szexdívák kora következett, feltűnt Gina Lollobrigida, Silvana Magnano, Sophia Loren, Silvana Pampanini. A népszerű melodramák műfaja jelentős fejlődésnek indult, legfontosabb rendezőjük, Raffaello Matarazzo tevékenysége nyomán. Matarazzo filmjei a *Catene* ('Lanckok', 1949), a *Tormento* ('Gyötretlem', 1951), az *I figli di nessuno* ('Egy senki gyermekei', 1951) és a *Giuseppe*

*Verdi* (1953). A fejlődésben nagy szerepe volt a filmek rendkívül közkedvelt színészpárosának, Amedeo Nazzarinak és Yvonne Samsonnak is. A vígjátékokban látható volt a rendkívüli jelenség, Totò, a század második felének legszellemesebb bohóca. A *Totò a colori* 1955-ben bemutatott filmösszeállítás az első Ferraniacolor-technikával készült színes film. Ekkor indult Alberto Sordi karrierje is, aki zseniális megtestesítője volt az egyszerre vétkező és erényes modern olasz ember figurájának. Válaszul a hollywoodi kihívásra, elkészült Camerini nagyszabású kosztümös játékfilmje, az *Odüsszeusz* (Ulysses, 1954) Kirk Douglasszal a főszerepben, King Vidor *Háború és békeje* (Guerra e pace, 1956), Lattuada munkája, a *Szélvihar* (La tempesta, 1958) és a Henry Koster rendezte *La Maya desnuda* (A meztelen Maya', 1958). Ezek egyengették az új típusú történelmi-mitológiai témájú filmek útját, melyek közül az elsőt Pietro Francischi rendezte *Le fatiche di Ercole* ('Herkules munkái', 1958) címmel. Az úgynevezett „rózsaszín változata”, a *neorealismo rosa* szintén jelentős sikereket ért el, többek között Luigi Comencini *Kenyér, szerelem, fantázia* (Pane, amore e fantasia, 1953) és Dino Risi *Poveri ma belli* ('Szegények, de szépek', 1956) című filmjével.

Az ötvenes évek alatt a Cinecittà „Tevere-parti Hollywoodként” vált ismertté, ám a lelkesedés nem bizonyult tartósnak. A filmiparnak sokba került a kaotikus és túlméretezett gyártási rendszer, a meggondolatlan és szervezetlen adminisztráció. Tönkrement gyártó- és forgalmazó cégek sora jelezte a problémákat.

A művészi filmkészítés csúcsára érkezett Rossellini–De Sica–Visconti triót a Visconti–Fellini–Antonioni hármast váltotta fel. Visconti a *Vihar előtt* (1948) után, amelyik inkább elbűvölő marxista misztériumjátéknak tekinthető, mintsem a neorealista stílus apoteózisának (visszatekintve a *Szépek szépe* tűnik a leginkább neorealista az összes filmje közül), 1948-ban elkészítette *Érzelem* című filmjét, amely a profán romantika és a bukás iránti élnék érdeklődéséről tanúskodik. A *párduc* (Il gattopardo, 1962), a *Ludwig* (1972) és az *Érzelem* művészi kvalitásainak legjobb példái. Mestere a dramaturgiának, képes összhangot teremteni a kulturális dekadencia iránti vonzalma és humanizmusa között. A *Rocco és fivéréi* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) visszatérést jelent a neorealizmushoz és a *Vihar előtt* által felvetett eszmékhez. A film egy család sorsáról szól, amelyik a nagy gazdasági fellendülés idején délről felköltözik Milánóba. Antonio Gramsci szavaival élve, ez a film volt Visconti „nemzeti-népies” műve, amellyel egyben korai munkásságára is visszatekintett.

Az ötvenes évek két legfontosabb alkotója Antonioni és Fellini. Michelangelo Antonioni már a legelső filmjével, a *Cronica di una amore*-val ('Egy szerelem története', 1950) elhatárolta magát a neorealizmustól, hogy a polgárság elmélyült és pontos pszichológiai analizisével foglalkozzon. Makacsul, néha a monotónia határáig



jutva kitart az őt érdeklő témák mellett. A neokapitalista társadalom neurózisa, párkapcsolatok, érzelmi válságok, magány, kommunikációs nehézségek, elidegenedés – ezek a kérdések foglalkoztatják. Filmjei a polgárság válságáról szólnak, a szereplők életrajzának homályos adalékai csak az idő múlásának érzékeltetésére szolgálnak bennük. Nincs hagyományosan felépített cselekmény, a történet „holt időben” játszódik. Antonioni a pillanatnyi események és jelenségek önmagukban való jelentőségét akarja megragadni. E korszakának filmjei *A kiáltás* (Il grido, 1957), illetve *A kaland* (L'avventura, 1960), *Az éjszaka* (La notte, 1961) és a *Napfogyatkozás* (L'eclisse, 1962) alkotta trilógia.

Amennyire európai beállítottságúnak látszott Antonioni, annyira provinciális volt Fellini, aki erősen kötődött Rómához és szülőföldjéhez, Romagna tartományhoz. *A fehér sejk* (Lo sceicco bianco, 1952) és a *Bikaborjak* (I vitelloni, 1953) groteszk, sokszor élesen szatirikus hangvétele, melyhez a forgatókönyvet író Ennio Flaiano is hozzájárult, a társadalmi környezet pontos megfigye-

léséből fakad. Ezek után Fellini a fantázia világa és a személyes hangvételi filmezés felé fordult az *Országúton* (La strada, 1954) című filmjével. Az *Országúton* bemutatója után már csak egyetlen lépést kellett tennie, hogy eljusson az önfeltáráshoz arra a fókára, melyet az *Édes élet* (La dolce vita, 1960) reprezentál. Ez a műve korszakalkotó jelentőségű az olasz film történetében.

#### Irodalom:

Aprà, Adriano, and Pistagnesi, Patrizia (eds.) (1979), *The Fabulous Thirties*

Bondanella, Peter (1990), *Italian Cinema: from Neorealism to the Present*

Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*

—, *Storia del cinema italiano Vol I: 1905–1945*

—, *Cent'anni di cinema italiano Vol II: Dal 1945 agli anni ottanta*

Faldini, Franca, and Fofi, Goffredo (1979), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontato dai suoi protagonisti, 1935–1959*

Leprohon, Pierre (1972), *The Italian Cinema*

Marcus, Millicent (1986), *Italian Film in the Light of Neorealism*

## Nagy-Britannia a birodalom végnapjaiban

ANTONIA LANT

A szinkronizált hangosfilm Nagy-Britanniában szinte kizárólag amerikai technikával került kereskedelmi forgalomba. A brit mozikban a színészek a Warner Brothers Vitaphone viaszlemezei és a Fox Movietone hangosítási eljárása segítségével beszéltek és énekeltek a harmincas években, de a német Tobis is igyekezett berendezéseivel betörni a piacra. Az amerikai filmgyártás már a húszas évek óta uralta az angol filmipart, s a hangosfilmtechnika csak kiteljesítette az amúgy is többszörös fölényt. A nemzetközi filmiparok közül Amerika rendelkezett a legnagyobb hazai közönséggel, így a producerek odahaza fedezheték az összes gyártási költséget, s ezzel a teljes külföldi bevételek a profitot gyarapította. Az amerikai forgalmazók kézenlészen versenytársaik árai alá ígérhettek a külföldi piacokon, mert még a legnagyobb nem amerikai hálózatok sem tudtak versenyezni az amerikai üzleti fogásokkal, az árcsökkenéssel, a csomagban kölcsönzéssel és a „blöff jellegű” ajánlattétellel. 1927-ben a Nagy-Britanniában forgalmazott játékfilmek 80-90%-a amerikai volt.

Az amerikai filmek nagy népszerűsége folytán a brit forgalmazók sem szívesen mutattak be hazai filmeket, s ez tovább gyengítette a brit filmipart. A helyzet olyannyira válságossá vált, hogy 1924 novemberében, az emlékeztető „fekete novemberben” meg is szűnt a filmgyártás Nagy-Britanniában. Ennek orvoslására a konzervatív kormányzat protekcionista intézkedéseket ho-

zott az 1927-es kinematográfiai törvényben (más néven kvótatörvény) hogy a csomagban kölcsönzés és a vaklicit restrikciós gyakorlatát megszüntessék. Az amerikai stúdióknak ezentúl fizetniük kellett uralmi helyzetükért, mégpedig úgy, hogy finanszírozniuk kellett meghatározott számú brit film gyártását, s ezek egy részét kötelesek voltak az USA-ban is bemutatni. Végül csak a Warner Brothers és a Paramount létesített komolyabb leányvállalatot Nagy-Britanniában, hogy eleget tegyen kvótakötelezettségének. A többi stúdió csak amolyan „kvótafércműveket” gyártott, melyeket hosszuk alapján finanszíroztak, de eszükbe sem jutott bemutatni. Ettől a közönség körében a brit filmnek még rosszabb híre támadt, igaz, gyártásuk jó iskolát jelentett későbbi filmrendezőknél, például Michael Powellnak.

Az 1927-es törvény lehetőséget adott a brit filmiparnak, hogy kövesse az amerikai vertikális integrációs rendszert, melyben egy monopolisztikus szervezet gyártja, forgalmazza és mutatja be saját filmjeit. 1929 végére a Gaumont-British, az Isidore Ostrer és bátyjai, Mark és Maurice által létrehozott vállalatgyűttes több mint 300 mozit birtokolt. Fennhatósága alatt működött a Michael Balcon alapította és vezette Gainsborough Company. 1928 elején John Maxwell létrehozta a British International Picturest, mely összevonta az 1929-re 88 mozit birtokló ABC-hálózatot a Herbert Wilcox vezette Elstree stúdiókkal. Idetar-

*Znachor* ('Kuruzsló', 1937), *Profesor Wilczur* (1938) és *Trzy serca* ('Három szív', 1939) – mindhárom Michal Waszyński rendezése. E lengyel filmek közül soknak a figyelemre méltó jellegzetessége a kifejezetten a film számára írott zene volt, melyet olyan zeneszerzők komponáltak, mint Henryk Wars, Jerzy Peterburski, Władysław Szpilman, Jan Maklaiewicz és Roman Palester.

Az a kevés lengyel film, amely a harmincas években kikerült külföldre, jelentős nemzetközi elismerésben részesült. Lejtes és más lengyel rendezők alkotásai díjakat nyertek Velencében. A filmek száma az évtized folyamán lassan növekedésnek indult, és az 1932–1934 közötti évi tizennégyről 1936–1938 között huszonhárom-huszonhatra gyarapodott. A művészeti színvonal is emelkedett, azonban a megfelelő technikai bázis hiánya és a forgalmazóktól függő, művészeti kockázatokat nem szívesen vállaló producerek fékeztek a filmgyártást. Az üzleti szektoron kívül azonban virágzott a filmkultúra. Fontos munkák születtek, Zofia Lissa a filmzenéről, Bolesław W. Lewicki a film fiatalokra kifejtett, Leopold Baustein pedig a mozikközönség pszichéjére gyakorolt hatásáról írt. Élénk filmklub-kultúra indult fejlődésnek, ahol az emberek azért találkoztak, hogy mindenféle filmet lássanak és beszéljenek meg. A legjelentősebb ezek közül a varsói START és a Ivovi Awangarda volt. Szintén említést érdemel Franciszka és Stefan Themerson kísérleti munkája, ők voltak azok, akik filmen folytatták az európai avant-

gárd tradícióját *Apteka* ('Gyógyszertár', 1930), *Europa* (1932) és *Przygoda człowieka poczciwego* ('Egy becsületes polgár kalandjai', 1937) című munkáikkal.

A háború kitörése 1939 szeptemberében véglegesen lezárta a művészi hév és konfliktusokkal teli fejlődés ezen időszakát. Az elkövetkező hat évben sok színész, rendező, forgatókönyvíró és zeneszerző vesztette életét a náci betolakodók áldozataként. Mások, közöttük Józef Lejtes, Michal Waszyński, Henryk Wars, Franciszka és Stefan Themerson, Ryszard Ordyński és Stanisław Sierański külföldön kötöttek ki, ahol folytathatták pályájukat. 1945 után csak néhány háborús kivándorolt döntött úgy, hogy visszatér feldúlt, romokban heverő, kommunista hatalom alatt álló hazájába.

#### Irodalom

Balázs, Béla: *A film szelleme (Theory of the Film)*, 1952

Bartošek, Luboš: *Náš film: kapitoly z dijin, 1896–1945*, 1986.

Hendrykowska, Małgorzata: *Śladami tamtych cieni: film w kulturze polskiej pr przelomu stulci, 1895–1914*, 1993a.

id.: *Śladami tamtych cieni: film w kulturze polskiej pr przelomu stuleci, 1895–1914*, 1993b.

Kosanović, Dejan: *Poceci kinematografija na tlu Jugoslavije, 1896–1918*, 1986.

Ozimek, Stanisław: *Film polski w wojennej potrzebie*, 1974.

Rittaud-Hutinet, Jacques: *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*, 1985.

Toeplitz, Jerzy: *Historia sztuki filmowej*, vol. V, 1970.

## A szovjet film Sztálin alatt

PETER KENEZ

### A HARMINCAS ÉVEK ÉS A SZOCIALISTA REALIZMUS

A húszas évek végén a szovjet film világszerte megérdemelten elismerésnek örvendett, ám a nagy rendezők hírneve és befolyása rövid időn belül odalett. Az aranykor rövid volt, a hanyatlás váratlan és hosszan tartó. A hangosfilm elavulttá tette a híres „orosz vágási technikát”, s ez hozzájárult a hanyatláshoz. A szovjet film presztízsének tönkretételében azonban jóval fontosabb szerepe volt az 1930-as évek elején bekövetkezett politikai változásoknak.

1928 és 1932 között a Szovjetunió jelentős, az élet minden területére kiható változásokat élt át. A kulturális életben bekövetkezett változások csupán részét képezték azoknak a nagyobb horderejű változásoknak, ame-

lyekbe beletartozott a vidék erőszakos kollektivizálása, a kulákok likvidálása, és a kísérlet, hogy a lehető legrövidebb időn belül ipari társadalmat építsenek fel. A húszas években szerény méreteken még létező pluralizmus elfojtását a sztálinisták fonák módon „kulturális forradalomnak” nevezték. A művészeket rávették vagy arra kényszerítették, hogy az új rendszernek megfelelő elveket és módszereket dolgozzanak fel. Akadtak néhányan, akik passzívan áldozattá váltak, de a többség készséggel együttműködött. Bár fénykorában világszerte csodálták a szovjet filmet, a sztálinista vezetés elégedetlen volt vele. A bolsevikok kiváló eszköznek tartották a filmet ahhoz, hogy eljuttassa üzenetüket a néphez, és minden más médiumnál nagyobb mértékben kívánták használni „az új, szocialista ember” kialakításában. A nagy várakozások törvényszerűen csalódáshoz vezettek: a művészileg sikeres és kommunista szellemiségű alkotások nem vonzottak eléggé nagy közönséget. A kormányzat művészileg értékes, gazdaságilag sikeres és politikailag

*Balra:* Képek Franciszka és Stefan Themerson *Moments musicaux*-jából (Drobiazg melodyjny), az 1934-ben készült lengyel film elveszett, de a fennmaradt részeket Stefan Themerson a negyvenes években Londonban gyűjtötte össze kollázsba



korrekt filmeket óhajtott. Kiderült, hogy ezeknek az elmentéses irányokba mutató követelményeknek egyetlen filmes sem képes megfelelni.

A kulturális forradalom azt akarta helyrehozni, amit a bolsevik vezetők hibának tartottak: a művészi szempontból legérdekesebb és a kísérleti alkotásokat az egyszerű emberek nem értették meg. Tehát meg kellett nyerni a közönséget, hogy hatni tudjanak a munkásokra és a parasztokra. A bolsevik politika hozott bizonyos eredményeket, és először a harmincas években vált a moziba járás az egyszerű polgár mindennapi életének részévé. A húszas években a mozi alapjában véve városi szórakozásnak számított, ám a lakosság zöme falun élt. A parasztokat immár közös gazdaságokba kényszerítették, a kollektívákra pedig nyomást gyakoroltak, hogy vásároljanak vetítőgépeket. 1928 és 1940 között a berendezések száma megnégyszereződött, az eladott jegyek száma megháromszorozódott.

A szovjet ipar végre sikeresen állított elő nyersanyagot, vetítőgépeket és más felszereléseket. Bár a szovjet technikai minőség jócskán elmaradt a nyugatitól, ez mégis jelentős eredmény volt. A propagandisták megörültek a hangosfilmnek, mert úgy hitték, az egyszerű eszméket jobban közvetítheti a hang, mint a kép. A másik oldalon viszont nagy terhet jelentett a filmipar átszervezése. A Szovjetunió még a második világháború idején is kénytelen volt a legtöbb film néma változatát szintén elkészíteni, mert vidéken többnyire nem akadt megfelelő hangosítóberendezés.

A moziba járók sokkal kevesebb film közül választhattak. Az előző évtizedben oly népszerű külföldi filmek behozatala jelentős mértékben csökkent, és a hazai filmgyártás is visszaesett. Amíg a húszas évek végén az ipar évi 120–140 filmet gyártott, 1933-ban már csak 35-öt, és a helyzet a harmincas években mit sem javult.

A számbeli csökkenéssel együtt a stílusbeli változatoság is megszűnt, mert a párt rátenyerelt a filmgyártásra. A folyamat a húszas évek végén kezdődött, és egyre erősödött. A Szovjetunió hivatalos művészeti gyakorlataként 1934-ben meghirdetett szocialista realizmus gyakorlatilag az 1928–1932-es kulturális forradalom politikájának egyenes folytatása volt. Harcias kulturális szervezetek, elsősorban a RAPP (Proletárirók Oroszországi Egyesülése) követelték a nem-kommunista és nem-proletár művészek minden alkotásának betiltását. A kulturális forradalom idején a párt támogatta ezeket az elképzeléseket, ám 1932-ben a központi bizottság megerősítette az összes irodalmi szerveződést, s ezzel lényegében visszaszorította a harciasabb frakciókat, amilyen a RAPP is volt. Olyan hosszú távú kultúrpolitikát terveztek, amely magában hordozza a szovjet fejlődés ígérését, ugyanakkor hozzáférhető és érthető a tömegek számára. Ezzel olyan művek létrehozásához járultak hozzá, amelyek egyrészt megfeleltek a hagyományos formák-

nak, másrészt a szovjet rendszert erősítő, világos társadalmi üzenetet hordoztak. Ezt az irányzatot kodifikálták hamarosan szocialista realizmusként.

A szocialista realizmus részben a 19. századi realizmusból táplálkozott, „tisztá” stílusát megfelelőnek találták a szocializmus és a szovjet típusú fejlődés témáinak közvetítésére. Tétélei közé tartozott az is, hogy a művészeknek pontos ideológiai megfogalmazásokkal kell átíratni műveit, ezek közül is a legfontosabb az úgynevezett *partyijnosztj* (pártszellem) volt, ami azt jelentette, hogy a társadalmi ügyekben mindig a párt vezetését kell szem előtt tartani.

Mire a szocialista realizmust 1934-ben hivatalosan is meghirdették az írók első össz-szövetségi konferenciáján, már az összes művészeti ágban gyakorlattá vált. Filmes alkalmazása egybeesett a filmgyártás központi tervezésének bevezetésével, mivel az első ötéves terv keretében – más iparágakhoz hasonlóan – erre is sor került. A szovjet filmstúdiókat egyetlen állami intézménybe tömörítették (ellentétben a húszas évek félpiacon rendszerével), így jobban ellenőrizhették az alkotói folyamatot.

A szocialista realista filmek és regények cselekménye egy kaptafára készült: a hős pozitív alak, lehetőleg egy fejlett osztályöntudattal bíró kommunista vezető irányításával akadályokat küzd le, olyan gonosztevéket leplez le, akik alaptalanul gyűlölik a tisztességes szocialista társadalmat, és a folyamat során hősrünk is öntudatosabbá válik, jobb ember lesz.

Bár a szocialista realizmusnak a Szovjetunióban alkalmazott változata az irodalmi és művészeti realizmust vallotta mintaképének, és azt állította, hogy a szocialista fejlődés realitásának megfelelően ábrázolja a szovjet életet – meglehetősen gyanús formája volt a realizmusnak. Azzal, hogy a valódi realizmust a realizmus látszatával helyettesítette, akadályozta az emberi és társadalmi kérdések valós feltárását: az embereket olyannak ábrázolta, amilyenek lenniük kellett volna, a szovjet társadalomról meg elhitette, hogy sikeresen halad a szocializmus felé. Ezt a leegyszerűsített világgépet csak úgy lehetett érvényesíteni, ha a szocialista realista művészetnek abszolút monopóliumot biztosítanak, mert meg kellett győzni a közönséget arról, hogy egyedül a szocialista realizmus ábrázolja a világot olyannak, amilyen. Ehhez olyan politikai háttér szükségeltetett, amelyben lehetőség nyílt mindezek megvalósítására. A szocialista realizmus közepes műveltséggel és nagy formalizmussal előállított művészet, amely kizárja az iróniát, a kétértelműséget és a kísérletezést. Ezek ugyanis megakadályoznák, hogy a közepes műveltségű (vagy műveletlen) tömegek megértsék az üzenetet, vagyis csökkentenék a „termék” didaktikai értékét.

1933-tól 1940-nel bezárólag a szovjet stúdiók 308 filmet forgattak. Ebből 54 gyermekek számára készült. köztük az évtized néhány legjobb alkotása, például

... Donszkov Gorkij-trilógiája. Ezek a didaktikus filmek a gyerekek kommunista szellemen történő nevelését tűzték ki célul, s például bemutatták, milyen nehéz életük van a gyerekeknek a kapitalista országokban, hogy milyen hősiesen küzdenek, s lépten-nyomon megszűnyözték, hogy mindennél fontosabb a kollektíva.

Az évtized második felében egyre népszerűbbek lettek a történelmi látványosságok, mert a rezsim a régi nemzeti dicsőségre való hivatkozással igyekezett újjászívni a hazafias szellemet. E filmek hős főszereplői – Alekszandr Nyevszkij, Nagy Péter vagy Szuvorov maradtak – gyakran szégyentelenül anakronisztikusak, a két század lázadó, Pugacsov és Sztyenka Razin pedig marxista terminológiával elemzi az osztályviszonyokat, s kiűzésük előtt a nagy és dicsőséges forradalom eljövetelének ígéretével vigasztalja bajtársait.

Hatvanegy film szólt a forradalomról és a polgárháborúról, köztük olyan ismert alkotások, mint a Szergej és

Georgij Vasziljev rendezte *Csapajev* (1934), az évtized legnépszerűbb és talán legjobb filmje, Kozincev és Trauberg *Makszim-trilógiája* (1938–1940), valamint Alekszandr Zarhi és Joszif Hejfic filmje, *Viharos alkonyat* (Gyeputat Baltyiki, 1936). Minden nemzeti köztársaságban, ahol volt filmstúdió, legalább egy film készült a szovjethatalom megteremtéséről.

A többi film a korabeli világban játszódott. Közülük csak tizenkettőnek színhelye a gyár, ez figyelemre méltóan csekély szám, ha arra gondolunk, mekkora jelentőséget tulajdonított a rezsim a gazdasági propagandának. Az alkotók – úgy látszik – nehéz feladatnak érezték, hogy érdekes filmeket készítsenek munkásokról, hát kerültek őket. Ugyanakkor tizenhét film játszódott közös gazdaságban, a legtöbbször zenés komédia – azt a látszatot keltve, mintha a vidéki élet csupa móka, tánc és kacagás lenne. A filmkészítők – s valószínűleg a közönség is – kedvelték az egzotikus helyszíneket, ezért sok film szólt

Büszközés a közös gazdaságban: Grigorij Alekszandrov: *Vólga, Vólga* (1937)



„ВОЛГА – ВОЛГА”

режис-во Московской Ордена Ленина



Borisz Babocskin (jobbra)  
mint a vörös parancsnok  
Szergej és Georgij Vasziljev  
*Csapajev* című, sokat játszott  
polgárháborús filmjében  
(1934)



felfedezők, geológusok és pilóták kalandjairól. Csupán 1938 és 1940 között nyolc filmnek volt pilóta a hőse.

A mindennapokat bemutató filmek visszatérő témája a harc a sabotőrök és az árulók ellen. A feljelentések, koncepciók perek, a hihetetlen, ám leleplezett összeesküvések kora volt ez. A vásznon – éppen úgy, ahogy a kirakatperekben tett vallomásokban elhangzott – az ellenség a lehető legaljasabb tetteket követte el, pusztán a szocializmus elleni indokolatlan gyűlöletből vezérelve. A korabeli életről szóló filmek több mint felében (85 közül 52-ben) a hős titkos ellenségeket leplezett le, akik bűncselekményeket követtek el. Az aljas ellenség néha a hős legjobb barátja, máskor a felesége vagy saját apja.

1940-ben különös dolog történt. Az abban az évben a korabeli életről forgatott harminc filmből egynek sem az áruló volt a központi témája. A belső ellenség eltűnt, helyét a külföldiek és ügynökeik vették át. Az ország gaz idegenek ellen készülődött: immár nem a feltételezett belső ellenséget kell fürkészni, hirdették a filmek, hanem a Szovjetuniót alkotó összes nemzetnek össze kell fognia a közös cél érdekében.

A harmincas években a filmek mindvégig uniformizáltak, fenyegetőnek és nyomorúságosnak mutatták a külvilágot. Az emberek éhen haltak, a brutális rendőrség elnyomta a kommunista mozgalmat, és a dolgozók

legfőbb célja az volt, hogy védelmezzék a Szovjetuniót, a munkások hazáját. Visszatérő téma, hogy külföldiek érkeznek a Szovjetunióba, ahol jólétet és boldogságot találnak. Húsz film játszódott a Szovjetunió határain túl, ezek helyszínét a szovjet külpolitika fordulatai határozták meg. 1935 előtt az idegen országot többnyire nem nevezték meg. Ivan Pirjev *A halál futószalagja* (Konveyor szmertyi, 1933) című filmje például az általánosított Nyugaton játszódik, ahol az utcai feliratok nyelve angol, francia és német. Pudovkin *A szökevény* (Gyezertir, 1933) című filmjében Németország szerepel ugyan, de a faszizmusról nem esik szó (a Komintern akkori vonalával összhangban), sőt a szociáldemokratákat ábrázolja a film a munkások legfőbb ellenségeiként. A Komintern irányvonala 1935-ben megváltozott, így 1935 és 1939 között hat náciellenes film készült, a legjobb a *Mamlock professzor* (Professzor Mamlok, 1938) és az *Oppenheim család* (Szemja Oppenheim). 1939-ben a közönség láthatta, hogyan vitte el a Vörös Hadsereg a jobb életet az állítólagos lengyel elnyomás alól frissiben felszabadított ukránoknak és fehéroroszeknek.

A filmek számának csökkenését a Szovjetunióban alapvetően a cenzúra okozta. A hatóságok még szigorúbb követelményeket támasztottak, ami a filmkészítést nehézkessé és időigényessé tette (kivált akkor, ha idő-

közben változott a párt irányvonala). A forgatás a Szovjetunióban sokkal tovább tartott, mint Nyugaton, vagy mint a húszas években.

A cenzúra tovább fokozta a forgatókönyvhiányt, pedig ezzel a gonddal kezdettől fogva küzdött a szovjet-orosz filmgyártás. A hivatalos doktrína szerint nem a rendező, hanem a forgatókönyvíró volt a legfontosabb, a legnagyobb felelősség is őt terhelte. Sztálin úgy hitte, a rendező a technikai személyzet tagja csupán, akinek az a dolga, hogy a forgatókönyvben már szereplő utasításoknak megfelelően állítsa be a felvevőgépet. A korabeli szakírók az „acél-forgatókönyv” elvét hirdették, amely szigorúan korlátozta a rendező függetlenségét, és a rendezői szabadságot elutasították mint a formalizmus csökevényét. Nyilvánvalóan nem lett volna semmi értelme több szinten alaposan cenzúrázni a forgatókönyvet, ha aztán a rendező kedvére változtathatott volna rajta. Ennek az lett a következménye, hogy a tisztoogatások idején lényegesen kevesebb rendező vesztette életét, mint ahány forgatókönyvíró jutott erre a sorsra.

A harmincas évek végétől 1953-ban bekövetkezett haláláig Sztálin volt a legfőbb cenzor, aki megnézett és maga engedélyezett minden elkészült filmet. Akárcsak Goebbels a náci Németországban, ő is kézi vezérléssel irányította a filmgyártást: címváltozásokat javasolt, támogatta kedvenc rendezőit és színészeit, forgatókönyveket íratott át. Bizonyos politikailag érzékeny filmekben, amilyen például Fridrih Ermler *A nagy hazafi* (Velikij grazsdanyin, 1939) című alkotása, akkorák a változtatások, hogy Sztálint szinte a film társszerzőjének tekinthetjük. Volt olyan eset, amikor a cenzor döntésével elmentésben nemcsak engedélyezte Grigorij Alekszandrov egyik vígjátékának bemutatását, hanem ahhoz is vette a fáradságot, hogy tizenkét különböző címet találjon ki, amelyek közül végül a *Fényes út* (Szvetlij puty, 1940) lett a győztes a „Hamupipóke” ellenében.

Amikor a rezsim ragaszkodott hozzá, hogy még a legtanulatlanabb néző is értsen meg minden filmet, amikor akadályokat gördítettek a művészi kísérletezés útjába, és az egyéni stílus legkisebb jelét is „formalizmusnak” bélyegezték, nagy művészek tehetségét sorvasztották el. Sokszor a „legforradalmibb” és a „legbalosabb” művészek szenvedtek a legtöbbet. Vertov, Dovzsenko és Pudovkin tehetségének csodálatos eredetisége fokozatosan elhalványodott. Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg korábban újító szellemű csoportja egyre konzervatívabb lett. Még a megtörhetetlenül egyéni Eizensteint is rákényszerítették, hogy fékezze „formalista” hajlamait. Amikor végre megengedték neki, hogy befejezzen egy új filmet – a *Jégmezők lovagját* 1938-ban –, stílusa jelentős változásokon esett át, de eredeti egyénisége átűt mindenben.

A filmkészítők azzal hódoltak be a feljelentgetősdi- nek, hogy igazolták létjogosultságát. Ebből a szempont-

ból – Kulesov kivételével, aki 1933-ban felhagyott a film- mezéssel – egyetlen kiemelkedő rendezőről sem mondhatunk sok jót. Eizenstein Pavel Morozov novelláján alapján forgatta *Bezsinn rétye* (1935–1937) című filmjét, s a célja annak az igazolása volt, hogy a filmben szereplő fiatal jogosan árulta el az apját. Dovzsenko *Aerograd* (1935) című mű filmjében egy ember lelövi árulónak bizonyult barátját. Pirjev *Párttagsági könyv* (Partyijnij bilet, 1936) című filmjében, amely az évtized talán legizléstelenebb filmje, a feleség lövi le a férjét, akiről kiderül, hogy titkos ellen- ség. Fridrih Ermler *Ellenterv* (Vsztrechnij, 1932, társren- dező Szergej Jutkevics) című filmje arról szólt, hogy a szabotőrök ellen harcolni kell, *A nagy hazafi* pedig a Kirov-gyilkosság és a nagy tisztoगतó perek Sztálin-féle változatát adta közzé. (*A nagy hazafi* forgatása alatt a filmmel kapcsolatban álló emberek közül négyet tartó- ztattak le.) A terror és a zavarodottság korszakában szem- látomást e rendezők egyike sem próbálta nem elkészíte- ni ezeket a filmeket. Mindenki fenyegetve érezhette ma- gát, aki nem engedelmeskedett, és sokan talán hitték is, hogy helyesen cselekedtek.

#### A NAGY HONVÉDŐ HÁBORÚ

A háború alatti szovjet filmművészet különös helyzet- bbe jutott. A filmgyártást minden országban fokozottan el- lenőrizte az állam, mindenütt sokkal propagandisztiku- sabb lett. A Szovjetunióban is mozgósították a filmet a háborús erőfeszítések érdekében, és az elkészült műve- nyilvánvaló célja a propaganda volt. Közvetlenül a há- borút megelőző és követő időszakhoz képest a szovjet film háború alatti szakasza maga volt a béke. A rezsim engedélyezett bizonyos művészi kísérletezést, a filma- alkotók olyan témákat dolgoztak fel, amelyek valóban ér- dekeltek őket, és őszinte érzéseket fejeztek ki.

1941 júniusában Hitler megtámadta a Szovjetuniót, és a német csapatok gyorsan közeledtek Moszkva felé. A szovjet filmgyártás vezetői a legjobb képességeik szerint kezelték a súlyos helyzetet, és döbbenetes gyorsasággal mobilizálták a szakmát. Tartalékaik javát dokumentum- filmek készítésére használták fel, és vezető rendezőke- vettek rá, hogy híradókat vágjanak. A már majdnem kész filmek történeteibe a stúdiók háborús motívumok- kat írtak bele. Julij Rajzman szinte kész *Másenyka* (1942) című filmjét például újratorogatták. Eredetileg könny- vígjátéknak szánták a szovjet fiatalok boldog életérő- ám az 1942-ben bemutatott változatban a főszereplő im- már azzal nyeri el a lány kegyeit, hogy hősiességet tanú- sít, amikor önként jelentkezik a frontra. Néhány, a kö- zelmúltban készült brit- és lengyelelles film kivon- tak a forgalomból, Mihail Romm 1941-ben elkészített, a lengyel uralkodó osztály kegyetlenségét bemutató *Álo- (Mecsta, 1943) című filmjét pedig csak két év késéss- mutatták be. Mivel a közönség igényelte a játékfilmeke- felújították az olyan, hazafias hangvételű alkotásoka*



# Alekszandr Dovzsenko

(1894–1956)

Alekszandr Dovzsenkóra leginkább mint az ukrán élet nagy krónikására emlékezünk. Harmincöt éves filmes pályafutása során nyomon követte szülőhazájának, Ukrajnának gazdasági és politikai fejlődését, alkalmazkodását a Szovjetunió modernizációjához.

Parasztszalád gyermekeként született Észak-Kelet-Ukrajnában, ahol a nemzeti kultúra fejlődését lehetetlenné tette a cári elnyomás, és ez Dovzsenkót a cári rend esküdt ellenségévé tette. 1917 forradalmi eseményeinek sodrában érett férfivá. Elkötelezte magát az Ukrajnában is terjedő radikális politikai mozgalmak mellett, később az ukrán bolsevik Front tagja lett, amely az orosz gyarmatosítás ellen küzdött, és szövetséget kötött az orosz bolsevikokkal a modern társadalmi rendszer kialakítása érdekében. Rövid festőművész és politikai karikatúrlista pályafutása alatt kapcsolatban állt a VAPLITE irodalmi szervezettel, azon ukrán értelmiségiek körpontjával, akik hívei voltak a szocialista fejlődésnek a szovjeturalom alatt éppúgy, mint a nemzeti kulturális örökség megőrzésének.

Dovzsenko 1926-ban, feltörekvő rendezőként lépett be a kijevi filmgyárba. Forgatókönyvíróként töltötte inaséveit, első munkája a *Vaszja-reformátor* (A reformátor Vaszja, 1926) című rövid komédia volt, s első rendezése is vígjáték lett: *A szerelmi gyűlölet* (1926) című szatíra a társadalmi és szexuális erkölcsökről szólt. Első nagyjátékfilmje *Szumka gyilkosja* (A diplomáciai futár táskája, 1928) című politikai krimi, amely azt a valós történetet dolgozta fel, amikor egy szovjet futárt antibolsevista ügynökök meggyilkoltak. A történetet Dovzsenko a nemzetközi cselszövés és a munkásszolidaritás példájává formálta, amikor a gyilkosok között brit titkosrendőrt is szerepeltetett, viszont a szovjet diplomáciai iratokai brit munkások juttatják vissza a Szovjetuniónak.

Dovzsenko később megtagadta ezeket a kezdeti próbálkozásait mint inaséveinek elvetélt korszakát, és ezek a filmek valóban távol álltak az őt alapvetően érdeklő,

ukrán témától. Első komoly művének a *Zvenyigará* (1927), ezt az Ukrajna történelmi fejlődéséről szóló műves allegóriát tekintette, amely gazdagon merít az ukrán folklórból éppúgy, mint a szovjethatalom alatti fejlődést hirdető ideológiából. A film erőteljesen kihagyásos vágásai Dovzsenko sajátos kézjegyét mutatják a szovjet vágási iskolában.

Ugyanezt az irányvonalat folytatta következő jelentős művében, az *Arzenálban* (1929). Ez a történelmi dráma a polgárháborúnak azt az epizódját eleventi meg, amikor az ukrán bolsevikok elbarikádozták magukat a kijevi Arzenal fegyvergyárban, és felvették a harcot az antibolsevista ukrán nacionalistákkal. Az ideológiát Dovzsenko itt is az ukrán múltra való utalásokkal gazdagítja. Az utolsó jelenet például, amelyben a bolsevik hősről lepatannak a golyók, egy 10. századi nepmeséből való.

A *Föld* (1930) című műve Ukrajnának a szovjetek alatti modernizációjával foglalkozott. A film az ukrán parasztgazdaságok kollektívizálásának témáját dolgozza fel a szovjet mezőgazdasági politika szellemében. Ehhez egy család kettészakadásának történetét meséli el, amikor a makacskodó idősebb nemzedék szembekerül a politikai változásokért lelkesedő fiatalokkal. Amikor a fiatal hőst megölik a kollektívizálást szabotálni próbáló kulákok, addig ellenszegülő apja a falubeli komszomolistákkal együtt ünnepli a közöst.

Első hangosfilmjében, az *Ivanban* (1932) Dovzsenko az első öt éves terv iparosítási törekvéseiről szól. A történet a közép-ukrajnai Dnyeprosztrój vízi erőmű hatalmas építkezésén játszódik. A Dnyeprosztrój a szovjet iparosítási kampány amolyan propagandacélú építkezése volt, s Dovzsenko ezt a háttérrel használta fel, hogy bemutassa az egyedi munkás szerepét az ipari rendszerben. A címszereplő egy ukrán paraszt, akit beszerveznek építőmunkásnak, és amint nyomon követjük, milyen nehezen alkalmazkodik az ipari munkához, megismerjük, nemzedéke hogyan éli meg a változásokat.

A szovjet művészet egyre erősödő pártellenőrzése együtt járt azzal is, hogy aprólékosan odafigyeltek a „nacionalista elhajlás” legapróbb jeleire is a nem-orosz köztársaságokból származó művészek alkotásaiban. A



pártkritikusok mind a *Földet*, mind az *Ivánt* keményen bírálták „formalizmusuk” és „nacionalizmusuk” miatt. Válaszképpen Dovzszenko eltávolodott az ukrán témától: *Aerograd* (1935) című filmje az orosz Távol-Kéleten játszódik. A kalandos történetben a szovjet fejlesztési törekvések elleni szabotázsakciókat tanúi lehetünk a szibériai határ közelében. A filmet áthatja a felforgatástól való félelem légköre, amely Sztálin idejében általánosnak volt mondható.

Dovzszenko Sztálin személyes javaslatára tért vissza az ukrán témához *Scorsz* (1939) című történelmi életrajzával. A film Nyikolaj Scorsznak, a Vörös Hadsereg egyik ukrán parancsnokának polgárháborús hőstettéről szól, egyike azoknak az életrajzfilmeknek – a leghíresebb közülük a *Csapajev* (1934) –, amelyeket a szocialista realizmus hivatalosan támogatott, és amelyek nagyban hozzájárultak a sztálini „személyi kultuszhoz”.

Pályatársaihoz hasonlóan Dovzszenko is egyre kevesebbet forgatott, amint a szovjet filmipar egyre bürokratikusabbá, a pártcenzúra pedig egyre szigorúbbá vált. A második világháború idején Dovzszenko propagandisztikus dokumentumfilmeket bírált el, és a háború utáni időszakban is csupán egyetlen filmet, az Ivan Micsurin tudósról szóló életrajzi művet fejezett be: *Micsurin* (1948). Hivatalosan neki tulajdonították a „materialista tudomány” megteremtését.

Dovzszenko azt remélte, hogy visszatérhet kedvelt ukrán témájához, amikor 1956-ban forgatni kezdte a *Dal a trergerről* (Poema o more) című filmjét, de a munkálatok közben meghalt. A filmet felesége, egyben évek óta alkotótársa, Julia Szolnceva (1901–1989) fejezte be 1958-ban, majd további filmeket rendezett Dovzszenko le nem forgatott forgatókönyvei és novellái alapján: ilyen a *Lánzózó évek* (Poveszty plamennih let, 1961) és *Az elvarázsolt Gyeszna* (Zacsarovannaja Gyeszna, 1965). Szolnceva lényegében folytatta Dovzszenko azon törekvését, hogy dokumentálja Ukrajna modern fejlődését.

#### VANCE KEPLEY

##### PONTOSABB FILMEK

A szerelem gyümölcsei (Jagodka ljubvi, 1926); Szunka gyipkurjera (A diplomáciai futár tászkája, 1928); Zvenyigora (1927); Arzenál (Arzenal, 1929); Föld (Zemlja, 1930); Felszabadulás (Oszvobozsagyeryijje, 1940, dokumentum); Bitva za nasu szovjetszkuju Ukrainu (Harc Szovjet-Ukrajnáért, 1943, dokumentum); Győzelem a jobb-parti Ukrajnában (Pobeda na Pravoberezsnoj Ukrainje, 1945, dokumentum); Micsurin (1948).

##### IRODALOM

Dovzszenko, Alekszandr: *Alexander Dovzhenko: The Poet as Filmmaker*, 1973.  
Kepley, Vance: *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*, 1986.  
Oms, Marcel: *Alexandre Dovjénko*, 1968.  
Schnitzer, Luda-Schnitzer, Jean: *Alexandre Dovjénko*, 1966.

Bálint: Jelenet a *Zvenyigora* (1927) című filmből.

mint a *Nagy Péter* (Pjotr pervij, 1937) vagy Dovzszenkótól a *Scorsz* (1939). Különösen fontosnak bizonyult Eisenstein *Jégmezők lovagja* című filmje, hiszen élesen németellenes volt, ezért nem is vetítették a Molotov–Ribbentrop-paktum érvényessége idején.

A szükség találékonyt szült: minthogy erőteljes propagandát hordozó játékfilmeket lehetetlen volt gyorsan leforgatni, a stúdiók rövidjátékfilmeket készítettek, és ezekből antológiákat állítottak össze. Nyomban hozzáfogtak a náciellenes rövidfilmek gyártásához, az első összeállítás 1941. augusztus 2-án került a mozikba, és a hónap folyamán még kettő követte. Az antológiákban kettő-hat rövidfilm kapott helyet. Az 1–5. számú filmekből álló a *‘Miénk lesz a győzelem’* címet kapta. 1941-ben hét filmantológia jutott el a mozikba, 1942-ben további öt, közülük az utolsó augusztusban, ám addigra a filmipart át helyezték és átszervezték, és ismét lehetett gyártani teljes hosszúságú játékfilmeket. Az összeállítások tartalma heterogén volt. Akadt bennük dokumentumfilm a brit haditengerészetről, a London feletti légi háborúról vagy részlet korábbi sikeres játékfilmekből, például Ljubov Orlova éneklő postáslánya a *Volga, Volga* (1937) című vígjátékból.

Az emberek rajongtak a moziért. Arra vágytak, hogy kiszakadjanak mindennapi nyomorúságukból, reményre áhítoztak, s arra, hogy megerősítsék hitüket a végső győzelemben. A mozi maradt a kevés szórakozási lehetőség egyike. De a háborús körülmények között mind a filmek készítése, mind bemutatásuk igen nehéz volt. A filmszínházak romba dőltek, és a háború első évében a működőképes vetítőberendezések száma a felére csökkent. A távoli Közép-Ázsiában történő forgatás sajátos problémákat jelentett. A korszak egyik legsikeresebb filmjét, Mark Donszkoj *Szivárványát* (Raduga, 1944), amely Ukrajnában, télen játszódik, Ashabadban forgatták le 1943 nyarán, 40 fok fölötti hősségben. A „havat” gyapotból, sóból és naftalingolyócskákból készítették, a színészek vastag kabátban játszottak, és mindig volt kéznél orvos arra az esetre, ha valaki elájult.

1942–1945 között a szovjet stúdiók 70 filmet gyártottak (leszámítva a gyerekképeket és a filmre rögzített koncerteket), közülük 21 történelmi dráma. A fronton harcoló katonákról meglepően kevés film szólt, és Georgij Vasziljev *Frontjától* (1943) eltekintve, azok sem voltak jelentősek. Amíg tartott a küzdelem, senki nem kívánta romantikussá tenni. A filmesek a háborút nem hősi kalandok soraként ábrázolták, szívesebben mutatták meg a németek barbárságát és az egyszerű, hétköznapi emberek helytállását a rendkívüli körülmények között. A korszak legemlékezetesebb filmjei tehát inkább a hátról és a németek elfoglalta területeken dúló partizánháborúról szóltak.

A partizánháborúról három különösen emlékezetes film készült. Az első, Ermler *Tovaris P.* (Ona zasciscsajet rojginu) című filmje 1943 májusában került a mozikba.



Művészileg primitív volt, a hősnőt kevés egyéni vonással ruházta fel, s a legegyszerűbb politikai üzenetet hordozta: bosszút kell állni. Az 1944 januárjában bemutatott *Szivárvány* már bonyolultabb mű. Egy partizánőről szól, aki hazatér szülni a falujába. Elfogják, rettenetesen megkínózzák, de nem árulja el bajtársait. Végül 1944 szeptemberében bemutatták a Lev Arnstam rendezte *Zóját* a mártírhalált halt 18 éves partizánlányról, Zoja Koszmogyemjanszkajáról. A *Szivárvány* hősnőjéhez hasonlóan ő is inkább a halált választja, semhogy elárulja az elvtársait. Mindhárom filmnek nő a főhőse. A női bátorság és szenvedés bemutatásával ezek a filmek gyűlöletet kívántak kelteni a kegyetlenkedő ellenséggel szemben, ugyanakkor azt sugallták, hogy a férfiak sem tehetnek kevesebbet, mint amennyire a nők képesek.

Ezeknél a filmeknél érdekes fejlődés figyelhető meg. A *Tovaris P.* végén a partizánok felszabadítják a falut, és megmentik a hősnőt a kivégzéstől. A *Szivárvány* hősnőjét megölik, de a falut felszabadító partizánok megboszuszulják a halálát. Ezzel ellentétben a *Zója* a hősnő mártírhalálával ér véget. A különbségekre egyszerű a magyarázat. 1942-ben, amikor a *Tovaris P.* forgatókönyve készült, a szovjet közönség túlságosan lehangolónak találta volna a kivégzést. Ám 1944 nyarára a nép már hitt a végső győzelemben, nem volt szüksége a képzeletbeli megmenekülés vigaszára.

A hátrországról szóló filmekben is jobbára nőknek jutott a főszerep, és ők is a hűség, az állhatatosság, az önfeláldozás erényeit hirdették. Ebből a szempontból tipikus Szergej Geraszimov *A nagy föld* (Bolsaja zemlja, 1944) című alkotása, amely egy asszonyról szól, akinek a férje elment a frontra, ő pedig azzal segíti a győzelmet, hogy élmunkás lesz egy evakuált gyárban.

Ahogy az összes harcoló országban, a Szovjetunióban is fontos téma volt az éberség. A kémházi ragályos volt, s a korai háborús filmekben mindenki – gyerekek és öregasszonyok is – kémekeket leplezett le. Az 1941 novemberében bemutatott *V sztorozsevoj budke* ('Az őrbórdében') című filmben vöröskatonák lepleznek le egy német kémeket, aki hibátlanul beszél oroszul, és szovjet egyenruhát visel. Azzal árulja el magát, hogy a falon lévő képen nem ismeri fel a kisgyermek Sztálint. A történetnek valós alapja volt: aki a harmincas években a Szovjetunióban élt, nemigen követett volna el ilyen hibát. Ám a rejtett mondanivaló még fontosabb: Sztálin még falon függő kép formájában is oltalmazza népét.

A náciak, különösen a korai filmekben, nemcsak bestiálisan kegyetlenek voltak, de buták és gyávák is. Tiszteséges németeket tilos volt ábrázolni. 1942-ben Pudovkin *Ubijci vihogyat na dorogu* ('A gyilkosok kimennek az útra') címmel forgatott filmet Brecht novellái alapján, meg akarta mutatni Hitler német áldozatait és az egyszerű németek rettegését, de a film forgalmazását nem engedélyezték.

A Németország elleni háborút „nagy honvédő háborúnak” nevezték, és a Vörös Hadsereg katonái „a hazáért, a becsületért, a szabadságért és Sztálinért” mentek harcba – nem a szocializmusért vagy a kommunizmusért. De mit jelentett a hazafiság a soknemzetiségű birodalomban? A Szovjetunió igencsak heterogén népességén belül a rejtett ellenségeskedés valódi veszélyt jelentett, és ezt a náci propagandisták – kivált a háború második felében – igyekeztek minél jobban kihasználni. Válaszul a szovjet filmstúdiók „a népek barátságáról” szóló filmekkel rukkoltak elő. Például egy grúz és egy orosz katona együtt indulnak veszélyes küldetésre, amelynek a sikere kettejük együttműködésén múlik, végül az orosz megmenti a grúzt, vagy fordítva.

A marxista internacionalizmustól a régimódi hazafiság felé fordulás már a háború kitörése előtt, a harmincas évek végén megkezdődött a nemzeti hősokról szóló filmek áradatával. A háború alatt a folyamat felgyorsult, és rendre készültek a filmek, amelyek azt mutatták meg, hogyan befolyásolhatja a történelmet egyetlen nagy személyiség (például Sztálin). Tipikusan ilyen Vlagyimir Petrov filmje a hadvezérről, aki egy évszázaddal korábban megmentette Oroszországot Napóleon inváziójától (Kutuzov, 1944). Kutuzov itt kiváló stratégia, ellentétben Tolsztoj ábrázolásával a *Háború és békében*, ahol azért győzedelmeskedik, mert hagyja, hogy a seregei irányítsák őt. Kévébé tipikus film volt Eizenstein remeke, a *Rettegett Iván* (1944), amely Ivánt nemcsak nagy nemzeti hősként, hanem zaklatott és összetett jellemként is sikerrel ábrázolja.

Hogy enyhítsék a nemzeti kisebbségi nacionalizmust, engedélyeztek egy-egy filmpozszt a nemzeti hősokról: Ukrajnában Bogdan Hmelnjickijről, Grúziában Georgi Szaakadzéről, Örményországban David Bekről, Azerbajdzsánban Alsin-Mal-Alanról. Mondanunk sem kell, hogy ezek a nemzeti hősök sosem harcolhattak orosz elnyomók ellen. Ellenkezőleg: „a népek barátsága” eszméjét visszavetítették a múltba.

Ugyanakkor a túlságosan erős nemzeti érzés alááshatta volna a rendszert, amely Oroszország „vezető szerepére” alapult. Ukrajna különösen súlyos gondot jelentett, mivel a németek aktívan igyekeztek az ukránokat a szovjet rezsím ellen fordítani. Fontosnak tartották tehát, hogy az ukrán nacionalizmusnak ne adjanak túlságosan tág teret, és Sztálin személyesen tiltotta be Dovzszenko egyik kirívóan nacionalistának ítélt forgatókönyvét. Ennek az lett az eredménye, hogy a nagy ukrán rendező a háború alatt nem forgatott játékfilmet.

Szinte minden történelmi film – készüljön bárhol és bármikor – a jelenben gyökerezik, a modern közönségre kíván hatni, modern problémákat feszeget. Naivitás lett volna elvárni a szovjet filmművészettől a háború kellős közepén, hogy a történelmi eseményeket szenvedélymentesen, ideologizálás nélkül ábrázolja. Azonban még így is rendkívüli, hogy a szovjet filmek milyen arcátlanul

kezelik a múltat. Egész sorozat dolgozta fel például Ukrajna 1918-as német megszállását. Ezekben a filmekben a németek mindig gonoszak, a Vörös Hadsereg mindig legyőzi őket, és Sztálin a bölcs vezér. A valóságban 1918-ban a Vörös Hadsereg – néhány kisebb csetepatétól eltekintve – nem harcolt a németekkel, és Sztálin nem volt a vezére. Ám a valóság nem zavarta a filmkészítőket. Leonyid Lukov *A hősök élén* (Alekszandr Parhomenko, 1942) és a Vasziljev fivérek *Megvédjük Caricint!* (Oborona Caricina, 1942) című filmjeiben olyan csatákat láthatunk, amelyekre sosem került sor, de ha mégis megestek volna, a vörösök csúfos vereségével végződtek volna.

#### SZTÁLIN UTOLSÓ ÉVEI

A háború befejeződése nem vezetett nagyobb szabadsághoz a filmkészítők számára. Ellenkezőleg, 1946 őszén a sztálinista vezetés lépéseket tett a háború alatt fellazult ideológiai ellenőrzés és irányítás visszaállítására érdekében. A hatóságok szeszélyes követelései és állandó beavatkozásuk a filmkészítésbe szinte megbénította a filmgyártást. A korszak legrosszabb éveiben – sokszor a filméhség éveinek nevezik ezt az időszakot – a szovjet stúdiók évente tíznél is kevesebb filmet készítettek, s ezek közül néhányat – például Eisenstein *Rettegett Ivánjának* II. részét (1946) – csak Sztálin halála után mutattak be. A stúdiók üresen álltak, a fiatal rendezőknek nem volt lehetőségük, hogy fejlesszék képességeiket. A mozik kényszerűségből háború előtti és alatti filmeket játszottak. Nemcsak szovjet alkotásokat, de úgynevezett „zsákmányolt filmeket” is, amelyeket Németországból hozott el a Vörös Hadsereg. 1947 és 1949 között körülbelül ötven ilyen filmet forgalmaztak. A helyzet abszurd ironiája, hogy miközben a szovjet filmalkotók képtelenek voltak megfelelni a szigorú politikai követelményeknek, újravágtott náci és amerikai filmeket országszerte vetítettek. Ezek rendkívül népszerűek voltak, bár kritika sosem jelent meg róluk.

1946–1953 között a szovjet stúdiókban 124 játékfilm készült. Néhány gyerekfilm kivételével ma már szinte nézhetetlenek. Három kategóriába sorolhatók: „művészi dokumentumfilm”, propagandafilm és életrajzi film.

Az első kategória leghíresebb példája Mihail Csiaureli munkája, a *Berlin eleste* (Pagyenyije Berlina, két rész, 1949–1950). Ez a film jelentette a Sztálin-kultusz csúcspontját. Csiaureli természetfeletti lényként ábrázolta a szovjet vezetőt, aki belélat az egyszerű emberek szívébe, akinek már a pusztja megjelenésére fölzeng az angyalok kórusa. Ráadásul zseniális hadvezér, aki nemcsak hogy egymaga győzte le Hitlert, de kivédte az amerikaiakat is, akik titokban szimpatizáltak a náccal, és segítették őket. A propagandafilmeknek a szovjet bel- vagy külpolitika valamely közvetlen céljának támogatása volt a feladata. Abram Room *Becsületbíró*ság (Szud csesztyi, 1948) című filmje például harcot hirdet a „gyökértelen kozmopoliták” ellen. A nagy felfedezés küszöbén álló két szov-

jet tudós bedől „a tudomány nemzetközisége hamis eszméjének”, és elhatározzák, hogy kutatásaik eredményét egy amerikai folyóiratban jelentetik meg. A szovjet laboratóriumba amerikai tudósok érkeznek – kiderül, hogy kémek –, és csodálkoznak pompás felszereltségén. A két szovjet tudós megbűnhődik: az egyik hajlandó beismereni hibáját, és felmentik, de a másikat átadják a szovjet igazságszolgáltatásnak.

Számos ismert rendező és forgatókönyvíró vált maga is a kozmopolitizmus elleni kampány áldozatává. A zsidó Leonyid Traubert, Dziga Vertovot és Szergej Jutkevicsét keményen támadták, Sztálin életében nem is forgathattak több filmet. Közben az életrajzi film műfaja zavartalanul virágzott. Tizenhét életrajzi film készült katonai és civil hősekről, köztük olyan zeneszerzőkről, mint Glinka, Muszorgszkij és Rimszkij-Korszakov. Ezek annyira egyformára sikeredtek, hogy már a korabeli lapok is megjegyezték: egy-egy ilyen film párbeszédeit nyugodt lélekkel össze lehetne cserélni, akkor se venné észre senki.

Ezekben a csüggesztő években a filmművészet minden addiginál jobban szenvedett a bürokráciától, az egy-síkú politikai mondandótól, az egyéni stílus elfojtásától és a szó uralmától a kép felett („acél-forgatókönyv”). Közvetlenül Sztálin halála előtt azonban a pártvezetés kezdte felfedezni, milyen csupasz lett a szovjet kultúra. Aggasztotta őket, hogy a regények, a színdarabok és a filmek már nem szolgálták a párt propagandacéljait, és néhány kelletlen lépéssel eltávolodtak az ortodox irányvonalától. A XIX. pártkongresszuson tartott beszédében, 1952 októberében G. M. Malenkov szólt a szovjet kultúra problémáiról is, és egyebek között több film készítésére biztatta a művészeket, ezzel hallgatólagosan elutasítva a vezetés korábbi irányvonalát, amely azt követelte, hogy kizárólag „remekművek” készüljenek. Ahogyan Mihail Romm megállapította: „Kiderült, hogy kevés filmet készíteni semmivel sem könnyebb, mint sokat. Az az elképzelés, hogy összpontosítsuk figyelmünket csupán néhány műre (mintha ezáltal lehetséges lenne kizárólag kiváló minőséget létrehozni), utópiának bizonyult.”

A több film készítéséről szóló határozatnak messze-menő következményei lettek. Az elhanyagolt köztársasági stúdiók életre kelhettek, a fiatal tehetségek lehetőséghez juthattak, a stúdiók a nagy látványosságok helyett több filmet forgathattak, szinte eltűnt műfajok éledhettek újjá. Malenkov kifejezte aggodalmát a szovjet vígjáték sorsáért. Ahogyan fogalmazott: „Szovjet Gogolokra és Scsedrinekre van szükségünk, akik a szatíra tűzével elpusztítanak minden rosszat, kellemetlent és halottat, mindazt, ami lassítja előrehaladásunkat.” A filmekben újra helyet kapott az addig szabványosnak, sematikusnak és unalmasnak tartott konfliktus. Persze „megfelelő” típusú konfliktusról lehetett csak szó (például a régi maradványai és az új között), és meg kellett



találni a helyes megoldást is (az új győzelmét). Egyetlen kritikus sem mondhatta ki azonban, hogy nem készülhetnek merészebb filmek mindaddig, amíg a filmalkotók véres zsarnokság alatt élnek.

Az 1952–1953-as változások nem rögtön hatottak a filmgyártásra. A Szovjetunióban meglehetősen hosszú idő alatt jutott el a film a tervtől a bemutatásig, így az 1953-ban bemutatott filmek éppen olyan lesújtóak voltak, mint a korábbiak. A változás másik lényegi előfeltétele Sztálin halála volt. Ez 1953 márciusában következett be, és a politikai rend mélyreható változása követte. Felgyorsult a szovjet film újjászületési folyamata, amint az olvadás érezte hatását a szovjet kultúra minden területén. Az ötvenes évek közepén sok régi korlátozást feloldottak, s a filmek száma imponálóan növekedett. Azok a rendezők, akik a múltban érdekes kísérleteket folytattak, éltek az újra kínálkozó lehetőséggel, és ismét

munkához láttak. Új és tehetséges rendezők is jelentkeztek. A művészek valós kérdések felé fordultak, és szenvedélyesen fejezték ki magukat. A filmművészet sokszínűvé vált. Egy olyan rendszerben, amely az élet minden területét átpolitizálta, a legtöbb film többé-kevésbé valós képet festett az életről, és így a problémákra is rámutatva, önmagában is felforgatónak számított. Bár a szovjet filmművészet sosem nyerte vissza a húszas évek végén elért nemzetközi tekintélyét, a filmeket ismét érdemes volt megnézni, és gazdagították a kulturális életet.

#### Irodalom

Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*, 1992.

Leyda, Jay: *Kino: A History of Russian and Soviet Film*, 1960.

Stites, Richard: *Soviet Popular Culture: Entertainment and Society in Russia since 1900*, 1992.

## Az indiai film: a kezdetektől a függetlenségig

ASHISH RAJADHYAKSHA

India a világ egyik legnagyobb területű, legváltozatosabb kultúrájú országa. Népeességét tekintve csak Kína előzi meg, míg filmiparának méretét és jelentőségét illetően csak az Egyesült Államok. Az indiai filmek nem csupán Indiában népszerűek, hanem Ázsiában és Afrikában, valamint sok olyan országban, ahol vannak indiai közösségek. A jellegzetes indiai film gyökerei igen régre nyúlnak vissza, és a kulturális hagyományok gazdag tárházából táplálkoznak. Bár az indiai filmgyártás fő központja Bombay volt és jelenleg is az, már a század elején létrejött a filmipar szerte a kontinensnyi országban – Calcuttában, Madrasban, Lahoréban és más nagyobb központokban –, s az egyes vállalatok tevékenysége a nyugati és a hazai modelleket kombináló színházi és művészi ábrázolási módokon alapult. Ebből az összeolvadásból született számos, egyedül Indiára jellemző műfaj, mint például a „mitológiai”, mely hindu legendákra építkezik.

### A SZÍNHÁZTÓL A FILMIG: A GYARMATI VÁLLALKOZÁS

#### *Bombay és a párszi színház*

A történelem Indiában gyakran földrajzi kifejezést nyer, amint azt D. D. Kosambi történész előszeretettel hangsúlyozta. A bombayi belváros szívében mind a mai napig ív alakban sorakoznak egymás mellett a pareli és a lalbaugi textilgyárak, a Reay Roaddal szomszédos híres hajóépítő műhelyek, a Chor bazár ócskapiaca és a Falkland Road vörös lámpás negyede, majd a nagyban árusító ipari-kereskedelmi cégek, egészen a Lohar Chawlig és a Crawford piacig. Ezen a 25 négyzetkilométernél

nem nagyobb területen alakult ki az első (és akkoriban leggazdagabb) ipari munkásosztály Indiában, és ez lett az ország gyarmati gazdaságának alapja a nyugati parton. Ezen a helyen született az indiai filmipar is. A dadari Kohinoor, a pareli Ranjit Movietone és a mai Nana Chowkkal szomszédos Imperial, minden idők három legnagyobb indiai stúdiója, a húszas évek végére egymástól néhány kilométernyire virágoztak.

Az ország kereskedő-kapitalistái, akik befektettek a színház, majd a film születésben levő szórakoztatóiparába, főként a Nyugattal, a Közel-Kelettel és a Kínával folytatott part menti kereskedelem révén váltak stabil gazdasági osztállyá. Az első surati és bombayi hajózási társaságok közül sokat a párszik, az országos hírű párszi színház műfajának későbbi megalapítói hoztak létre.

A párszi színház, melyben sokan a hindi film énektánc-cselekmény sztereotípiájának közvetlen őst látják, akkor erősödött meg, amikor Sir Jemsedjee Jeejeebhoy 1835-ben megvásárolta a Bombay Theatre-t. Jeejeebhoy India egyik legnagyobb kereskedő-iparmágnása volt, akinek virágzó exportvállalata Kínába és Európába szállított selymet, fonalat, gyapotot és kézműves cikkeket, később ő alapította a tekintélyes J. J. School művészeti akadémiát (1857). A Bombay Theatre 1776-ban épült a londoni Drury Lane Theatre pontos másaként, és egészen addig főként olyan darabokat játszott, mint Sheridan *A rágalom iskolája*, és gyarmati brit közönségéről volt ismert. Ez a kombináció műfajt és ipart is teremtett egyszerre: a Bombay Theatre példáját követte a

ben rajzfilmekre specializálódott. 1953-ban aztán megteremtette saját terjesztési vállalatát, a Buena Vistát. Ennek sikerességéért Disney családi filmeket készíttetett – *Némo kapitány* (20 000 Leagues under the Sea, 1954), *Mary Poppins* (1964) –, továbbá rendszeresen (néha többször is) felújított olyan klasszikusokat, mint a *Hófehérke és a hét törpe* (1938) vagy a *Pinocchio* (1940).

#### A TERMÉK

A demográfiai robbanás következtében fiatalok alkották a mozik törzsköziségének döntő hányadát, s az ő elvárásai és vágyai határozták meg a bemutatott filmek jellegét. Hogy még több fiatal vonzzon magához, Hollywood fellazította és újraszervezte a megszokott cenzúraszabályokat, s 1968 novemberében az Egyesült Államok lett az utolsó nyugati nagyhatalom, mely szisztematikus filmsztálozói módszert vezetett be a G, a PG, az R és az X kategóriákkal.

Az új gazdasági rend Hollywoodban nem jelentette azt, hogy búcsút mondtak volna a klasszikus hollywoodi narratív stílusnak. Változtak a műfajok, új filmkészítők léptek be a rendszerbe, s Hollywood eljutott a stúdiógyártástól a független gyártásig, de a filmek elbeszélő stílusa nagyon is a régi maradt.

A televízió viszont valóban átalakította a hollywoodi filmkészítés rendjét, egyrészt esztétikai, másrészt szervezési értelemben. A hatvanas években, amikor világhíressé vált, hogy a televízió hatalmas felvevő piacként szolgálhat, a játékfilmkészítésnek vizuálisan egyszerűbbé kellett válnia. A legkevésbé fontosak kivételével minden narratív cselekmény a képkocka közepére került (a szabvány méretű és a szélesebb vásznon egyaránt), hogy a televízióban újra ismételhető legyen az adás. A klasszikus hollywoodi mozinak, melyet félbeszakítás

nélküli folyamatosságra találtak ki, meg kellett tanulnia alkalmazkodni a közönség tévézési szokásaihoz, valamint a reklámcégek által igényelt félbeszakításokhoz.

Számos rendező alapított saját vállalatot a vezető cégek által forgalmazandó filmek gyártására. Az Európából érkezett új gyártási módszerek új dimenziót nyújtottak a hollywoodi filmgyártás számára: Hollywood tanult az európai filmtől, magába szívta, és alkalmazkodott hozzá, s ezzel átformálta az amerikai elbeszélő mozi arculatát. Átvette a lazábban felépített történetfűzést, amelyhez nem feltétlenül kellett kerek lezárás. Az eredeti helyszíneken felvett történetek zaklatott, bizonytalan, elidegenedett szereplők pillanatnyi (gyakran pszichológiai) problémáival foglalkoztak.

A hollywoodi intézményes rendszer azonban nem engedte meg, hogy a filmkészítők a klasszikus hollywoodi felfogástól teljes mértékben eltérő stílust alakítsanak ki. Az idő és a tér folyamatossága továbbra is megmaradt, és radikális eltérések nem léphettek túl a műfaj keretein, különösen a vígjátékén nem. Az európai mozi kínált ugyan alternatívát, amely megváltoztatta Hollywood képét, azonban sosem rázta meg komolyan a klasszikus hollywoodi forma alapjait.

A televíziós kor átmeneti időszaknak bizonyult, a régi stúdiórendszert a független filmgyártásnak egy rugalmasabb formája váltotta fel, és a némafilm veteránjai közül az utolsókat is lecserélték.

#### Irodalom

- Brodwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, 1985.  
 Gomery, Douglas: *The Hollywood Studio System*, 1986.  
 id.: *Shared Pleasures*, 1992.  
 Schary, Dore: *Heyday*, 1979.  
 Schatz, Thomas: *The Genius of the System*, 1988.

## A függetlenek és a magányos alkotók

GEOFFREY NOWELL-SMITH

Virágkora idején a hollywoodi stúdiórendszert nagyra becsülte a külföld hatékonyságának, színvonalasságának, valamint annak a képességének köszönhetően, hogy össze tudta hangolni a kínálatot az igényekkel. Más nemzetek ennek lemásolására törekedtek, azt remélvén, hogy a szigorú ipari szervezés és piaci irányítás majd erőssé és versenyképessé teszi hazájuk filmiparát. A század negyedik évtizedében azonban a húszas-harmincas években összerakott bonyolult szerkezet kezdett darabjaira hullani. Ez a jelenség az egész világra kiterjedt, bár okai nem mindenhol voltak azonosak. Németországban és Olaszországban például a fasiszta időszak

államilag irányított szerkezetei széthullottak, ennek volt köszönhető a felbomlás. Indiában a függetlenné válás egyik következményeként, valamint az új vállalkozói osztály létrejöttének eredményeként történt. Amerikában elég összetettek voltak az okok. A szerkezet egyik tartóoszlopát, a gyártással, forgalmazással és filmbemutattással foglalkozó vertikális felépítésű részét, mely nélkülözhetetlen kapcsolatot biztosított a kínálat és a kereslet között, kiszorították az 1958-as Paramount-ügyben hozott legfelső bírósági döntés által szentesített trösztellenes intézkedések. Miközben a kereslet oldalán csökkent a nézőszám, a kínálat oldalán a közönségcsalogató



## Burt Lancaster

(1913–1994)

A Kelet-Harlem akkori ír negyedében született Lancaster már korán tehetséges atlétának bizonyult. Beiratkozott a New York Universityre, de félbeszakította tanulmányait, hogy gyerekkori barátjával, Nick Cravattal megalakítsa a Lang és Cravat akrobataduót. Számos cirkuszi társulattal léptek fel, mígnem Lancaster sérülése miatt abba kellett hagyniuk a turnézást. Lancaster a háború alatt a hadsereg szórakoztatási részlegénél dolgozott, majd úgy döntött, hogy színészetet tanul. Első főszerepét követően – egy kamaszt alakított a Broadwayn – számos hollywoodi ajánlatot kapott (végül Hal Wallisszal írt alá szerződést), és társult Harold Hecht producerrel.

tapasztalatosságát, valamint nem túl széles színészi skáláját, mely nyilvánvaló a Siodmak által rendezett *A gyilkosokban* (*The Killers*, 1946) a vesztes hős, illetve Dassin *Brute Force* ('Nyers erő', 1947) című filmjében a becsapott csaló szerepében, bőven ellensúlyozta megjelenése, a belőle áradó sötét, nyers erő, mely még gyenge alakításában is – mint a számító férj *Stanwick Sorry, Wrong Number* ('Sajnálom, téves szám', 1948) című filmjében – az alig elfojtott brutalitás érzését keltette. Ez Hollywood vezető férfiszínészeinél eddig ismeretlen tulajdonság volt, amint azt maga Lancaster is megfigyelte: „újfélé bütor darab voltam – kemény, matt és durva”.

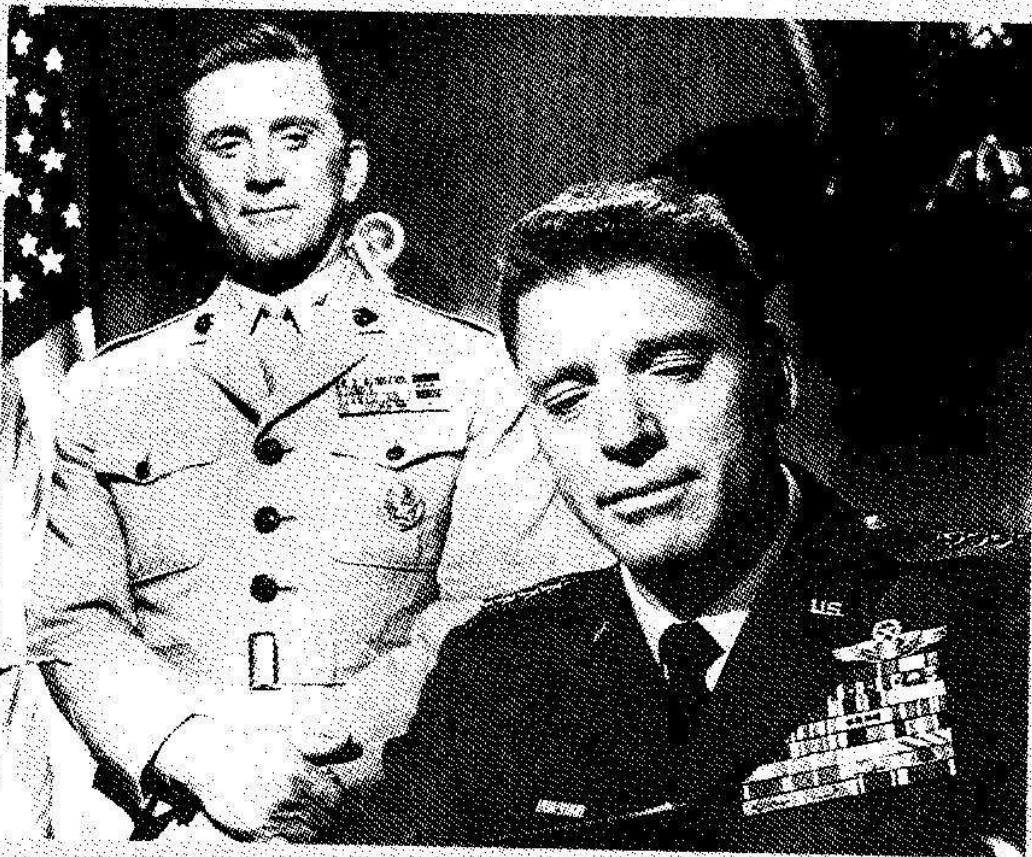
Jól állt neki a kor film noirjaiban divatos veszedelmes szerep. A *The Flame and the Arrow* ('A láng és a nyíl', 1950) című filmben, valamint *A vörös kalózbán* (*The Crimson Pirate*, 1952) Lancaster újra társult Nick Cravattal, és ba-

lett-táncosi könnyedséggel, magabiztos önfeledtséggel röpködött a levegőben. Hozzá képest még Flynn és Fairbanks is nehézkesnek tűnt.

Voltak kritikusai, akik mivel nem láttak benne többet a kiváló fizikumnál és a fehér fogú mosolynál, bábjúnárnak titulálták, és nem vették észre a minden szerepébe belevitt szenvedélyes intelligenciát. A *Térj vissza, kicsi Sheba* (*Come Back, Little Sheba*) fáradt, exalkoholista orvosaként is ezt bizonyította, nem játszva túl a feleségét alakító Shirley Booth *tour de force*-át.

Lancaster elég okos volt ahhoz, hogy ne hajtsa a fejét a szerződéses rabszolgaság igájába, mint ahogyan azt legtöbb sztár tette a háború előtt. Sikere és Hecht anyagi érzéke lehetővé tette az első színész-ügynök kapcsolatot, mely később megdöntötte a hollywoodi stúdiók hatalmát. Miután csatlakozott hozzájuk James Hill függetlenkedő ügynök, a Hecht-Hill-Lancaster az ötvenes évek legsikeresebb független cége lett, mely mindig készen állt kockázatos vállalkozásokba fogni. Néhány ezek közül kifizetődött – például az *Apache* ('Apacs', 1954), az indiánok mellett kiálló western, melynek ideológiája egybevágott Lancaster kitartóan liberális elveivel. Mackendrick kései „fekete” mesterműve, *A siker édes illata* (1957) bukás volt a jegyeladás szempontjából, annak ellenére, hogy Lancaster ebben nyújtotta egyik leghatározottabb alakítását a befolyásos szórakoztatóipari újságíró, az álnok éjszakai világ királyának szerepében.

A western megfelelt erőteljes fizikumának és atletikus mozgásának. A *Vera Cruz* (1954) című filmben Gary Cooper elvekhez ragaszkodó magányos hőisével kegyetlenül leszámoló gazemberként tűnik föl a vásznon, majd szerepet vált, hogy az *Újra szól a hatlövétű* (1957) című film-



Burt Lancaster (a háttérben Kirk Douglas) a John Frankenheimer rendezte *Seven Days in May* (1964) című politikai thrillerben

ben eljuttatja a nyugodt, megfontolt Wyatt Earpöt a Kirk Douglas alakította magányos Doc Holliday mellett. Keves olyan színész volt, akinek a nyájas külső mögött hidegvérű és kegyetlen család szerepének eljátszásához jobb adottságai lettek volna. Lancaster nagyszerű volt *Az esőcsinálóban* (*The Rainmaker* 1956), és lenyűgöző a saját szónoklatától megrészegült Elmer Gantryként (*Elmer Gantry*, 1960) is.

A Hecht–Hill–Lancaster-cég a hatvanas évek táján feloszlott, és Lancaster csendesebb, intellektuálisabb szerepekhez fordult, melyekből azonban sosem hiányzott a lehetséges veszély: a *The Birdman of Alcatrazban* ('Az alcatrazai madárember', 1962) az elítélt gyilkos végtelen gyengédséggel bánik az apró teremtményekkel, a *Seven Days in May* ('Hét májusi nap', 1964) megalomániás főhadnagya pedig hidegvérű nyugalma ellenére egyre ijeszteőbb. A szicíliai herceg szerepében (*A párdúc*, 1963) mindenki számára meglepetés volt. Kevesen hitték Visconti sem, hogy képes megjeleníteni a higgadt, arisztokratikus melankóliát. A film feltárta tehetségének ismeretlen mélységeit, Visconti a „legeslegrejtélyesebb férfinak” nevezte, akivel valaha találkozott. Ezt a rejtett képességét használták ki a *Meghitt családi körben* (1974).

Az *Ulzana's Raid*ben ('Ulzana portyája', 1972) vele született tekintélyt árasztó, megszállott felderítőt alakít, aki egykedvűen hal meg mások ostobasága miatt. Jóízűen gúnyolódik önmagán Bill Forsyth *Local Hero* ('A helyi hős', 1983) című csipős vígjátékában, és egy sóvárgó ember megindító szerepében hozzájárult a *Field of Dreams* ('Álmok földje', 1989) sikeréhez. Pályájának csúcspontját az *Atlantic City USA* (1980) című Malle-filmben érte el: virtuskodással elegy pátosszal alakítja az idősödő, középszerű gengsztert, akinek megadatott a lehetőség, hogy kiélje abszurd álmait. „Lehet, hogy tiszteletre, de semmi képpen sem szeretetre méltó időszakom következik ezután” – jegyezte meg egyszer, az idő azonban bebizonyította, hogy nincs igaza. Nemcsak színészi eszköztára gazdagodott, hanem kiérlelődött tehetsége, és még szeretetre méltó is lett.

#### PHILIP KEMP

##### FONTOSABB FILMEK

A gyilkosok (*The Killers*, 1946); Brute Force ('Nyers erő', 1947); The Flame and the Arrow ('A láng és a nyíl', 1950); A vörös kalóz (*The Crimson Pirate*, 1952); Most és mindörökké (*From Here to Eternity*, 1953); Apache (1954); Vera Cruz (1954); Újra szól a hatlövétű (*Gunfight at the OK Corral*, 1957); A siker édes illata (*The Sweet Smell of Success*, 1957); Elmer Gantry (1960); Az alcatrazai madárember (*The Birdman of Alcatraz*, 1962); A párdúc (*Il gattopardo*, 1963); Seven Days in May ('Hét májusi nap', 1964); A vonat (*The Train*, 1964); Ulzana's Raid ('Ulzana portyája', 1972); Meghitt családi kör (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974); Huszadik század (Novecento – 1900, 1976); Atlantic City USA (1980); Local Hero ('A helyi hős', 1983); Field of Dreams ('Álmok földje', 1989).

##### IRÓDAROM

Clinch, Mint: *Burt Lancaster*, 1984.  
Crowther, Bruce: *Burt Lancaster: A Life in Films*, 1991.  
Parish, James Robert: *The Tough Guys*, 1976.  
Windle, Robert: *Burt Lancaster*, 1984.

tehetségek alkalmazásának addig szabályos mechanizmusa komolyan akadozott, a film minden területén dolgozó művészek tiltakoztak, mondván, hogy csupán fogaskerékként használják őket a stúdió gépezetében.

Még ha az okok különböztek is, az eredmény ugyanaz volt: a gyártási módszerben történő változás, valamint a filmgyártók nagyobb mértékű függetlensége a rendszertől, vagy a rendszeren belül, mely egyrészt táplálta, másrészt korlátozta őket. Ez nem csupán a sokat emlegetett Olaszországra igaz, ahol virágzott a neorealizmus és különféle irányzatok indultak ki belőle, hanem Angliára, ahol Arthur J. Rank merészen függetlenítette egymástól a filmgyártás részterületeit, valamint magára Hollywoodra is.

Bár sokat támadták és gúnyolták, a precíz munkamegosztású klasszikus hollywoodi filmgyártás módszere a harmincas évek során nagy hatást gyakorolt mind az alkotás, mind pedig a gyártás terén. Az egyéni kreativitást olykor igyekeztek elnyomni, de érvényesíteni is lehetett, amint azt számos nagy művész karrierje mutatta. A vígjáték különösen a stúdiórendszer ideje alatt virágzott – nem csupán Hollywoodban, hanem más országokban is.

A stúdiók mindig is elismerték, hogy vígjátékot nem lehet szigorú szabályok szerint gyártani. A vígjáték lényege eltalálni a megfelelő receptet és előadni, ebben pedig a stúdiók a legjobbak voltak. A hangosfilm korai éveiben, különösen a Paramountnál, a színházakból és a varietészínpadokról hozták be a komikus sztárokat, akik közt ott voltak a Marx fivérek, Mae West és W. C. Fields is, és igyekeztek kinevelni az új tehetségeket is. A Paramountnál készültek a Marx fivérek legsikeresebbnek és legrendbontóbbnak tartott filmjei, melyeknek csúcspontja a *Kacsaleves* (*Ducksoup*, 1933, Leo McCarey rendezésében). A Marx fivérek, akiket Irving Thalberg hívott az MGM-hez, nagy sikert arattak a *Botrány az Operában* (*A Night at the Opera*, 1935) című filmjükkel, de később szelídebb lett komédiázós kedvük. Az is a Paramountnál történt, hogy Preston Sturges forgatókönyvírónak lehetősége nyílt megrendezni saját munkáit, először *A nagy McGintyt* (*The Great McGinty*, 1940), melyet többek között az olyan egyéni klasszikusok, mint a *Lady Éva* (*The Lady Eve*, 1941), *A Palm Beach történet* (1942), valamint az *Üdvözlés a győzteseknek* (*Hail the Conquering Hero*, 1944) követték. Sturges csillaga akkor kezdett lefelé áldozni, amikor hagyta magát elcsábítani a stúdiótól, hogy a milliárdos Howard Hughes légitársaságának támogatásával saját gyártásba kezdjen.

A stúdiórendszer más, megszokott fordulatokhoz ragaszkodó műfajok, például a western és a horror fejlődéséhez is termékeny környezetnek bizonyult. Gyanús, hogy számítottak azonban azok a filmek, melyek lemondtak mindennemű kötelező elemről, és ezért a piac kockázatosnak tartotta őket. A szigorú munkamegosztás is az olyan filmek ellen szólt, melyek készítésénél vagy a



## Orson Welles

(1915–1985)

A Wisconsin állambeli Kenoshában született. Anyja, aki zongonista volt, 1923-ban, apja pedig négy évvel később meghalt. Orson fiatalon elárulta tehetségét, miközben az illinoisi Todd Schoolban színészkedett, és darabokat állított színpadra, különösen Shakespeare-t. A csodagyerekek tartott Welles kezdetben a családi háttér alakította, majd azok a különféle kulturális intézmények, amelyekkel kapcsolatba került mind az Egyesült Államokban, mind pedig Európában. Miután 16 éves korában abbahagyta iskoláit, színészként a dublini Gate Theatre-hez szegődött, s az Egyesült Államokba való visszatérése után New Yorkban résztvevője lett annak a radikális színházi mozgalomnak, melynek az volt a célja, hogy az elitkultúrát, az irodalmat és a színházat (főleg a rádión keresztül) elérhetővé tegye a széles közönségreteg számára. Természetesen ez nagy hatással volt a fiatal Wellesre.

New Yorkban összefogott John Housemannal, hogy számos produkciót készítsen, kezdetben a rövid életű New York Federal Theater, majd a Mercury Theatre számára, melyet Housemannal együtt 1937-ben alapítottak. Ezenkívül rendezett és szerepelt is néhány, hetente sugározott klasszikus irodalmi mű rádióváltozatában, főként Shakespeare- és Dickens-adaptációkban. Ezekben már felismerhetők azok a vonások, melyek később Welles filmjeit jellegetessé tették – a hangalámondásos narráció, valamint a burkolt narrációt magukba foglaló összetett elbeszélő struktúra. Welles rádiós ténykedésének leg híresebb mozzanata H. G. Wells *Világok háborúja* című regényének adaptációja volt, mely 1938 mindenszentek estéjén hangzott el a rendes esti rádióműsort megszakító rendkívüli híradásnak álcázva. Bár világosan fikció jellegű volt, az adás mégis több ezer hallgatót tévesztett meg, pánikhangulatot keltve az Államok keleti partján. Welles bársonyos baritonja akkorra már annyira jól ismert volt, hogy a színész a pánik után értetlenül kérdezte: „Hogy-hogy nem jöttek rá, hogy az én hangomat hallják?”

Welles első játékfilmje, az *Aranypolgár* (1941) ugyanúgy súrolta a valóság határát, mint a *Világok háborúja*. William Randolph Hearst, a sajtómágnás Charles Foster Kane alakjában saját megalomániás személyiségének nemzetközi portréját látta. Jogi lépésekkel fenyegetett, saját lapjaiban nem adott a filmnek nyilvánosságot, s ezzel sikeresen elhalasztotta a film bemutatását, s leintette a lelkes kritikát.

Az *Aranypolgár* ötven éve vitatott mű. André Bazin, aki 1946-ban, az olasz neorealizmussal egy időben látta, úgy vélte, hogy mélységelesség sűrű alkalmazása előtérbe hozta a film fenomenológiai világának valóságát, későbbi kritikusok azonban úgy látták, hogy mindezek mellett erősen öntudatos, kimódolt és barokkos. A mélységelesség tekintetében nem ment újdonságszámba, hiszen Gregg Toland, a vezető operatőr már korábban is kísérletezett ezzel más produkciók során. Welles „szerzői” szerepét szintén hevesen vitatták, mindenekelelt Pauline

Kael (1974) – valószínűleg helytelenül – kardoskodott amellett, hogy a forgatókönyv kizárólag Herman J. Mankiewicz munkája. De még akkor is, ha az *Aranypolgár* a szerkezetét vagy a technikáját tekintve nem is volt teljesen újszerű, tény, hogy a film komplex szerkezete mesteri módon egyesítette ezeket.

Welles első stúdiófilmje, az *Aranypolgár* a rendező stúdiórendszerrel való problémáinak kezdetét is jelentette, melyek rossz hatással voltak későbbi, stúdióon belül készült filmjeire. Végül arra kényszerült, hogy elhagyja Hollywoodot, és függetlenként Európában kezdjen filmet gyártani. Következő munkája, *A csodálatos Ambersonok* (1942) továbbfejlesztette az összetett kameramozgásokat és a hosszú beállításokat, valamint a mélységelesség alkalmazását, ezúttal Stanley Cortez vezető operatőrrel. Azonban amikor Welles 1942 elején elhagyta Hollywoodot, hogy Brazíliában forgassa a sikertelen *It's All True* ('Ez mind igaz') című filmet, az *Ambersonokat* drasztikusan megvágta a stúdió, hogy beleférjen a kétszlágéres moziműsorba. Welles ekkor megkísérelt időre készíteni három alacsony költségvetésű filmet különböző stúdiók számára, hogy bebizonyítsa, továbbra is tud a rendszeren belül dolgozni. A *sanghaji asszonyt* (1948) azonban, melyben maga Welles és akkori felesége, Rita Hayworth is játszott, düh és értetlenség fogadta Harry Cohn, a Columbia stúdiójának igazgatója részéről. Sem *Az óra körbejár* (1946), melyet egy vágó előre kigondolt forgatási terve szerint vett fel, sem pedig a *Macbeth* (1948), melyet a kis költségvetésű Republic stúdióknak készített, nem hozta meg az áhított kasszasikert.

A negyvenes évek során Welles filmszínészként folytatta pályafutását, s Rochesterként bravúros alakítást nyújt



tott *A lowoodi árvában* (*Jane Eyre*, 1943). 1947-ben Európába költözött, azt remélvén, hogy színészként képes lesz elég pénzt keresni ahhoz, hogy producere lehessen saját filmjeinek. Pályafutása hátralévő részében (Hollywoodba való rövid visszatérésének kivételével, amikor *A gonosz érintését*, 1958 készítette), Welles eredeti helyszíneken felvett filmekre utólag rögzített hangot, kölcsönzött jelmezekkel vagy akár azok nélkül dolgozott, és egy-egy film befejezése több évbe telt számára, mivel pénzgyűjtés céljából állandóan félbe kellett szakítania a forgatást. Az *Othello* (1952), a *Mr. Arkadin* (1955), melyet *Confidential Report* ('Bizalmas jelentés', 1955) címen is ismernek, *A per* (1962), valamint a *Falstaff* (1966) rendkívül nehéz körülmények között készültek: *A per* nagy részét például a Gare d'Orsay-ben vették fel, majd miután elfogyott a pénz, az üres pályaudvaron forgattak tovább. Továbbra is az irodalomból merített témákat, stílusa azonban jóval egyszerűbb lett. A *Falstaff*ot, mely a *IV. Henrik* és a *Vízkereszt*, vagy amit akartok *Falstaff*-jeleneteire épül, rendszerint a Welles *Oliver Twist*-szereplés és *Requiem* munkássága csúcspontjaként tartják számon.

Számos befejezetlen művet hagyott maga után, melyek között egyaránt voltak jelenetekhez írt forgatókönyvrészletek és csaknem készre vágott munkák is. *Dön Quixote* című filmjét, melyet már nem fejezhetett be, nemrég más kezek egészítették ki. Filmjei általában egy tekintélyes egyéniség köré épülnek, aki elveszett múltját kutatja, belevonva egy kívülállót is – az elbeszélés pedig az igazság és a fikció között teljeseedik ki. Welles szeretett olyan alakokat teremteni (és eljátszani), akik hivalkodtak, hazudoztak, vagy akik a rejtély és a csalás szövevényes hálójába keveredtek, melyet sosem lehet teljesen fölfejtteni. Amikor 1985-ben, hetvenéves korában meghalt, már legalább negyven éve egyszerre alakította az erős és a kívülálló ember szerepét, az agyafúrt csalóét és a kalandozó csavargóét. Két évvel halála után, amikor hamvait Spanyolországban eltemették, sírján még mindig nem volt felirat.

EDWARD R. O'NEILL

#### FONTOSABB FILMEK

Aranyopolgár (*Citizen Kane*, 1941); A csodálatos Ambersonok (*The Magnificent Ambersons*, 1942); Utazás a félelemben (*Journey into Fear*, 1943); Az óra körbejáró (*The Stranger*, 1946); A sanghaji asszony (*The Lady From Shanghai*, 1948); *Macbeth* (*Macbeth*, 1948); *Othello* (*Othello*, 1952); *Mr. Arkadin/Confidential Report* ('*Mr. Arkadin/Bizalmas jelentés*', 1955); *A gonosz érintése* (*Touch of Evil*, 1958); *A per* (*The Trial*, 1962); *Falstaff* (*Chimes at Midnight*, 1966); *The Immortal Story* ('*A halhatatlan történet*', 1968); *For Fake* ('*H, mint hamis*', 1973).

#### IRODALOM

Bazin, André: *Orson Welles: A Critical View*, 1978.  
Carringer, Robert: *The Making of Citizen Kane*, 1985.  
France, Richard: *The Theatre of Orson Welles*, 1977.  
Kael, Pauline: *The Citizen Kane Book*, 1974.  
Leaming, Barbara: *Orson Welles: A Biography*, 1985.  
Welles, Orson-Bogdanovich, Peter: *This is Orson Welles*, 1992.

Malra: a címszerepet alakító Orson Welles kései emlékművében (*Falstaff*, 1966)

színész, vagy pedig a rendező valamely oknál fogva túlságosan hajlott az egyénieskedésre, és ezzel túllépett volna a műfaji határokon. A színészek és a rendezők azonban gyakran mégis találtak módot arra, hogy megkerüljék a szabályokat, néha azzal, hogy saját filmjeik producereivé váltak. Howard Hawks például rendezett néhány filmet független producerek, például Samuel Goldwyn vagy David O. Selznik számára, de legtöbb filmjének maga volt a producere a *Tigriscápától* (*Tiger Shark*, 1932) kezdve, és ennek következtében az ő kezében volt az alkotói irányítás, melyet a szerződéses rendezők nagy részétől megtagadtak.

#### A RENDSZER KÖTELÉKEINEK LAZULÁSA

A negyvenes években mindenhol meglazultak azok a kötelek melyek a rendezőt addig összekötötték a producerek, rendezők, írók és színészek a stúdió környezetében mind terheesebbnek tartották a munkát. A stúdiók pedig a maguk részéről nehezebbnek találták annak a gördülékeny irányításnak a folytatását, mely virágkoruk idején volt rájuk jellemző. Egyre nagyobb repedések keletkeztek a rendszer szerkezetében. Közben a stúdiók arra törekedtek, hogy olyan új műfaji receptet találjanak, mellyel meg tudják állítani a közönség évről évre való csökkenését, az amerikai mozi nehezkesen változásnak indult. A színvonalas technikával gyártott filmek, melyek szám szerint többségben voltak, kezdtek kevésbé fontosak lenni, amint az új rendezők nyersebb, karakteresebb anyaggal léptek fel.

Az ötvenes éveket gyakran a szerzői film évtizedének tartják számon. Orson Welles, Otto Preminger, Nicholas Ray, Sam Fuller, Douglas Sirk és más, ebben az évtizedben felbukkant vagy visszatért rendezők munkáiban főleg a francia kritikusok látták a szerzői jelenlétet, mely néhány alkotó kivételével kevésbé jellemezte az előző nemzedék munkáit. Nem csupán a John Fordhoz és Howard Hawkshoz hasonlók voltak teljes értelemben szerzői az általuk rendezett filmeknek, hanem a hollywoodi skála alsóbb fokain álló rendezők is, akiknek korábban kisebb esélyük lett volna az önkifejezésre. Valójában az új rendezők nem élvezhettek teljes alkotói szabadságot, és amikor többet engedtek meg maguknak, gyakran vallottak kudarcot a rendszer keretei között. Az a tény azonban, hogy vállalták a kockázatot, az eredménytől függetlenül, tisztán jelezte: változtak az idők.

A szerzőként emlegetett rendezők közül azonban nem mindegyik viszonyult ugyanolyan módon a rendszerhez. Néhányan, így Welles, hajthatatlanok voltak, és a rendszerrel való néhány összetűzés után tőle függetlenül dolgoztak. Mások, mint Preminger a hagyományos utat követték, hogy egyben producerek és rendezők is lehessenek. Joseph Losey, aki leginkább Harold Pinter drámaíróval való későbbi együttműködéséről lett híres, egyszerű szerződéses rendezőként készítette első holly-



woodi filmjeit, a rendszerrel való összeütközéseinek inkább politikai, mint művészi okai voltak. Fuller alacsony költségvetésű akciófilmek gyártásával futott be, melyeket ő maga írt, rendezett, sőt rendszerint gyártott is, és élt a szabadság lehetőségével, hogy nem vonták állandóan felelősségre az elköltött stúdiópénz miatt.

A produkciós rendszeren belüli növekvő változatoságot jelezte az olyan független cégek megjelenése, melyekben a kreatív művészeknek megadatott az irányítás lehetősége. Számos ilyen cég jött létre a negyvenes évek közepén, és bár ezt a folyamatot ideiglenesen hátráltatta 1947-ben a kedvezőtlen adótörvény, mégis megállíthatatlannak bizonyult. A harmincas-negyvenes évek nagy független producerei, Samuel Goldwyn és David O. Selznik, az ötvenes években kevésbé ambiciózus vállalkozásokat tettek lehetővé. A stúdiókon belül is történtek változások, mivel a producerek „belső függetleneknek” nevezték magukat, s ezzel a pozícióval nagyobb kísérletezési szabadság járt, mint amekkorát a régebbi szerződéses forma nyújtott volna.

A számos rendező mellett a kor sok vezető színésze is alapított olyan filmgyártó cégeket, melyek kapcsolatban álltak a stúdiókon kívüli sikeres producerekkel. Bár ezt gyakran stúdióbeli üzleti hatalmuk növelése érdekében cselekedték, a színész-producerek azzal is sokat tettek, hogy segítséget nyújtottak az új és a már befutott rendezőknek és forgatókönyvíróknak. E színész-producer vállalatok közül a leghíresebbet talán Burt Lancaster színész és Harold Hecht producer alapította (később James Hill is csatlakozott hozzájuk). Bár részben az volt a célja, hogy sztárszerepeket biztosítson Lancaster számára, a Hecht–Hill–Lancaster-cég segítette új rendezőket hozni Hollywoodba a színházból és a televízióból.

A független filmgyártás legkiemelkedőbb személyisége az ötvenes években azonban talán John Houseman volt. Wellesszel együtt a Mercury Theatre megalapítójaként fontos szerepet játszott az *Aranypolgár* elkészítésében. Háborús szolgálata után visszatért Hollywoodba, és ő gyártotta Max Ophuls *Levél egy ismeretlen asszonytól* (1948), Nicholas Ray *They Live by Night* ('Éjjel élnek', 1948) és *On Dangerous Ground* ('Veszélyes földön', 1952), Fritz Lang *Moonfleet* (1955), valamint John Frankenheimer *All Fall Down* ('Mindenkinek elbukik', 1962) című filmjeit. A stúdióon belül töltött időben az MGM-nél az ötvenes években rajta múlt a főleg musicalrendezőként ismert Vincente Minnelli karrierjének felélesztése is. Bár az ötvenes évek elején Minnelli továbbra is forgatott musicaleket Arthur Freed stúdióegységén belül, Houseman támogatásával lehetővé vált számára, hogy új területre törjön be két filmes témájú filmmel (*The Bad and the Beautiful*, 1952; *Two Weeks in Another Town*, 1962), egy magasröptű freudi drámával (*Cobweb*), valamint Van Gogh élettörténetének kiemelkedő filmváltozatával (*A Nap szerelmese*, 1956).

### HÁROM NAGY SZERZŐ

A *They Live by Night* érdekes példája annak, hogyan vált nyitottá a rendszer a háború utáni időszakban. Rendezője, Nicholas Ray csakúgy, mint Welles vagy Losey, kelendő tapasztalatot szerzett a New York-i radikális színházban, s a háború előtt és után is Housemannal dolgozott a színházban és a rádióban egyaránt. 1948-ban a *They Live by Night*-nak Houseman volt a producere az RKO számára. De a nagyközönségnek nem mutatták be csaknem egy teljes évig, és a vetítésre akkor is inkább az Atlanti-óceán mindkét partján szított kritikai visszajelzések miatt került sor, semmint a stúdió által belévetett bizalomnak köszönhetően. Az ötvenes évek folyamán Ray számos további hagyományellenes és szokatlan zsánerfilmet – főleg krimi, esetenként western – rendezett, melyek nem csupán vizuális folyamatosságukról, hanem jellemábrázolásuk intenzitásáról, valamint az akkor fennálló hagyományos ethosz visszautasításáról is híresek voltak. A siker (vagy a hírhedség) csúcspontját a szenvedő tinédzsert alakító James Dean főszereplésével készült *Haragban a világgal* (*Rebel without a Cause*, 1955) című munkájával érte el, s a hozzá képest a két végletet képviselő két film, a *Johnny Guitar* (1954) című western, valamint a *Bigger than Life* ('Nagyobb, mint az élet', 1956) című családi melodráma több értelemben sokkal jellemzőbb volt rá a férfiaság és az amerikai életben mindenhol jelen lévő erőszak dilemmájának durva megközelítésében. Ray különleges tehetséget mutatott a szélesvásznos, melyet egyrészt az otthonosabb drámák, másrészt pedig a rövidebb lélegzetű filmek számára alakított át. Amikor azonban a beállításban megnyilvánuló tehetségének köszönhetően egy bibliai eposz, a *King of Kings* ('Királyok királya', 1961), valamint egy történelmi látványfilm, a *55 Days at Peking* ('55 nap Pekingben', 1962) megrendezésének lehetőségét kínálták fel neki, jellegzetes adottsága – talán törvényszerűen – kevésbé volt érezhető. Bár lelkesebb rajongói (például az angol *Movie* magazin) továbbra is az individuum jegyeit vélték felfedezni munkájában, Ray maga súlyos önbizalomhiányban szenvedett, és teljesen felhagyott a játékfilmek készítésével. Színészként bukkant fel újra, amikor meghívták, hogy szerepeljen Wim Wenders *Az amerikai barát* (*Der amerikanische Freund*, 1976) című filmjében.

Douglas Sirk rendező mély pesszimizmussal szemlélte az amerikai társadalmat. Detlef Sierck néven sikeres pályát futott be Németországban, először a színházban, majd később a moziban, mielőtt 1937-ben kivándorolt. Hollywoodban először kevés alkalmat talált politikai radikalizmusának és finom stílusának kifejezésére.

Jobbra: az *All That Heaven Allows* ('Az ég nem bánja', 1955) című filmben Jane Wyman játszotta a magányos özvegyet, aki beleszeret a kertészbe

# Stanley Kubrick

(1928–1999)

Egy orvos fiaként látta meg a napvilágot a New York-i Bronxban. Fiatalon kimaradt az iskolából, hogy hódolhasson sakk-, fényképezés- és moziszenvedélyének. Négy évig fotóriporterkedett a *Look* magazin számára, szabadidejét pedig filmnézéssel töltötte a Museum of Modern Artban, mielőtt elkészítette első rövid dokumentumfilmjét egy bokszolóról. A *Day of the Fight* (A meccs napja', 1951) *film noir* megvilágítása és Kubrick érdeklődése az elszigetelődés, a megszállottság és az erőszak iránt már előképe volt későbbi munkájának. A *Day of the Fight*ot eladták az RKO-Pathénak, amely újabb rövidfilmet rendelt Kubricktól. A *Flying Padre* (A repülő atya', 1951) után következett egy harmadik rövidfilm, a *The Seafarers* ('Tengerészek', 1953), immár színesben, majd egy játékfilm kísérlete – *Fear and Desire* ('Félelem és vágy', 1953). Ehhez az anyagot maga Kubrick vette fel és vágta össze abból a rendelkezésére álló csekély összegből, melyet egy rokonától kapott kölcsön. Annak ellenére, hogy elégedetlen volt a *Fear and Desire*-ral, folytatta a munkát, hogy elkészíthesse a *Killer's Kiss* (A gyilkos csókja', 1955) című filmet, egy különös *film noir*t az ökölvívás világáról.

A *Killer's Kiss*t megvásárolta a United Artists, mely Kubrick következő két filmjét is forgalmazta. A *The Killing* (A gyilkosság', 1956) több szempontból elmesélt történetével és összetett időszerkezetével kitolja a *film noir* hagyományának határát. A *dicsőség ösvényei* (1957) című háborúellenes filmjében, amely a kameramozgás szigorú geometriája és a beállítások tekintetében élesen különbözött többi filmjétől, Kirk Douglas játszotta a fő-

szerepet. Utóbb Douglas volt az, aki felfogadta Kubrickot, hogy Anthony Mann helyébe lépjen a *Spartacus* (1960) rendezőjeként. Kubrick, aki jómagya éppen akkor ruházta át Marlon Brandóra *A félszemű filkók* (1961) rendezését, hirtelen az Egyesült Államok addigi filméletének legköltségesebb produkciójáért felelt, mely az egyetlen olyan filmje volt, amelynek munkálatai során nem egészen ő tartotta kezében az irányítást. Mégis sikerült továbbfejlesztenie *A dicsőség ösvényeiben* használt stilisztikai és tematikus elemeket, és mindenekfelett tökéletesíteni tudta a nagyszabású filmgyártás technikáit, valamint bebizonyította, hogy képes az ipar szükségleteihez szabni saját intellektuális képességeit.

Következő munkája Vladimir Nabokov *Lolita*jának adaptációja, egy középkorú professzornak egy fiatal lány iránt érzett érzéki szenvedélye tragikus története. A *hazai sajtó* elítélte a rendező megismerését, és székely helyét áthelyezte az angliai Borehamwood stúdióba. A *Lolita*val élénken foglalkozott a kritika, mert „elárulta” Nabokov regényét (ha másért nem, azért, mert *Lolita* szerepét az eredeti bakfis „nimfácskából” fiatal nővé alakította). Közös azonban a *Lolita*ban és következő, a *Dr. Strangelove* (1963) című filmjében, hogy képes keverni a drámait a groteszkkal, valamint éles szatírárt rajzolni a szexuális frusztráció patológiájáról.

Az egyre félrevonultabban élő, terveivel kapcsolatosan egyre titkolódzóbb Kubrick ezután négy évet töltött a *2001 – Űrodüsszeia* elkészítésével, mely technikailag magas színvonalú, a film addigi történetében egyedülálló, látomásos sci-fi. A tér, az idő, a lehetséges világok és az értelem lidércnyomásának látványával az *Űrodüsszeia* klasszikus kultuszfilmmé vált. Ezek mellett előtérbe hozta azt, ami később Kubrick módszerének ismertetőjelévé





lt – az információnak az irányítás, stratégia és tervezés  
vén folytatott sakkszerűen pontos bevetése. Ez a mód-  
er további csavart kapott a *Mechanikus narancs* (The  
Clockwork Orange, 1971) című filmben, melyben az erő-  
ak koreográfiája olyan, mint valami groteszk maszk,  
mely a társadalmi feszültséggel és konfliktusokkal raci-  
álisan bánó utópisztikus hit iránti mély pesszimiz-  
ust takarja.

A *Barry Lyndon*-ban (1975) Kubrick még egy lépéssel to-  
bb fejlesztette pesszimizmusát, és Thackeray regényét  
emberi lét ontológiai határai és a felvilágosodás által  
remített illúziókkal kapcsolatos dermesztő elmélette-  
kította. A *Ragyogásban* (The Shining, 1980) látszólag  
horrorfilm, azonban túllép a műfaj hagyományain – egy  
magya börtönében elszigetelődött író története, akit ha-  
mukba kerítettek saját létezésének előző és a mostani-  
l-párhuzamos formái, melyekkel a 2001–*Úrodüsszeia*  
-fi narratívájának metafizikai témáihoz hasonló, a bel-  
úrben örvénylő odüsszeiát kíván teremteni. Amint  
onban az értelem bukásának témája kibontakozik,  
*Barry Lyndon* mellé állíthatjuk mint a szerző gondolat-  
ndszerének egyik legfőbb kifejezését.

Az *Acéllövedékekkel* (Full Metal Jacket, 1987) Kubrick visz-  
tért a háborús műfajhoz. Bár ez a film névlegesen  
étnamban játszódik, szereplőit időtlen, a történelmen  
ül álló energiák irányítják, míg magát a szerzőt az em-  
ri tettek értelmetlensége jobban nyugtalanítja, mint va-  
na. A művészet, a természettudományi ismeretek, a po-  
ikai és társadalmi érdekek, valamint – a bár néhány  
keptikus kritikus által képmutatón formalistának lá-  
t – erkölcsi és metafizikai gondolatok lenyűgöző szín-  
zise ahhoz hasonló, melyre Goethe az előző században  
rekedett. Ebben az értelemben Kubrick a 20. század  
ívészetének paradigmatis alakja, jelképe az értelem  
a szenvedély csillapíthatatlan konfliktusának, vala-  
int a globális tudásvágynak, melynek kísérője az irányí-  
sra és az események befolyásolására törő büszke akarat.

PAOLO CHERCHI USAI

#### NYOSABB FILMEK

y of the Fight ('A meccs napja', 1951); Flying Padre ('A repülő  
'a', 1951); The Seafarers ('Tengerészek', 1953); Fear and Desire  
élelem és vágy', 1953); Killer's Kiss ('A gyilkos csókja', 1955);  
e Killing ('A gyilkosság', 1956); A dicsőség ösvényei (Paths  
Glory, 1957); Spartacus (1960); Lolita (1961); Dr. Strangelove,  
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb  
Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától.  
eg is lehet szeretni', 1963); 2001 – Úrodüsszeia (2001: Space  
Lyssey, 1968); Mechanikus narancs (A Clockwork Orange, 1971);  
rry Lyndon (1975); Ragyogás (The Shining, 1980); Acéllövedék  
ull Metal Jacket, 1987); Tágra zárt szemek (Eyes Wide Shut, 1999).

#### ODALOM

ment, Michel: *Kubrick*, 1980.  
oyle, Wallace: *Stanley Kubrick: A Guide to References and Resources*,  
1980.  
gan, Norman: *The Cinema of Stanley Kubrick*, 1972.  
elson, Thomas Allen: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 1982.

tra: Sue Lyon kissé túlkoros „nimfácskaként” James  
asonnel Vladimir Nabokov *Lolita*-jának Kubrick-féle  
aptációjában

A Universalnál azonban akadt számára lehetőség, és kü-  
lönöző alacsony költségvetésű filmeket készített. Az öt-  
venes években Ross Hunter producer irányítása alá ke-  
rült, aki a szentimentális melodramák ontására szakoso-  
dott. Douglas Sirk e kedvezőtlen körülmények között ta-  
nulta meg olyan iróniával feltárni a műfaj alapvető való-  
színűtlenségeit, ami filmjeit egymással szembeütköző ér-  
telmezéseknek tette ki. Legjobb művei ebben az időszak-  
ban azonban azok voltak, melyekben nem kellett kibúvó-  
ként iróniát használnia ahhoz, hogy a műfaj minden-  
hatóságát megkérdőjelezze: a *The Tarnished Angels* ('Fakó  
angyalok', 1958), és *Written on the Wind* ('A szélbe írva',  
1959). Mindkét filmnek Albert Zugsmith volt a produce-  
re, aki régebben Welles egyetlen ötvenes évekbeli stúdió-  
filmjének, *A gonosz érintésének* (Touch of Evil) elkészítését  
irányította.

Budd Boetticher westernjei első pillantásra a stúdió-  
korszak legklasszikusabb termékeire hasonlítanak,  
olyan olcsón készített, sémák szerinti filmekre, melyek a  
magány és bosszú elcsépelet témáit használják fel újra.  
Lényegük azonban távol áll a képletek mechanikus al-  
kalmazásától, és nagymértékben rendezőjük képzelő-  
erejéből, valamint az együttes munka feltételeiből fak-  
kad, melyek között Boetticher dolgozni tudott. Az első  
Boetticher késő ötvenes évekbeli westernciklusából, me-  
lyeknek Randolph Scott volt a főszereplője, a *Seven Men  
from Now* ('Hét ember mostantól' 1956) volt, és John  
Wayne cége, a Batjac készítette a Warner Brothers szá-  
mára. Az összes többi a Columbia számára gyártotta a  
Scott és Harry Joe Brown producer által alapított – elő-  
ször Scott-Brown, később Ranown néven ismert – vállal-  
lat. Boetticher Ranown-ciklusából származó elegáns  
rendezésű filmjei, John Ford munkái mellett, legerőtel-  
jesebben kritizálták azokat az értékeket, melyeket a wes-  
tern és a regényes „amerikai Nyugat” képviselt.

#### A HATVANAS ÉVEK

A hatvanas évek után (amint azt könyvünk III. része  
részletesen tárgyalja) a filmgyártási rendszer még nyi-  
tottabb lett, és a rendezők új nemzedéke a korábbinál  
nagyobb szabadságot élvezett (ennek megfelelően ke-  
vésbé volt biztos az állásuk, mint a régi rend szerint  
szerződött rendezőknek). Mivel a producerek és a  
stúdiók már nem lehettek teljesen biztosak abban, hogy  
a régi módszer a más szórakozási formákkal szemben  
még mindig a mozi választó kisebb és differenciáltabb  
közönségek ellenére továbbra is kifizetődő lesz, kénytel-  
len-keletlen nyitottak a kísérletezés felé.

A hatvanas években összemosódtak a műfaji határok,  
divat lett a szemlélődés, önelemzés és a műfajon belüli  
játék. Míg az ötvenes években Boetticher vagy Anthony  
Mann westernjei a tipikusak (*A folyó mentén*, 1951, *Férfi  
Laramie-ből* – The Man from Laramie, 1955), addig a hat-  
vanas évekre Sam Peckinpah feltűnése (*The Deadly Com-*



Jelenet a *Night Moves* (1975) című, Arthur Penn által rendezett és Dede Allen által vágott filmből

*panions* – 'Társak életre-halálra', 1961), valamint Sergio Leone első „spagettiwesternjei” (*Egy maréknyi dollárért* – *A Fistful of Dollars*, 1964) jellemzők. Peckinpah és Leone számára egyaránt fontos a forma, és filmjeik ereje ugyanannyira származik a műfaj hagyományainak átalakításából, mint amennyire tartalmukból. Az új irányzat még a régi kor mestereire is hatással volt: John Ford *Aki megölte Liberty Valance-t* (1962) című filmje elégikus módon idézi fel a régi vadnyugatot és a westernt magát.

Don Siegel rendező ugyancsak képes volt a maga egyéniségére szabni a műfaj hagyományait. Az ötvenes-hatvanas években sokféle műfajban dolgozott anélkül, hogy valamelyik munkája visszhangot keltett volna, és ez egészen addig így volt, amíg néhány filmmel meg nem találta saját helyét, és Clint Eastwood Leone által teremtett magányos harcos képét át nem alakította a *Piszkos Harry* (*Dirty Harry*, 1971) gonosz zsarujává. A hatvanas évek új moziját legjobban képviselő rendező azonban valószínűleg Arthur Penn. Mint nemzedékéből sokan, a színházban tanulta mesterségét, és a televízióban tett szert szakmai tapasztalatra. A film területén egy sajátos westernnel, *A balkezes fegyverrel* (*The Left Handed Gun*) szerzett magának nevet 1957-ben. Nagyobb tiszteletnek örvendett Európában (különösen Franciaországban), mint szülőhazájában, és Hollywoodban nehezen tudta megalapozni karrierjét egészen a *Bonnie és Clyde-ig* (*Bonnie and Clyde*).

Más értelemben a hatvanas évek Amerikája átmenet volt a klasszikus Hollywood és a Francis Ford Coppola *A Keresztapájának* (1972) sikere által jelzett új korszak között. E két világ távolsága Frank Tashlin és Jerry Lewis ötvenes évekbeli, valamint Woody Allen hetvenes és nyolcvanas évekbeli komédiái közti különbséghez fogható. A korábban az animáció területén működő Tashlin rendezte Lewist (továbbá Dean Martint, Jayne Mansfieldet és más népszerű komédiásokat) egy sor Paramount vagy 20th Century-Fox által gyártott, az ötvenes és a korai hatvanas évek során gyakran Lewis produceri közreműködésével készült, szemtelenül humoros filmben. (A hatvanas évek elejétől Lewis egyre inkább saját maga rendezője lett.) Stílusa a széles körökben népszerű komédia, melyet az animátor jó szimata és kiváló paródiaérzéke különböztet meg a többitől. Bár stílusa nagyon kimódolt (mint a legjobb hollywoodi animáció), könnyedén viseli a kimódoltságot. Tashlin filmjeit tekinthetjük a Hollywood virágkorában kialakult tömegkultúra utolsó morzsáinak.

#### Irodalom

- Eisenschütz, Bernard: *Nicholas Ray: An American Journey*, 1993.  
 García, Roger (ed.): *Frank Tashlin*, 1994.  
 Halliday, Jon: *Sirk on Sirk*, 1971.  
 Houseman, John: *Front and Center*, 1979.  
 Kitses, Jim: *Horizons West*, 1969.



Caughie, John: *Broadcasting and Cinema 1: Converging Histories*, 1986.

Dickinson, Margaret–Street, Sarah: *Cinema and State*, 1985.

Emery, Walter B.: *National and International Systems of Broadcasting*, 1969.

Gorham, Maurice: *Television: Medium of the Future*, 1949.

Hilmes, Michele: *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable*, 1990.

Nippon Hoso Kyokai: *The History of Broadcasting in Japan*, 1967.

Noam, Eli: *Television in Europe*, 1991.

Nowell-Smith, Geoffrey: *The European Experience*, 1989.

Sandford, John: *The New German Cinema*, 1980.

Scannell, Paddy–Cardiff, David: *A Social History of British Broadcasting*, 1991.

Sorlin, Pierre: *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*, 1991.

## Az új Hollywood

DOUGLAS GOMERY

1975 júniusában, Steven Spielberg *A cápa* (Jaws) című filmjének megjelenésével új időszámítás kezdődött a hollywoodi filmvilágban. Két évvel később jött George Lucas *Csillagok háborúja* (Star Wars), hogy látványosan bizonyítsa: egyetlen film is több százmillió dolláros hasznot hozhat a stúdiónak, és fényes sikerrel zárhatja a gyengének induló évet. Megváltozott a mozi szerepe a hollywoodi gyártási rendszeren belül: egyre inkább a nagy költségvetésű, és potenciálisan kiemelkedő nyereséget hozó „különleges attrakciókra” összpontosítottak, ráhagyva a menedzsermögulokra, hogy a rendszeres, kiszámítható pénzfolyamot keressék csak a tévésorozatok

gyártásának „melléküzemágában”, és – a nyolcvanas évek közepétől – a videokazetta-piacon.

### OTTHON ÉS A MULTIPLEXBEN

Bár jelentős változások történtek a hollywoodi filmgyártásban, a korszak legnagyobb átalakulása mégis abban állt, hogy hol nézik a rajongók Hollywood termékeit. A televízió számára készített sorozatok felfutása, a mozi-csatornák elterjedése a kábelen (és a műholdon), kivált pedig a házivideo forradalma a hetvenes-nyolcvanas években átalakította a filmnézést. A hetvenes évek közepén kezdődött, amikor a tévéfilmek közé beléptek a mini-

Al Pacino a maffia keresztapa, Michael Corleone szerepében ügyvédje tanácsait hallgatja annak a filmnek a tárgyalási jelenetében, amely minden idők egyik legnagyobb üzleti és kritikai sikerét aratta: Francis Ford Coppola: *A Keresztapa* (II. rész)



sorozatok, és amerikaiak milliói követték figyelemmel a kritika által is feldicsért olyan szériákat, mint a *War and Remembrance* ('Emlékek a háborúból') vagy a *Lonesome Dove* ('Magányos galamb'). Az átlagos tévéjátéknak azonban több köze volt az egykori hollywoodi B-filmekhez, futószalagon készültek az olyan minisorozatok, mint a *Hollywood Wives* ('Hollywoodi feleségek') vagy a *Tövismadarak* (*Thorn Birds*), melyek sorra döntötték meg a nézettségi rekordokat. Mivel számottevően lerövidült a gyártástól a bemutatásig eltelt idő, a tévé számára készített filmek olyan közérdekű témákat dolgozhattak fel, mint 1983-ban a *Másnap* (*The Day After*), amely országos vitát indított el egy nukleáris katasztrófa lehetőségeiről.

Nagyjából ugyanebben az időben formálta át a Time Inc. újítása, a Home Box Office (HBO) a kábeltelevízió világát. Mintegy 10 dollárt kitevő havi díjért élvezhették a kábeltelevízió előfizetői az új hollywoodi mozgóképeket – amelyekből nem vágtak ki részeket, a vetítést nem szakították meg reklámokkal, és a filmeket sem herélték ki a hálózat cenzorainak kedvéért. Hollywood most először találta meg a módját annak, hogy megfizettesse a tévénézőkkel a nappali szobába szállított néznievalót. Az HBO visszaszerezte azokat az idősebb rajongókat, akik már nem akartak moziba járni, de otthon, a televízió szívesen nézték az utánjátszott filmeket.

Amint nyilvánvalóvá vált, hogy ez a piac létezik, a többi cég is sietett utánozni az HBO sikerét. 1986-ban Ted Turner megvásárolta a gyengélkedő MGM-et, de nem az akkori filmjeiért, hanem azért, hogy megszerezze és felhasználhassa a stúdió filmarchívumát. Turner SuperStation és TNT programja (továbbá az American Movie Classics és a Bravo) egész nap ontotta a kábelen Hollywood legjobb és legócskább régiségeit, a mozirajongók gazdag filmválasztékhoz jutottak saját otthonukban.

A filmnézésnek ez a forradalma a házi videó megjelenésével tetőzött. 1975-ben a Sony piacra dobta a Betamax házi videorekordert. Eredetileg 1500 dollárnál is többbe kerültek ezek a Beta készülékek és a rivális VHS-ek, de a nyolcvanas évek közepére már 300 dollárra csökkent az áruk, és a lelkes amerikai fogyasztók (meg a többi ország milliós közönsége) olyan sok készüléket vásároltak meg, hogy 1989-re a háztartások kétharmad részében volt arra lehetőség, hogy felvételeket készítsenek a tévé-műsorokról, vagy műsoros kazettákat játsszanak le. Ennek az új igénynek a kielégítésére a régi és új filmek videomásolatai milliós példányszámokban kerültek piacra. A frissen megjelent kazettákat rendszeresen ismertették a vezető lapok, és ugyanakkora figyelmet kaptak, mint a televízió vagy a kábeltévé.

Eleinte a hollywoodi mogulok átkozták az új házi videokészüléket. Jack Valenti, a Motion Picture Association of America (Amerikai Mozgóképek Szövetsége) elnöke kijelentette, hogy a videorekorder parazita eszköz, amely elrabolja Hollywoodtól a mozibevételeket. Valenti leg-

nagyobb kliensei a stúdiókban alábecsülték a házi mozi-zásra való közönségigényt. Csak akkor következett be változás, amikor a külső vállalkozók Amerika-szerte több példány gyári videokazettát vásároltak, és kölcsönöztek a fogyasztóknak. Nemsokára videokölcsönzőt nyitottak minden utcasarcon, és a hollywoodi nagyágyúk, látva a videoüzletben rejlő hatalmas profit lehetőségét, elkezdték kiaknázni ezt a nyilvánvalóan kielégíthetetlen keresletet. 1986-ra a videó „melléküzemág” haszna túllépte az amerikai filmszínházak jegybevételét, és a kilencvenes évekre a videoeladás és -kölcsönzés több mint 10 milliárd dollárt hozott egyedül az Egyesült Államokban. A hollywoodi stúdiók új piacot találtak termékeiknek a kasszasikerek másodsorú is bevételi rekordot értek el, amikor megjelentek videón, és voltak filmek, például *A sebhelyes arcú* (*Scarface*) Brian de Palmától, amelyek csak szerény sikert értek el a moziban, de a házi videón megtalálták a maguk közönségét. Több ember nézett több hollywoodi filmet, mint korábban valaha is – odahaza.

A videó forradalma okozta drámai változások és a stúdiófőnökök félelmei ellenére a közönség nem hagyott fel a mozibajárással. Tényszerűen a kilencvenes évek elején a csaknem 20 millió mozirajongó átlagosan hetente egyszer jegyet váltott az Egyesült Államok valamelyik multiplexébe. 1990-ben több vetítőhely állt az amerikaiak rendelkezésére, mint bármikor a húszas évek óta.

A kasszasikerek szezonjában (nyáron, karácsonykor és a tavaszi szünetben) Hollywood szponzorálta a multiplexeket, hogy több helyen, egyidejűleg minél több potenciális sikerfilmet mutathassanak be. Az olyan filmeknek, mint *Batman* (1989) és a *Batman visszatér* (*Batman Returns*, 1992) így sikerült majdnem háromezer előadással indulniuk szerte az Egyesült Államokban. Ez azt is jelentette, hogy az őszi és a tavaszi „holidényben” jutott vetítőhely az alacsony költségvetésű filmeknek is, amelyek kevesebb nézőre számíthattak. Így sikerült – hollywoodi cégeken keresztül, több ezer vetítésen – forgalmaznia a fekete rendezőnek, Spike Lee-nek *Nola Darling* (*She's Gotta Have It*, 1986) és *Szemet szemért* (*Do the Right Thing*, 1989) című filmjeit; David Lynch erőszakos jelenetekben bővelkedő kultuszfilmje, a *Kék bársony* (*Blue Velvet*, 1986) az őszi hónapokban jutott el a maga közönségéhez. *A szakasz* (*Platoon*, 1986) amely kritikus visszatekintés a vietnami háborúra, kifejezetten sikeres volt, és amikor a Warner Brothers beleegyezett abba, hogy a *Szárnyas fejvadász* (*Blade Runner*, 1982) eredeti, a rendező által vágott változata két hétig menjen 1991 szeptemberének végén, az eredmény alapján 1993-ban széles körben is forgalmazták ezt a verziót.

#### A VEZÉRKARBAN

A hollywoodi nagyok szerették volna kihasználni termékeik jelenlétének minden előnyét az új piacokon, a lakásokban és a multiplexekben. A filmnézés minden



## Jodie Foster

(1962–)

Jodie Foster hároméves korától kezdve szerepelt a tévé-reklámokban, és hét évvel később, első színészi bemutatkozásakor a *Napoleon and Samantha*-ban ('Napoleon és Samantha', 1972) már tapasztalt televíziós személyiségnek számított. 1976-ban két filmben is bizonyította, hogy talán ő a legtehetségesebb és legsokoldalúbb gyereksztaár, aki valaha megfordult Hollywoodban. Martin Scorsese fimjének, a *Taxisofőrnék* (1976) szívszorítóan koraérett gyerekprostituáltjaként képes volt megmutatni a felnőtt szexualitás máza alatt a fiatalságot és főrékenységet, a *Bugsy Malone* (1976) csupa gyerekszereplője között – a gengszter babájaként – kitűnt játékának ereje és kiforrottsága. Csak ritkán formált meg hagyományos „kislány” alakot, a *The Little Girl who Lived down the Lane* (A kislány, aki a mellékutcában lakott', 1976) című filmben gyilkost játszott, a Disney gyerekfilmjében, a *Freaky Friday*-ben ('Fura péntek', 1976) pedig azt a lányt, aki testet cserél az anyjával. Alakításainak ereje és a figurákra jellemző (eltorzult) felnőtt szexualitás könnyebbé tette számára a felnőtt szerepkörbe való átmenetet, de a hetvenes évek végén megrekedt a pályája, és úgy látszott, hogy felnőttkorára őt is elfelejtik, mint ahogy az a gyereksztaárokkal történni szokott.

Foster háttérét erősíti, hogy komoly iskolákat végzett. Los Angelesben a kétnyelvű Lycée Français-be járt, és ké-

sőbb több francia filmben játszott, köztük Claude Chabrol *Le Sang des autres* ('A mások vére', 1984) című művében. Amikor színészi karrierje megtorpant, beiratkozott a Yale Egyetemre. Ez alatt az idő alatt történt, hogy John Hinckley Jr. rálőtt Reagan elnökre, majd arra hivatkozott, hogy Foster iránti rajongása és a *Taxisofőrnék*-ben játszott szerepe miatt követte el a tettet. Foster ismét reflektorfénybe került, és a média úgy találta fel, mint a molesztárok hatalmának megtestesítőjét, és egyszerűsmind, éppen a ráosztott szerep miatt, mint áldozatot.

A Hinckley-ügy azzal a veszéllyel járt, hogy árnyékot vet Foster színészi pályájára. A nyolcvanas évek elején a színésznő egy sor olyan filmben tűnt fel, amelyek nem nyerték el a közönség tetszését, még ha alakítását dicsérték is – e filmek között volt Tony Richardson *Hotel New Hampshire*-je (1984), amelyben ő volt az ifjú végzet asszonya, akinek a rombolástól a vérfertőzésig terjedt a bűnlajstroma. A fordulatot *A vádlottak* (1988) hozta meg. Ez volt az első igazi felnőtt szerepe, amelyben végre kitörhetett a szexuális áldozat skatulyájából – pontosan azzal, hogy vallata ezt a szerepet, és teljesen tünt a határ. A film rendkívüli sikert hozott, és széles körű vitákat váltott ki, Foster Oscar-djat kapott alakításáért, ezzel felkerült az A kategóriás hollywoodi színésznők listájára, és megvetette lábát a hollywoodi fősodorban.

*A vádlottak* sikere ellenére keményen meg kellett küzdenie azért, hogy megkapja azt a szerepet, amely a második Oscart jelentette számára: Clarice Starling szerepét *A bárányok hallgatnakban* (1991) eredetileg Michelle



Pfeiffernek szánták. A munkáscsaládból származó, energikus fiatal nő, újonc az FBI-nál, akinek a sorozatgyilkos üldözése közben kockázatot kell vállalnia, hogy megmentse a soron következő áldozatot. Hollywoodi filmekben szokatlan módon ez a kockázat ezúttal nem szexuális természetű, hanem fizikai, majd pszichikai, miután Starling érzelmi kapcsolatba kerül az egyik sorozatgyilkossal, hogy elfoghassa a másikat.

A *bárányok hallgatnak* bemutatásának évére esett Foster első rendezése is, a *Little Man Tate* ("Tate, a kis ember", 1991). A rendezés mellett színészi feladatot is vállalt a filmben, ő játssza a csodagyerek anyját, aki szembekerül a kivételes képességű gyerekeknek fenntartott iskola igazgatójával: az anya azért küldte ide a fiát, hogy kibontakoztassák a tehetségét, de azt kell tapasztalnia, hogy ott önös célból kizsákmányolják a gyerekeket. Ez az intelligens és személyes film kis híján hamvába holt, mert támogatója, az Orion még a film befejezése előtt csődbe ment. Foster kénytelen volt produceri feladatokat is vállalni az új helyzetben, és kemény csatákat kellett vívnia, hogy bemutassák a végül is sikert arató filmet. A moziipar üzleti részének megismerése vezette arra a döntésre, hogy 1991-ben megalapítsa saját cégét. A Polygramtól kapott 100 millió dollárból függetlenül finanszírozott Egg Pictures teljes alkotói szabadságot adott Fosternek ahhoz, hogy színészként, rendezőként vagy producerként megvalósítsa saját terveit; ez egyedülálló helyzet egy női sztár számára Hollywoodban. Közben az amerikai filmszínésznők hagyományosabb szerepkörében is sikerült bizonyítani a tehetségét – egy romantikus történelmi dráma, a *Sommersby* (1993) hősnőjeként, és, ami még meglepőbb, Mel Gibson partnereként ő játszotta a déli szépséget egy westernkomédiában, a *Maverickben* (1994).

Foster nem a szokványos hollywoodi szépség. Ahogy B. Ruby Rich (1991) írta róla: „Olyasvalaki, akinek ott van az arcán az, ami benne lakozik.” A kilencvenes években, úgy tűnik, megtalálta az egyensúlyt az erő és a törekvés között, és ami ennél is fontosabb: sikerült elkerülnie, hogy pusztán szexuális lénynek tekintsek. A futószalagon gyártott hősnők korában Jodie Foster egyike annak a kevés nőnek, akinek, legalább részben, sikerült a magáé kezébe vennie a sorsát.

KATE BEETHAM

#### FONTOSABB FILMEK

Aliz már nem lakik itt (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974);  
Taxi sofőr (*Taxi Driver*, 1976); Buggy Malone (1976); Freaky Friday  
('Fura péntek', 1976); The Little Girl who Lived down the Lane  
('A kislány, aki a mellékutcában lakott', 1976); Candleshoe (1977);  
Carny (1980); The Hotel New Hampshire (1984); Five Corners  
('Öt sarok', 1987); Stealing Home ('Lopott otthon', 1988);  
A vádlottak (*The Accused*, 1988); A bárányok hallgatnak (*The  
Silence of the Lambs*, 1991); Little Man Tate ('Tate, a kis ember',  
1991, rendezőként is); Sommersby (1993) Maverick (1994);  
Home from the Holidays ('Nyaralás után', 1995, rendező).

#### IRODALOM

Rich, B. Ruby: *Nobodies Handmaid*, 1991.

Bahn: Jodie Foster a kamera mögött első játékfilmjét,  
a *Little Man Tate*-et ('Tate, a kis ember', 1991) rendezte.

technikai átalakulása ellenére a nagy filmestársaságok jöttányit sem vesztek hatalmukból. Nemcsak hogy sikerült túlélniük a változásokat, hanem lubickoltak az új helyzetben. Egy maroknyi cég, amely több mint fél évszázaddal ezelőtt alakult meg, továbbra is világszerte monopolhelyzetet élvezett a filmgyártásban és a -forgalmazásban. A nyolcvanas években ezen társaságok magas profitja vonzotta a külföldi vásárlókat, és több társaságnál is tulajdonosváltás történt, de semmi jelét nem mutatták a gyengülésnek. Valójában, ha ez egyáltalán lehetséges, még hatalmasabbak lettek, és fel sem merült, hogy versenyezni lehetne velük.

Time és a Warner Brothers 20 milliárd dolláros konszolidációja 1989-ben ismét szembetűnővé tette a hatalom és a profit koncentrációját a hollywoodi stúdiókban. Amikor egy évvel később a Matsushita megszerezte az MCA-t (és vele a Universal stúdióit), akkor kiderült, milyen magas árat hajlandók fizetni a gazdag külföldi társaságok azért, hogy megvehessék a lábukat Hollywoodban. Sok mozirajongó tekint úgy vissza a harmincas-negyvenes évekre, mint a film aranykorára, pedig valójában a kilencvenes évek az a korszak, amikor Hollywood nemzetközi befolyásra, a tömegszórakoztatás piacának uralmára és olyan sokmillió haszonra tett szert, amely példátlan a stúdiók történetében.

Számos független filmes alapította meg saját produkciócégét mint törvényes eszközt arra, hogy filmeket készíthessen, köztük Spike Lee a 40 Acres and a Mule elnevezésű társulást vagy Ray Stark a Rastart. Ennek dacára a forgalmazás tekintetében tökéletesen ki vannak szolgáltatva a vertikálisan integrált nagy cégeknek: a kilencvenes években a Paramount, a Warner Bros., a Matsushita-féle Universal Pictures, a 20<sup>th</sup>Century-Fox, a Disney és a Sony tulajdonában lévő Columbia Pictures kezében van a hatalom. A független forgalmazóknak még mindig nagyon kicsi a piaci részesedésük, és az olyan sikerek, mint a *Síró játék* (*The Crying Game*, 1992), amelyet a Miramax forgalmazott az USA-ban, csak még inkább hangsúlyozzák a hollywoodi dominancia mértékét. Persze nem minden hollywoodi társulás érdemli ki a nagy stúdió elnevezést, és nem mindenki ért el egyforma sikereket ebben az időszakban. Az Arthur Krim – egy nemzedékkel korábban ő élesztette újjá a United Artists stúdiót – vezette Orion Pictures például csődbe ment annak ellenére, hogy milliókat keresett a *Robotzsaruval* (*RoboCop*, 1987), a *Farkasokkal táncolóval* (*Dances with Wolves*, 1990), és hogy állandó forgalmazója volt Woody Allen filmjeinek.

A Paramount Pictures új irányt vett a nyolcvanas évek elején, amikor meghalt Charles Bluhdorn elnök, és régi jobbkeze, Martin S. Davis lépett a helyére, aki hozzálátott eladogatni a szórakoztató üzletághoz nem tartozó vagyონrészeket. 1989-re már csak az maradt, amit ma Paramount Communications néven ismerünk, televíziós és filmes érdekeltségek, köztük a részesedés az amerikai



kábelhálózatból (az MCA/Universal partnereként), egy aktív televíziós gyártóegység, egy házi videorészleg és a Simon & Schuster kiadó. A Paramount továbbá megtartotta Melrose Avenue-i stúdióját (a stúdió ténylegesen Hollywoodban van), amelyben rendszeresen forgatnak filmeket, például a *Star Trek* sorozatot (1979–1994) vagy a *Vadászat a Vörös Októberre* (The Hunt for Red October, 1990) című filmet.

A Warner Communication, amely a hetvenes évek elején alakult, terjeszkedése során érdekeltséget szerzett a popzenében, a könyvkiadásban, a kábeltelevízióban, valamint a szoros értelemben vett hollywoodi filmgyártásban és a filmforgalmazási üzletágban. Amikor 1989-ben a Warner Brothers egyesült a Time-mal, létrejött a Time Warner, a világ legnagyobb médiavállalkozása és mintaszerű mediakonglomerátuma. A kábelérdekeltségek, a magazinok és a televíziós gyártás állandó profitot termeltek, a Warner Brothers stúdió pedig több olyan sikerfilmet hozott ki a kilencvenes évek elején, mint a *Batman* és a *Batman visszatér*, amelyek a Warner DC Comics képregényrészlegéből indultak el hódító útjukra.

Az MCA/Universal már jó ideje nagy riválisa a Paramountnak és a Warnernak, különösen a filmgyártás terén, a Universal Studios révén. 1959-ben az akkor még színészügynökségként működő MCA megvásárolta a Universalt. A kormánnyal várható perre készülve, mivel egyszerre volt alkalmazója és képviselője a művészeknek, az MCA feladta az eredeti ügynökséget, és elkezdett vásárolni és fejleszteni, mígnem mediakonglomerátum volt, ma szabadióparkok, ajándékolt-hálózat, könyvkiadó és popzenei kiadó volt a dírtokában. Az MCA sokoldalú sikerei vonzót gyakoroltak a japán mamutvállalatra, a Matsushita Corporationre, és 1990 decemberében 7 milliárd dollárra becsült összegért megvásárolta az MCA-t.

1985-ben a 20<sup>th</sup> Century-Foxot megvette az ausztrál (utóbb természetesen amerikai) médiamagnás, Rupert Murdoch. A világméretű mediakonglomerátumra, a News Incorporatedre alapozva, médiabirodalommá alakította át a gyengélkedő filmstúdiót, hatalmas film és televízió érdekeltségekkel. A Fox televíziós részlege mind hálózati, mind kábelcsatornákkal rendelkezik, és gyorsan az egyik legnagyobb céggé nőtte ki magát az Egyesült Államokban. A Fox olyan tévéműsorok gyártásában vett részt, mint az *LA Law* ('Los Angeles-i bíróság'), játékfilmjei között pedig ott van a *Reszketések, betörők!* (Home Alone, 1990), amely sok millió dollárt hozott a New Incorporated konyhájára.

A Disney, amely leányvállalata, az 1953-ban alapított Buena Vista révén vezető helyzetbe került a forgalmazási ágazatban, szintén radikális terjeszkedésbe kezdett a nyolcvanas években. Az új vezetői garnitúra, amelynek Michael Eisner és Jeffrey Katzenberg állt az élén – mindketten a Paramounttól jöttek – új szerepkört dolgozott ki

a Disneynek. A társaság merész lépéseket tett, amikor R besorolású, felnőtteknek szóló filmeket kezdett forgalmazni a Touchstone és a Hollywood Pictures elnevezésű érdekeltségein keresztül, majd szabadidőparkot nyitott Japánban és Franciaországban. Az ifjú nézőket és a szüleiket megcélzó Disney kábelcsatornák állandóan termelték a pénzt; az NBC-TV számára ők készítették a *Golden Girlst* ('Aranylányok'), és ők terjesztették a *Siskel and Ebertet* ('Siskel és Ebert') a tévéállomások között egész Amerikában. A nyolcvanas évek végére a Disney nemcsak azt érte el, hogy beindította a legnagyobb stúdióvállalkozást Hollywoodban, miután exkluzív szerződéseket írt alá több kívülről érkező művésszel, hanem legyártotta a *Három férfi és egy bébit* (Three Men and a Baby, 1987) és a *Holt költők társaságát* (Dead Poets Society).

A Columbia Picturesnek nem hoztak szerencsét a nyolcvanas évek, annak ellenére, hogy nagy hatalmú tulajdonosa, a Coca-Cola megpróbálta bevezetni a piacutatásra orientált marketinget a moziüzlet fellendítésére. Az ügyes kísérletek ellenére – keresztpromóciós reklámkampányok (például a Diet Coke és 1987-es filmjük, a *Roxanne*) – a Coke nem tudta elérni, hogy rendszeresen kijöjjenek egy-egy kasszasikerrel, és 1989 októberében a Sony Corporation több mint 3 milliárd dollárért megvette a Columbiát. Gőzerővel beindult a multinacionális kísérlet: fel tudja-e használni a Sony a Columbia filmjeit arra, hogy eladja új, 8 milliméteres VAR-ját.

Az új filmnézési módok és a tulajdonosi kérdések mellett a nagyok hatalma továbbra is abból az egyeduralkodó helyzetből származott, amelyet a nemzetközi filmforgalmazásban birtokoltak. Tekintélyes költséggel irodákat tartottak fenn a világ csaknem 100 nagyvárosában, ahol képviselőik állandó kapcsolatban álltak a vezető moziláncok főnökeivel. Hollywood rendszeresen „sikerparádét” produkált a jegypénztárakban a többi nemzet gyártói pedig állandó harcot vívtak azért, hogy lépést tartsanak Hollywood folyamatos csúcstermelésével. Sőt, a kilencvenes évek elején Hollywood még dominánsabbá nőtte ki magát azáltal, hogy több ország kivonult saját, gyengélkedő filmiparából, és inkább a televíziós gyártás felé fordult.

#### A MOZIVÁSZNON

Érdekes, hogy Hollywood hegemoniájának mostani korszakában egyre többször tekintették művészetnek a filmjeit. A befolyásos *New York Times* olyan komolysággal ismertette a moziarabokat, ami hajdan csak a táncnak és a színháznak járt ki, a filmesmagazinok pedig az amerikai mozgókép új korszakát üdvözölték.

Az „új” Hollywood 1975-ben született meg, amikor bemutatták Steven Spielberg *A cápa* című filmjét ekkor lépett először színre a hollywoodi rendezők új, fiatal generációja. A negyvenes években születtek, filmeket nőttek fel, és szenvedélyesen szerették a klasszikus Hollywood moziját, de ismerték – és hatottak rájuk –



Diane Keaton és Woody Allen a *Manhattan*ben (1979)

a külföldi film mesterművei is. Például mind Spielberg (*A cápában*), mind Lucas (a *Csillagok háborújában*) tudatosan utánozta sikerfilmjei tempójában és látványvilágában Kurosawa klasszikusát, *A hét samurájt* (Shichinin no samurai, 1954). Francis Ford Coppola *A Keresztapával* (The Godfather, 1972) bebizonyította, hogy a régi hollywoodi műfajok újjáélesztése a művészfilm eszközeivel szintén dollármilliókat fialhat. George Lucas és Steven Spielberg is követte Coppola útját a kasszasikerek gyártásában, és menetelésük során gyakorlatilag rohammal bevették Hollywoodot. *A cápa* és a *Csillagok háborúja* a klasszikus alapelvekhez való visszatérést vetítette előre. Új-Hollywood sikerének alapja valójában nem volt más, mint a zsánerfilmek üzemszerű gyártása; az ilyen típusú filmeket lehet a legkönnyebben csomagolni és tömegesen árusítani a közönségnek szerte a világon.

A zsánerfilmekhez való visszatérés Hollywoodban részben tekinthető úgy is, mint a producerek válasza a kasszasikergyártás költségvetési rátájának és az ezzel járó kockázatnak a növekedésére. Annak a filmnek az elemei, amely már bizonyított a piacon, vagy amelyekre egy másik film marketingje épülhet, sorsdöntő kérdéssé váltak ebben a helyzetben (és azért is, mert egyes sztárok gázsija már a csillagos eget veri). Ebben a trendben központi szerephez jutott a folytatásos film. 1990-re már túl voltunk öt *Rockyn*, négy *Superman*en, öt *A rémület éjsza-*

*káján* (Halloween) és nyolc *Péntek 13-án* (Friday the 13<sup>th</sup>). A *Supermant* is valójában két filmnek tervezték. A sikeres mozikat nemcsak folytatások, hanem egész műfaji ciklusok követték. A gengszterfilm (*A Keresztapával* kezdődően) és a horror (az 1973-as *Az ördögűzőtől* – The Exorcist) tucatnyi utódot nemzett. A hetvenes évek végétől minden lehetséges formában rajzoltak a szörnyek: farkasemberek Joe Dante *The Howling* ('Az üvöltés', 1980) és John Landis *An American Werewolf in London* ('Egy amerikai farkasember Londonban', 1981) című filmjében, vámpírok John Badham *Draculájában* (1979) és Tony Scott *The Hunger*ében ('Éhség', 1983) zombik George Romero *Dawn of the Dead*jében ('A halott hajnala', 1979) és John Carpenter *Ködjében* (The Fog, 1979). Hollywood azon igyekezett, hogy a folytatások megismételjék az eredeti film bevételi rekordját.

Közvetlenül megcélozva a tizenéves korosztályt, amely egyre növekvő részarányt képviselt a jegybevételekben, sorra készültek a „felnőtté válás” témájú filmes tanmesék. Egyre-másra tűntek fel a hollywoodi mozikban a tinédzserek, akik megpróbálják meggyőzni a szkeptikus felnőttvilágot, hogy vegye őket komolyan. Lucas *A rock nagy évtizede* (American Graffiti) című filmje nyitotta a sort 1973-ban. Újrateremtve gyerekkora képregényeit és hollywoodi sorozatait, Lucas azt az egy napot és estét ábrázolja, amely után a hős főiskolára megy; a film re-



kordbevételt hozott. Coppola volt a producer, a hangsáv-  
ról egy évtizeddel korábbi rockszámok szóltak, és itt in-  
dult Harrison Ford, Ron Howard és Richard Dreyfuss  
karrierje. Egy zsák pénzt hozott a Universalnak, és a mai  
Hollywood egyik vezéralakjává tette Lucast.

A régmúltból is előjöhetnek mítoszok. A nyolcvanas  
években minden nyáron megérkezett a kardozós-va-  
rázslós sikerfilm, John Boorman *Excalibur*-jéről (1981)  
John Milius két Conan-filmjéig: *Conan, the Barbarian*  
(‘Conan, a barbár’, 1981) és *Conan, the Destroyer* (‘Conan,  
a pusztító’, 1982). George Lucas és Steven Spielberg ösz-  
szefogott, hogy filmre vigye egy 20. századi régész mi-  
tikus-kalandos küzdelmeit a múltból előlépő gonosz  
erőkkel; ez volt *Az elveszett frigyláda fosztogatói* (*Raiders of  
the Lost Ark*, 1980).

A vígjáték szintén átalakult, és a tizenéves közönség-  
hez szabva gyakran kombinálódott a „felnőtté válás” té-  
mával. Minden könnyed szerelmi vígjátékra – például  
John Hughes *Álmodj rózsaszínt* (*Pretty in Pink*, 1986)  
vagy Paul Brickman *Kockázatos üzlet* (*Risky Business*,  
1983) című filmje – több olyan komédia jutott, amely  
a humor minden lehetséges változatát kiaknázta – ilyen  
a *Rock’n’Roll High School* (‘Rock and roll gimí’, 1979), a  
*Fast Times at Ridgemont High* (‘Viharos napok a Ridge-  
mont High-ban’, 1982) és a *The Breakfast Club* (‘A regge-  
lizőklub’, 1985). Az NBC televízió régi sikere, a *Satur-  
day Night Live* (‘Szombat este élőben’) egyik programja  
(*Not Ready for Prime Time Players* John Belushival, Dan

Aykroyddal és Bill Murray-vel) szinte kiabált azért, hogy  
„új” vígjáték készüljön belőle. A műfajt John Landis  
filmje, a *National Lampoon’s Animal House* (1978) keltette  
ismét életre, amely szemtelenül antiintellektuális képet  
festett az egyetemi életéről: Bluto szerepében Belushi a  
Delta diákköri cimborákkal elhatározza, hogy egy végső  
„teljesen hiábavaló és hülye gesztussal” félbeszakítja a  
hazatérés ünnepét. A vége főcímből (amely a szereplők  
további sorsát is ismerteti) megtudjuk, hogy Bluto az  
Egyesült Államok szenátora lett. Mintha ez az egy főcím  
összegezte volna az új hollywoodi komédia nyegle és ci-  
nikus szemléletét a hivatalos felnőttvilágról.

Ezek a filmek a maguk bohózati humorával osztoztak  
a fent említett *science fiction* és kalandfilmek vonásaiban.  
Mind azt kívánták tőlünk, hogy függesszük fel hitünket  
a „létező” világban bármilyen fizikai vagy társadalmi  
cselekedet lehetséges, és a világból, a régiből és a maiból,  
játészótér lesz. Időnként mindez szürrealisztikus magas-  
ságokba emelkedik, mint a *Cheech & Chong’s Next Movie*  
(‘Cheech és Chong újabb mozija’, 1980), a *The Blues  
Brothers* (1980), a *Bill és Ted zseniális kalandjai* (*Bill and  
Ted’s Excellent Adventure*, 1989) vagy a *Wayne világa*  
(*Wayne’s World*, 1992) című filmben.

#### SZERZŐI FILM – AMERIKAI MÓDRA

Ha ma George Lucas és (bizonyos fokig) Steven Spiel-  
berg számít is a legsikeresebb producernek, azért számos  
kortárs rendező van még, aki megmaradt a rendezésnél.

E. T., a kedves úrlény hazatérni készül Steven Spielberg egyszerű meséjében. A film az addigi legnagyobb kasszasikert hozta,  
amelyet csak a *Jurassic Park* tudott felülmúlni, több mint egy évtizeddel később



A nyolcvanas évek alighanem leghíresebb szerzői filmje. Legalábbis a széles nyilvánosság szemében, Woody Allen, akiből először színészként lett sztár, és csak utána rendezőként. A közönség megszerette neurotikus humorát a *Love and Death*-ben ('Szerelem és halál', 1975), az Oscar-díjas *Annie Hall*-ban (1977), a fekete-fehér *Manhattanben* (1979) vagy a *Zelig* (1983) „emberi kaméleonjaként”. Allen öntudatos komolysággal is rendezett filmeket, mint az *Interiors* ('Belső', 1978) és a *Csillagporos emlékek* (*Stardust Memories*, 1980), amelyek távolról Ingmar Bergman *Suttogások és sikolyok* (1972), illetve Federico Fellini *8 és 1/2* (1963) című filmjéhez kötődnek.

A kritikusok úgy emlegették a *Csillagok háborújával* egy évben bemutatott *Annie Hallt*, mint Woody Allen első jelentős szerzői filmjét. Munkatársaival, Marshall Brickman forgatókönyvíróval és Gordon Willis operatőrrel Allen önéletrajzi filmet készített, amelynek meta-narratív filmes eszközeivel sikerült eltávolodnia korábbi komikus kísérleteitől. Feliratok tudatják, mi folyik éppen egy második Annie saját magát és Alvie-t (Woody Allen alteregóját) figyelő szeretkezés közben a kettéosztott vásznon a keresztény és a zsidó család látható vacsora közben. Ettől fogva Woody Allen és társai számos módot találtak ki arra, hogy értelmiségi témákat közvetítsenek a nagyközönségnek. Az *Interiors*, amelyben Woody Allen maga nem játszik, komoly tanulmány az ember lélektanáról, a családi életről, az anya meghatározó szerepéről és a valóság elfogadásának kísérletéről. A *Manhattanben* a rendező visszatért a New York-i zsidó környezethez, amely a legközelebb áll hozzá, és – miként azt a *Lövések a Broadway-n* (1994) bebizonyította, a kilencvenes években is nagy nemzetközi nézőtáborra van a műveinek.

Martin Scorsese a New York-i egyetem filmszakán szerzett diplomát, és úgy látszott, ő fogja filmre vinni Woody Allen nosztalgikus New York-i életképének fonákját. Scorsese a *Mean Streetsszel* ('Aljas utcák', 1973) alapozta meg kritikai hírnevét, egy önéletrajzi jellegű művel, amely négy olasz-amerikai fiatalember felnőtté válását ábrázolja az Egyesült Államok nagyvárosaiban, harcukat a hagyományos értékekkel és a modern gazdasággal. A szintén kritikai elismerést aratott (ha pénzügyileg nem is mindig sikeres) *Taxisofőr* (*Taxi Driver*, 1976), a *Dühöngő bika* (*Raging Bull*, 1980) és *A komédia királya* (*King of Comedy*, 1982) jelentette a folytatást.

Míg Woody Allen szoros kapcsolatban állt az egyik vezető hollywoodi stúdióval – teljes alkotói szabadsággal a saját produkcióját illetően (először a United Artists, majd az Orion) –, addig Scorsese-nek időről időre (és az esetek többségében) adódtak problémái. Számos pénzügyi bukása volt, kivált nagyra törő musicalje, a *New York, New York* (1977) és a kiemelkedő kritikai sikerek dacára keményen meg kellett harcolnia azért, hogy pénzügyi támogatást szerezzen terveire. A mai hollywoodi

rendszerben a tehetséges rendezők nem ülhetnek a bárjaikon. A *Csillagok háborúja* csak felértékelődik az idő múlásával, de az olyan bukás, mint a *Howard the Duck* ('Howard, a kacska', 1986) arra emlékezteti Hollywood főnökeit, hogy még George Lucas is követhet el igen költséges tévedéseket. Spielberg meglepő 1993-as sikerei, a *Jurassic Park* és a *Schindler listája* (*Schindlers List*) a tévedhetetlenség büvkörét vonták köré, pedig neki is megvannak a maga kudarcai: a *Meztelenek és bolondok* (1941, 1979) pénzügyi katasztrófa volt a Universal számára, televíziós sorozata, az *Amazing Stories* ('Meghökentő történetek') megbukott.

Egyetlen rendező vagy sztár sem képes garantálni egy film sikerét, Hollywood tehát továbbra is megmaradt konzervatívnak. A stúdiók a túlélés receptjét kutatják, akár a folytatásos filmek, akár – egyre növekvő számban – a régi hollywoodi mozarabok (*Always – 'Mindig'*, 1989) vagy a francia közönségsikerek (*Sommersby*, 1993 *Három férfi és egy bébi* – *Three Men and a Baby*, 1987) vagy a népszerű tévésorozatok (*A szökevény* – *The Fugitive*, 1992 *Galád család* – *The Addams Family*, 1991 *A Flintstone család* – *The Flintstones*, 1994) átdolgozásainak formájában.

#### HOLLYWOOD KÜLFÖLDRE MEGY

A nemzetközi piac központi szerepet játszik az „új-hollywoodi” stúdiók profitjában. Az olyan kasszasikerek, mint a *Végzetes vonzerő* (*Fatal Attraction*, 1987), az *Esőember* (*Rain Man*, 1988) vagy a *Cocktail* (1988) több bevételt hoztak külföldről, mint az USA filmszínházaiból, és a sztárok, például Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone és Eddie Murphy részben a világ közönségére gyakorolt vonzerejük miatt kaphattak többmillió dolláros gázsit. A hollywoodi mogulok aggódva figyelik a nemzetközi filmpiac lehetséges ingadozásait, és ez vezetett el az utóbbi években Hollywood és a külföldi cégek közös vállalkozásaihoz a moziépítésben Nagy-Britanniában, Ausztráliában, Németországban, Spanyolországban és Franciaországban, de még az egykori Szovjetunió nagyvárosaiban is. A hollywoodi társaságok (élükön az MCA Cineplex Odeonjával) több moziterem megépülését szponzorálták, mint amennyi azelőtt egy emberöltő alatt épült. Ez a lépés a tökéletes vertikális integrációhoz vezet vissza, amelyet a stúdiók eszményi megoldásnak látnak külföldi érdekeltségeik védelmében és nyereségük maximalizálásában.

Vannak országok, amelyek képesek helytállni a hollywoodi termékek áradatával szemben, saját, kulturálisan azonosítható zsánerfilmjeiket állítva ellenükben. Indiában például 250 filmgyár van, ami igen figyelemreméltó szám, ezek több mint 60 stúdióban forgatnak, és a nyolcvanas évek során rendszeresen évi 700 játékfilmet készítettek. A központi kormányzat ösztönzi az indiai filmgyártást, és minden kereskedelmi mozitól megköveteli,



hogy legalább egy indiai filmet műsoron tartson. A kormány támogatást és kölcsönt is nyújt, továbbá olyan árrendszert alakított ki, amely jutalmazza a „legjobb” filmeket. A harmincas-nyvencs évek Hollywoodjára igen emlékeztető sztárszisztéma továbbra is erős. Az indiai sztároknak számos produkcióban kell dolgozniuk egy időben, és elképesztően meggazdagodhatnak.

Más ázsiai országoknak is van erőteljes filmgyártásuk. A mindössze ötmillió Hongkong több filmet gyárt, mint Hollywood. A kilencvenes években a hongkongi polgárok nagyjából egyenlő arányban néznek amerikai és hazai filmeket, a nyolcvanas években pedig a hongkongi harcművészeti mozidarabokat nagy mennyiségben forgalmazták szerte a világon (gyakran eleve videón).

A kábeltvé és a műholdas sugárzás elterjedése révén elkerülhetetlennek látszik, hogy Hollywood betörjön

ezekre a piacokra is; a jövő lehetőségei korlátlanok. A világ legnagyobb részén az olyan rendezők és sztárok, mint Steven Spielberg és Arnold Schwarzenegger egy nemzedék kulturális bálványai lettek. A hollywoodi társaságok gazdasági vasmarkába szorítva, a rendezés és a műfajok klasszikus alapelveihez való visszatéréssel az „új” Hollywood megtévesztésig hasonlóan fest (és működik), mint hajdanában ó-Hollywood.

#### Irodalom

Bart, Peter: *Fade Out*, 1990.

Gomery, Douglas: *Shared Pleasures*, 1992.

Lees, David–Berkowitz, Stan: *The Movie Business*, 1981.

Pye, Michael–Myles, Lynda: *The Movie Brats*, 1979.

Squire, Jason E.: *The Movie Business Book*, 1992.

## Új technológiák

JOHN BELTON

### MOZI ÉS TELEVÍZIÓ

1950 januárjában a Society of Motion Picture Engineers (Műszaki Filmkészítők Társasága) nevű szervezet, amelyet 1916-ban alapítottak, és amely „a mozgókép technika elméleti és gyakorlati fejlesztésének” szentelte magát, nevet változtatott: ettől kezdve Society of Motion Picture and Television Engineersnek hívták. A névváltoztatással a társaság egyszerre vette tudomásul és vettette előre azokat a változásokat, amelyek a háború utáni szórakoztatóipari technikában végbementek (és végbemennek).

A televízió természetesen egyre nagyobb szerephez jutott a szabadidős tevékenységek között. Ahogy az ötvenes évek elején az otthoni készülékek száma megnőtt az Egyesült Államokban (az 1950-es 4 millióról az 1954-es 32 millióra), egyre több ember szokott át a moziba járásról az otthoni tévénézésre. Ez a változás felöleli a többi elektronikus felvevő-, átvevő- és visszajátszó-technika széles körét. Közismert, hogy a televízió bármilyen technológiát alkalmazhat, amely elektronikus jelek kódolásán alapul. Ha nem is a szó szoros értelmében, de a műszaki filmkészítők társasága már a húszas évek közepétől felvehette volna az új nevet, amikor segített a hangosfilmre való áttérés megoldásában, kiterjesztve érdeklődését a rádióra, az elektronikus felvevőkre, a jelerősítésre és más elektronikus technológiákra.

Bizonyos értelemben a sztereó mágneses hangzás, amelyben elektronikus jeleket visznek fel mágnesszalagra, szintén televíziós technológia. Helyesebben maga a televízió *hangtechnika*, amely a rádióból, az elektronikus jelátviteltől és egyéb hangot közvetítő technológiák-

ból fejlődött ki. Nyilvánvaló, hogy a két technológia szoros kölcsönhatásban van egymással. Nem véletlen, hogy a filmhang jeles szakértője, Ray Dolby, aki amerikai fizikushallgatóként Cambridge-ben tanult, és 1965-ben Londonban megalapította a Dolby Laboratoriést, stanfordi diákként központi alakja volt az Ampex videorekordert kifejlesztő csapatnak (1956). Londoni laboratóriumában kifejlesztett egy kulcsfontosságú zajcsökkentő rendszert a hangfelvételek számára (kb. 1966). Később a San Franciscó-i Dolby laboratóriumban bevezette a négysávós, optikai sztereó „hang-a-filmen” rendszert (Dolby SVA, 1975) egy hatsávós, 70 milliméteres, mágneses formátumot; egy színképes felvevőrendszert (Dolby SR, 1986), továbbá egy digitális hangtechnikát 1991-ben.

Röviden, a mozgóképtechnika szükségképpen összekapcsolódik a televíziós technológiával, különösen manapság. Az ötvenes évek szélesváson-forradalma után bekövetkezett főbb technikai változások: a hang úgynevezett „második eljövetele”, amelyet Dolby vezetett be a hetvenes évek közepén és a video hatása a filmgyártásra (High Definition Television, videós vágás), a terjesztésre (kábel, videoszalag, videokorong) és a filmnézésre (házi video).

### A HANG

A 20<sup>th</sup> Century–Fox kísérletei az ötvenes években a sztereó hang kifejlesztésére és elterjesztésére kudarcot vallottak, nagyrészt azért, mert a kis, független mozik megtagadták a szükséges berendezések beszerzését. Ám a nagy, városi filmszínházak négysávós sztereóban veti-

*Chicken Ranch* ('Csirkefarm', 1982) című filmje egy nyilvánosházban játszódik: az egykedvűen pergő film akkor éri el csúcspontját, amikor az operatóri stábot végül kihajítják az ajtón. Az *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* (Aileen Wuornos: egy sorozatgyilkos kiállításáról, 1993) című filmjében Broomfield részt vesz a Wuornos körüli médiacirkuszban: a prostituáltat azzal vádolták, hogy meggyilkolta hét kliensét, s kikiáltották a világ első női sorozatgyilkosának. Broomfield filmre vette saját üzleti tárgyalásait a nő ügyvédjével és nevelőanyjával, két olyan személlyel, aki elsősorban érdekelt abban, hogy nagy összeget nyerjenek az ügyön. Végül Broomfield bemutatja, hogyan korrumpálták az igazságszolgáltatást, és hogy Wuornos ügyét miként aknázták ki a végrehajtó hatalom hivatalnokai, akik mindent elkövettek, hogy leendő tévéfilmek producereitől pénzt szerezzenek a sztoriért cserébe.

Ugyan maga Errol Morris nem jelenik meg a *The Thin Blue Line* ('Az a vékony kék vonal', 1988) képkockáin, jelenlétét végig erősen érezhetjük a megvilágítás, a vágás és zene gondos kiválasztásában, és a jelenetek erősen stilizált dramaturgiájú bevezetésében. Ez az erőteljes dokumentumfilm azt bizonyítja be, hogy egy embert ártatlanul ítélték el egy dallasi rendőrtiszt meggyilkolásáért, végül feltárja, hogy az állam milyen eszközökkel engedte magát rászedni a valódi gyilkostól, egy megnyerő modorú tinédzsertől, aki újabb gyilkosságra szánta el magát. Morris a filmben teremtett jelentős szellemi tőkével igyekezett újraéleszteni és újjáformálni az elmúlt tizenöt évben rossz hírbe keveredett filmigazság fogalmát: az igazság nem biztos, hogy benne lesz a filmben, de keresése alapvető feladat. Ugyanígy Susana Muñoz és Lourdes Portillo *Mothers of the Plaza de Mayo* ('A Plaza de Mayo anyái', 1985) című filmjében az argentin hadsereg képviselői kijelentik, nem felelősek a fiatal diákok és baloldaliak „eltűnéséért”; a film, ellentmondva e hazugságoknak, mint szörnyű igazságot mutatja ki a hadsereg részvételét a gyilkosságokban.

Korunkban két széttartó irányba fejlődött tovább a dokumentumfilm. Míg a független dokumentaristák fesztiválokon nyüzsögnek és jó kritikákat kapnak, a ren-

dezők döntő többségének televíziós állomások adnak megbízásokat és ők jegyzik filmjeiket: az itt vetített dokumentumfilmeket a tévéműsor részének tekintik, és elvárják tőlük, hogy megfeleljenek a televíziós követelményeknek. Sok esetben az eredmény nemzetközi együttműködés keretei között létrehozott sorozat lesz, melynek idomulnia kell az alapját képező ideológiai elképzelésekhez, melyeket viszont különböző állami pénzen működtetett/támogatott/irányított vállalatok sugallnak, az pedig nemegyszer előfordul, hogy ezeknek némileg eltérő elképzelései vannak az objektivitásról. Így volt ez a tizenkét részes *Vietnam: A Television History* ('Vietnam: televíziós történelem', 1983, a sorozat producerei: Richard Ellison és Stanley Karnow) esetében, mely az amerikai WGBH, a brit Central Independent Television és a francia Antenne-2 nemzetközi koprodukciójaként jött létre. A háborút e három országban igen eltérően értelmezték. Általánosabban: a televíziós csatornák vezetőisége a programjaikhoz hű közönséget akar nevelni azáltal, hogy programról programra és évszokról évszakra következetes hangütést és küllemet biztosít műsorai-ban. A dokumentumfilmeknek mindig is alkalmazkodniuk kellett a szponzorok igényeihez. Érvényes formaként való fennmaradásuk mindinkább attól függ, sikerül-e olyan szponzorokat találni hozzájuk, akik tiszteletben tartják a műfajnak azt a jogát és kötelességét, hogy először is az igazságot keresse, s csak másodsorban alkalmazkodjék.

#### Irodalom

- Barnouw, Erik: *A History of the Nonfiction Film*, 1974.  
 Ellis, Jack: *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*, 1989.  
 Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*, 1975.  
 Mamber, Stephen: *Cinema Verite in America*, 1974.  
 Nichols, Bill: *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*, 1980.  
 Rosenthal, Alan: *The New Documentary in Action*, 1980.  
 Solanas, Fernando–Getino, Octavio: 'Towards a Third Cinema', 1969.  
 Stoller, Paul: *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*, 1992.

## Avantgárd filmművészet: a második hullám

A. L. REES

Az európai avantgárd film meglepő módon nem sokkal a háború után újjászületett, már az ötvenes években megjelentek a fluxus, a lettrizmus és az action art provokatív neodadaista munkái. Akárcsak az eredeti Voltaire Kabaréban – s hasonló okokból –, a gúny és a szertelenség volt a

társadalmi és kulturális vonatkozású tiltakozás fegyvere. De a film mint a „bombakultúra” egyik aspektusa, gyakran dacosan a perifériára szorult, még azután is, hogy a hatvanas években a találóan undergroundnak (föld alatti) elnevezett kultúra a nyilvánosság számára is érzé-



kelhetően a felszínre emelkedett. Nagy-Britanniában például egyedül a szituacionista művész, Guy Debord egyik filmjét mutatták be 1952-ben az Institute for Contemporary Artsban (Kortárs Művészetek Intézetében).

Már ebben az időben is az Egyesült Államok vette át a vezető szerepet a filmgyártásban, akárcsak a festészetben, amikor New York lépett Párizs helyébe mint a modernizmus fővárosa. Amint a negyvenes években diadalra jutott az absztrakt expresszionizmus, kísérletező filmrendezők új generációi kezdték felfedezni a filmet mint szépművészetet. Az amerikaiak, akik biztosabbak voltak az európaiakkal szemben a realizta, részben szurrealista örökségük felől, a művészetet művelni akarták, nem pedig elhárítani. A személyes látomás fogalmát tüzték zászlajukra, ez lett az alapja a kaliforniai központi absztrakt filmeknek és rövidfilm-költeményeknek, melyek a Los Angeles-i, San Franciscó-i és New York-i művésztelepeken születtek.

A személyes közlésű művészet egytorna aranyban volt materiális és ideologikus. Hordozható, cserélhető lencsékkel és felvételi sebességszabályzóval felszerelt 16 milliméteres kamerák maradtak vissza a háborúból, és kaphatók voltak az amatőr filmpiacokon is. Az olcsó és rugalmas technológia a szó szoros értelmében a rendező kezébe adta a forgatási eszközöket. Míhelyt a 16 milliméteres lett a szokványos projekciós méret a főiskolákon, filmklubokban és művészi társaságokban, új fogyasztói köröket kezdett érdekelni az avantgárd. Az élőben elhangzó költői felolvasásokhoz hasonlóan, melyek ebben az évtizedben váltak hagyománnyá, a rendezők is gyakran mutatták be és vitatták meg személyesen a filmjeiket. Egy olyan időszakban, amikor az *auteur*-elméletet – sok vitát kiváltva – a hagyományos filmekre is alkalmazni kezdték, az avantgárd a személyes és közvetlen szerzőséget és a nézői reakciót hangsúlyozta, ezzel is provokálva a kommersz filmművészetet, a gyártástól a befogadásig.

A nyugati parton 1947-ben újjászületett Oskar Fischinger absztrakt *Motion Painting* ('Mozgásfestészet') című filmje. Emigráns kollégájához, Len Lye-hoz hasonlóan az ő munkássága is egyszerűbbé és tökéletesebbé vált, amint üzletileg virágzó karrierjének bealkonyult (Fischinger pályáján a nagy vízváltó az volt, amikor a Disney visszatartotta a *Fantázia* – *Fantasia* című produkcióhoz készített absztrakt díszleteit). Egy csapat amerikai születésű művész is kísérletezett az absztrakt animációval, köztük Mary Ellen Bute, az elektronikus vizuális művészetek első képviselője, Harry Smith, aki korai filmjeit kézzel színezte, valamint a John és James Whitney testvérpár, akik a technológiai és fényjátékoknál lyukadtak ki, miközben a Duchamp-féle „véletlen operációkkal” kísérleteztek.

#### A PSZICHODRÁMAIG ÉS TOVÁBB

A színesztéziára alapuló absztrakció újjászületésével egy időben amerikai filmrendezők ismét felfedezték

a narratív filmkölteményt. A „pszichodráma” (vagy „transzfilm”) mintája az álom, a lírai vers és a modern táncművészet volt. Jellemző módon az ilyen film egy központi figura vagy főszereplő személyes konfliktusait mutatja be. A vágyakról és hiányokról szóló szövegek könyv, amely egyetlen tudat szemszögéből láttatja az eseményeket, vagy megváltással, vagy halállal végződik. A realista eljárással szemben a montázs-eljárás gyors átmeneteket feltételez térben és időben. A szubjektív, gyors mozgású kamera inkább résztvevője az eseményeknek, mintsem közömbös regisztrálójuk azoknak.

Ezt az új elbeszélői avantgárdot a ma már klasszikusnak számító, Maya Deren és Alexander Hammid által készített *Meshes of the Afternoon* ('A délután szövevényei', 1943) című film szimbolizálta. Az egymásba illeszthető, egyre kisebbedő dobozok elvét követő elbeszélő forma éppúgy beugratja a főszereplőt (Deren), mint az őt körülvevő torzultan otthonos környezetet. Az emblemikus jelentőségű kés és kulcs kicsúszik a kezei közül. Az események félbeszakadnak; lemez szól egy üres szobában, egy villajáról lekasztott telefonkagyló himbálódzik. Egy futólag megpillantott figura látomásszerű üldözése erőszakos jelenetben, talán öngyilkossággal végződik. A cím megjelenésekor elmondott ünnepélyes Deren-szózat ellenére erotikus és menthetetlenül freudista film a spirális szerkezetet festői kameramunkával és bonyolultan kidolgozott matt snittekkel kombinálja (például amikor az alvó nő szembenéz másik „énjeivel”, akik egymást követő álmokban tűnnek fel). Mind a főszereplő, mind a néző az összekötő szálakat keresi, s a kutatás téma egyszerre van jelen a film tartalmában és stílusában.

A Deren által fáradhatatlanul népszerűsített filmművészet negyvenes években bekövetkezett reneszánsza egy tágabb értelemben vett amerikai kultúrforradalom részét képezte. Ide tartoztak (Clement Greenberg kifejezését használva) az „amerikai típusú” festészet, a Pound utáni költők és a Joyce utáni írók egymással versengő iskolái, valamint Merce Cunningham táncművészeti és (a filmművészeti avantgárdhoz is igen közel álló) John Cage zenei újításai. E ponton a művészeti ágak keveredése inkább alkalminak, mintsem elvszerűnek volt mondható. S ha az európaiak némelyike felfedezte a médiumok összeolvasztásának lehetőségeit, az amerikaiak nem annyira a művészeteket elválasztó határvonalak elmosásán, inkább a határok szabad felfedezésén munkálkodtak. Ennek fényében a tisztán absztrakt képzőművészet, zene és tánc irányította filmdráma újbóli felbukkanása egy kulturális milióban már nem olyan abnormális jelenség, mint amilyennek látszik. Felelevenítette a régi vitát a film mint festészet és a kameraszemmel való látás hívei között: mindkét tábor a filmművészet mint plasztikus művészi forma különleges helyét hangsúlyozta.

Néhány rendező (például Harry Smith) ingadozott a két szemléletmód között, de sokan a teljes nonfiguráció



Dedikált fotó a *Meshes of the Afternoon* ('A délután szövevényei', 1943) című klasszikus avantgárd filmből. Rendezte Maya Deren és Alexander Hammid; Deren mint törbeccsált szereplő működik közre

gyakorlatához ragaszkodtak (mint a Whitney-fivérek), amelyre megint mások úgy tekintettek, mint a kamera azon képességének semmibevételére, hogy úgy ábrázolja a dolgokat, „ahogy vannak” (Deren). Deren számára a filmnek volt egy objektív aspektusa, amely a többi művészeti ágakból teljesen hiányzott. Ugyanakkor az idővel és térrel való manipulálás is a filmformából következett, tehát a szerkesztés képes volt megszüntetni a filmezés felszíni realizmusát, hogy egy, csak a filmre jellemző új nyelvet hozzon létre. A kísérletezésnek ebben az időszakában születtek meg Kenneth Anger, Curtis Harrington és Sid-

ney Peterson első filmjei, melyek alapját a fekete humor és az oidipuszi válság jelentette. Harrington menekülő fia az *On the Edge*-ben ('A határon', 1949) a szó szoros értelmében a kötőfonal segítségével talál vissza anyjához, míg James Broughton *Mother's Day* ('Anyák napja', 1948) című filmjében a gyerekek szerepeit felnőttek alakítják. Peterson a *The Lead Shoes* ('Ólomcipők', 1949) című, San Franciscó-i művésznövendékekkel forgatott filmjében, melyben a szereplők egyben háborús veteránok és túlélők is voltak, torzító, amorf lencsét alkalmazott, látható benne továbbá egy Káli istennőre emlékeztető kalifornia:



anya és bűváruhába bújtatott fia, s rekedt hangon, „rezselősen” adtak elő benne régi balladákat. („Mítől véres a késed, Edward?” – kántálja a disszonáns kórus.)

Ennek ellentétéképpen Anger *Fireworks* (‘Tűzijáték’, 1947) című munkájában a képzeletbeli matrózok, akik kegyetlenül elverik a hőst, inkább egy eizensteini montázsból, mintsem az amerikai flottából valók; egyébként a film mindkettő előtt tiszteleg, akárcsak az „amerikai karácsony és a tizenhét évnyi élet” előtt. Az égő illumináció kétségbeesésbe, majd halálba kergeti az álmodó főszereplőt; ebből az állapotból a testére öntött ondószerű tejfolyam és egy fallikus tűzijátékból eredő fényeső menti ki. Az álmodó egy új tudatosságra ébred, még mindig az ágyában, de már „nem egyedül”.

Marie Menken ekkorra már jelentős lépést tett annak irányába, hogy felszabadítsa a kamerát a mindenfajta elbeszélő film, még a legradikálisabb pszichodramák által is alkalmazott központi emberi szem uralma alól. A *Visual Variations on Noguchi* (‘Vizuális variációk Noguchira’, 1945) című filmben, mely eredetileg a *The Seasonshöz* (Az évszakok’), egy Cage–Cunningham-baletthoz készült kísérletként, a kézi kamera körbetapogat egy absztrakt szobrot, amitől a film terében egy improvizatív tánc kel életre. Az elbeszélő közvetítést mellőzve lírikus formát keres a film, mikor könnyedén hidat ver az absztrakt és a figuratív elemek közé. A kamera, fény és bohóckodás segítségével transzformált „mindennapiságra” vonatkozó későbbi kísérletei a *Notebookban* (‘Jegyzetfüzet’, 1963) öltöttek testet. A legtöbb avantgárd művésztől eltérően Menken festő volt, nem pedig író – megszabadulása a filmdramától arra ösztönözte a fiatal Stan Brakhage-t, hogy szabad kameramunkát alkalmazzon átmeneti jellegű *Anticipation of the Night* (Az éjszaka előérzete’, 1958) című filmjében.

Deren és Anger a pszichodramától is eltávolodtak az ötvenes években. Filmjeikben megnőtt a gesztusok jelentősége és absztraktabbá váltak. Mindkettőjüket vonzotta a mágia, s saját teremtésű mítoszaik specialistái lettek. A haiti vudu érdekelte Derent és Aleister Crowley művei Angert. Ugyanakkor filmjeik egy olyan hagyományban is gyökereztek, amely elsőbbséget biztosított a fotogén látványnak és a montázsstruktúrának. Anger ezek közül az elsőt hangsúlyozta, legkidolgozottabb formában az *Inauguration of the Pleasure Dome* (A kéjlak megnyitója’, 1954–1966) című filmjében, amelyen az ötvenes évek nagy részében dolgozott, s amelyet húsz év alatt különböző változatokban tett közzé, többek között három vászonra vetítve. Az áttűnések és a Mágus szikrázóan fényes gyűrűjének és uralkodói jelvényeinek egymásra filmezése egy orgiasztikus beavatási szertartásban kulminál, melyben maszkok, testfestészet és ripacs színészkedés szolgál a film erősen manierista stílusának ellentételezésére és idézőjelbe tételére.

A mítosz és a tánc központi szerepet kapott Angernél és Derennél is. Deren esetében mindez klasszikus for-

mát öltött, mint például pszichodráma-trilógiájának, a *Ritual in Transfigured Time* (‘Rítus a megváltoztatott időben’, 1949) zárófilmjében, ahol Anaïs Nin is feltűnik. Itt egy koktélpártiból lesz gyermekek társasjátéka (rögzített képkockák ritmusának hatására), szobrok elevenednek meg (szaggyátott mozgással) és két női főszereplő, akiket Deren és egy fekete bőrű színésznő, Rita Christiani alakít, személyiséget cserélnek egy víz alatti zárójelenetben: „hogyan lesz az özvegyből menyasszony” – negatívban fotózva.

Utolsó filmjei nem pszichologizálják többé a transzállapotokat. A *Meditation on Violence*-ben (‘Meditáció az erőszakról’, 1953) a transzállapotot egy kínai harcművész rituális, balettszerű gesztusai rejtik magukban. Lassú mozgásra épített szólója egy fegyvertelen, imitált küzdelem rajzos mozdulatait mutatja be fuvolazenére. Majd gyorsulnak a lépések egy dob hangjára, mígnem egy, az egész képet felforgató hirtelen montázs meg nem mutatja a forgó, immár beöltözött és kardot szorongató harcost. Az első szekvencia megismétlődik, ezúttal azonban minden majdnem felfoghatatlan sebességgel visszafelé mozog. A Deren korai bravúrjaitól beárnyékolta későbbi filmek formális minimalizmusa már az egy évtizeddel később keletkezett strukturális filmeket előlegezi meg, sőt hatásuk még messzebb ér abban, ahogy a kultúrák hibrid módon keverednek bennük, valamint abban, ahogy Deren explicit módon szólaltat meg „egy női hangot”.

Anger életműve is profetikusként bizonyult, bár más módon. Miután az ötvenes éveket Európában töltötte, ahol elkészítette furcsán barokkos *Eaux d’artifice* (‘Vízijáték’, 1953) című munkáját és más projekteken kezdett dolgozni, visszatért Amerikába, ahol váratlan (s számára egyedi) módon – az erőteljesen mitologizált – mai élet felé fordult a *Scorpio Rising*-ben (1964), amelyet arra a rock- és ifjúsági kultúrára válaszul készített, melyet tizenöt évi távollét után talált a hazájában. E kultúra a fenyegető luciferi korszak előjelének számított Anger számára, amely korszak jelképei a „bike boy” (biciklis fiú) kultusz narcisztikus rítusaiba voltak belekódolva. A film e démonikus fivérek hűvös, dokumentarista invokációjával kezdődik, akiket később náci stílusú ruhák felvétele közben, illetve kenetteljes jelenetekben látunk viszont. A montázs lassan szubjektivizálódik; egy szipuzó biciklis fiú „bepipul”, Brandórol (A vad; a tévében) és Krisztusról (egy vallásos némafilmből) készült képeket szakítanak meg képregényrészletek és felvillanó képkockák (fasizmus és szex). Egy törzsi beavatás és egy templom megszenteltségtelenítése után a film egy versenyt száguldó bicikliket, halált, szirénákat és rendőrautók villogó lámpáit mutató gyors montázzsal fejeződik be.

A *Scorpio Rising*-ből klasszikus underground kultuszfilm vált, részben a „kudarca ítélt ifjúság” sodró lendületű témájának köszönhetően. Anger gyakorlatához képest szokatlanul nyitott szerkezetű, de a mai under-

## John Cassavetes

(1929–1989)

Profi színésznek és amatőr rendezőnek vallotta magát, s kommersz színészként elért sikerei tették anyagilag annyira függetlenné, hogy megcsinálja saját filmjeit, hol ilyen, hol olyan távol a hollywoodi stúdiók stílusától.

1929-ben született New York Cityben, görög bevándorlók gyermekeként, s színészetet tanult a New York-i American Academy of Dramatic Artban. 1953-ban diplomázott, majd az ötvenes évek hátralevő részében színházakban a televízióban (ez volt a realista televíziós drámák „aranykora”) és filmekben vállalt munkákat. A hatvanas években Don Siegellel, Martin Ritt-tel és Robert Aldrich-csel dolgozott együtt, s Oscar-díjra jelölték *A piszkos tizenkét óra* (*The Dirty Dozen*, 1967) szerepeltetéséért.

Első filmje a *New York árnyai* 1960-ban jelent meg, s mindössze 40 000 dolláros költséggel készült. A Cassavetes színészi műhelyéből származó improvizáció szolgáltatott alapot a *New York árnyaihoz*, amely elnyerte a kritikusok díját az 1960-as velencei filmfesztiválon, a francia kritikusokat pedig arra készítette, hogy Cassavetest a francia új hullámosok amerikai unokatestvérének tekinték. Ez a kritikai rajongás tette számára lehetővé, hogy Hollywoodban rendezzen. A Bobby Darinnel (egy dzsesszmuzikus szerepében) forgatott *Too Late Blues* ('Túl késői blues', 1961) és a Judy Garlanddel (egy szellemileg visszamaradott gyerekekkel foglalkozó asszony szerepében) felvett *A Child is Waiting* ('Egy gyermek vár', 1961) megejtő filmek, amelyek nagy technikai felkészültségről tanúskodnak és igen stílusosak, de kevésbé emlé-

keztetnek a *New York árnyaira* vagy későbbi filmjeire. Cassavetes megfogadta, többé nem készíti stúdiófilmet, s döntését így magyarázta: „Az emberek szeretetét nem lehet megvásárolni.”

Későbbi filmjei kisebb-nagyobb hollywoodi támogatással készültek, s a kritikusok is vegyes érzelmekkel fogadták őket. Második független filmsként készített műve, az *Arcok* (1968) egy szétmálló házasság történetét mesélte el, s a szeretőket, akikhez a pár vigaszért fordul. 16 milliméteres fekete-fehér film az *Arcok*, melyet 200 000 dolláros költségvetésből hoztak ki; a forgatás hat hónapot vett igénybe, a szerkesztési munkák további négy évig tartottak, részben Cassavetes lelkiismeretes munkássága miatt: lemásolt minden snittet, s a napi rohammunkában végzett rostálás két-három órát is eltartott a szokványos harminc perc helyett. Az *Arcok* öt díjat nyert az 1968-as velencei filmfesztiválon, s három kategóriában jelezték Oscar-díjra. A hatvanas évekbeni játéka és a párbárok miatt az érzést keltették a nézőkben, mintha ez is improvizáció volna, mint a *New York árnyai*, valójában azonban teljes egészében előre megírt szövegekön épült a film, s így volt ez Cassavetes összes későbbi alkotása esetében is.

A hetvenes évek folyamán Cassavetes folytatta színészi pályáját Hollywoodban, közben azonban készített egy sor figyelemre méltóan egyedül készített filmet. Az *Arcok* után már sikerült hollywoodi forgalmazót találnia a *Férjekhez és a Minnie és Moskowitzhoz* (1971), az *Egy hatás alatt álló nő* (1974), *Egy kínai bukár meggyilkolása* (1976) és a *Premier* (1977) című filmjeinek pedig ő maga lett a forgalmazója. Később Cassavetes és Hollywood viszonyában újabb kiengesztelődés ment végbe, s sikerült forgalmazóhoz juttatnia *Gloria* és a *Szeretelétárdat* (mindkettő 1980) című vál-





**balloz**ásait, az utóbbinak Cannon volt a producere. Hol **bószító**, hol vidám, de mindig figyelemre méltó filmjei **vegyes** kritikai visszhangra leltek, idomtalanóságukra **nehezen** találtak szót a kortársi kritikai szótárakban. Am **filmjeinek** címei könnyen voltak vonatkoztathatók a **témákra**, sőt a filmek újításaira is. Az *Arcok* az arcvonások **filmes** kifejezőereje iránti érdeklődésre utal; a *Premier* a **rendező** által kiválasztott színészek színpadias **tevékenységére** és szüntelenül kinyilvánított szeretetigényükre; a *Szeretetáradat* az érzelmek esetlen voltára. A kritikusok **olyan** erősen koncentráltak a Cassavetes filmjeiben látható **színészi** játékokra, hogy gyakran nem vették észre a **narratív** szerkezetekben és a látványstílusban rejlő eredetiségét. A *New York árnyai* után a rendező már nem a színészi **játékokban** alkalmazta az improvizációt, hanem a kamera **használatában** és a vágószobában: kamerája igen **szabadon** vallatja alanyait, és mindegyik következő vágás nagy **valószínűséggel** erősen eltért az előzőtől.

Cassavetes még távolabb került a fősodor filmjeitől **lankadatlan** műfaji kísérletei során: a *Férjekben* három **középkorú** férfi próbál elszakadni az otthonától egy **barátjuk** halála után. Cassavetes bírálta Hollywoodot, amiért a **nőket** „vagy előkelő, vagy alacsony néposztálybeli **ágyasokként** ábrázolja, s csak az a kérdés, hol s mikor **fognak** ágyba bújni, s hogy kivel és hányszor. Mindennek **semmi** köze a nők csibészes alkatához, a bennük rejlő **csodához**.” Az olyan filmekben, mint az *Egy hatás alatt álló nő* és a *Szeretetáradat*, Cassavetes addig példátlan **teret** biztosít női szereplőinek, akiket félreértének, vagy **nem** találják helyüket a világukban. Még a *Gloriában*, látszólag legkommerszebb produkciójában is, kifordítja **sarkaiból** az erőszakos, vagány zsarúfilmet Gena Rowlands **felléptetésével** a fegyverforgató egykori maffiaágyas **szerepében**, akinek jellemében erősen összefonódik a **keményesség** és az érzékenység.

Minthogy a barátok és családok, a férjek és feleségek **képezik** filmjeinek visszatérő témáját, aligha lehet ezt **elválasztani** Cassavetes saját függésétől lelkes, színészekből és barátokból álló **társaságától**, amelybe Peter Falk, Ben Gazzara, Seymour Cassel s legfőképpen felesége és **műzsája**, Gena Rowlands is beletartozott, aki nagyszerű **színészi** alakításokat nyújtott, mindenekelőtt az *Egy hatás alatt álló nőben*.

EDWARD R. O'NEILL

#### FONTOSABB FILMEK

*New York árnyai* (Shadows, 1960); *Too Late Blues* ('Túl késői blues' 1961); *A Child Is Waiting* ('Egy gyermek vár', 1961); *Arcok* (Faces, 1968); *Férjek* (Husbands, 1970); *Minnie és Moskowitz* (Minnie and Moskowitz, 1971); *Egy hatás alatt álló nő* (A Woman under the Influence, 1974); *Egy kínai bukméker meggyilkolása* (The Killing of a Chinese Bookie, 1976); *Premier* (Opening Night, 1977); *Gloria* ('Glória', 1980); *Szeretetáradat* (Love Streams, 1980); *Big Trouble* ('Nagy zűr', 1986).

#### IRODALOM

Carney, Raymond: *American Dreaming: The Films of John Cassavetes and the American Experience*, 1985.  
Jousse, Thierry: *John Cassavetes*, 1989.

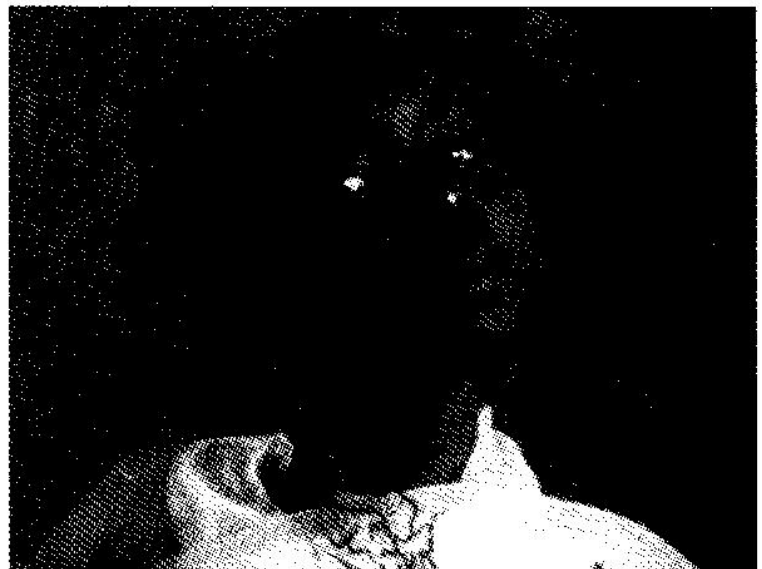
*Balra*: John Cassavetes az *Egy hatás alatt álló nő* (1974) forgatása közben

ground kedvelt stílusának megfelelően talált filmrészleteket, stilizált portrékat, improvizációt és dokumentarista elemeket tartalmaz (egy formális struktúrán belül, amely bentről halad kifelé, s mesterséges fény világítja meg nyitáskor és záráskor). S ami mindennél lényegesebb: a filmzene kortárs rock (előtte csak Bruce Conner élt ezzel a megoldással a *Cosmic Rayben* – 'Kozmikus sugár', 1961), például a *Kék bársonyból* (Blue Velvet), amely később David Lynch filmjének címe lett. Részben Anger brit csodálójának, Derek Jarmannak a közvetítésével a *Scorpio...* jelentős hatást gyakorolt a zenei videók kifinomult formáinak fejlődésére, melyek a nyolcvanas évek során egyszerre ünnepezték és gúnyolták tárgyukat.

#### AZ UNDERGROUND MOZGALOM

A modern művészet újonnan nyert néven ('modernizmus') az ötvenes években bekövetkezett intézményesülése élénk reakciót váltott ki a még nem elfogadott vagy

Snittpár Peter Kubelka ironikus hangvételű *Unsere Afrikareise* (Afrikai utazásunk', 1966) című filmjéből



## Andy Warhol

(1927–1987)

Clevelandben, Ohio államban született Andrew Warhola néven. Művészettörténetet tanult a pittsburgh-i Carnegie Institute of Technologyban, majd 1949-től New Yorkban dolgozott grafikusként és kirakatrendezőként. A pop art központi figurája lett, munkássága a magát erkölcsileg igencsak komolyan vevő modernista esztétika groteszkül vidám elutasítását reprezentálta. Szemben az absztrakt expresszionizmus továbbra is romantikus szabadságidealizálásával a az orfe és magányosan hűsítő szubjektív kifejezőerejével, Warhol a tömegesen előállított tárgyakat és a modern kultúra jegyeit ünnepelte.

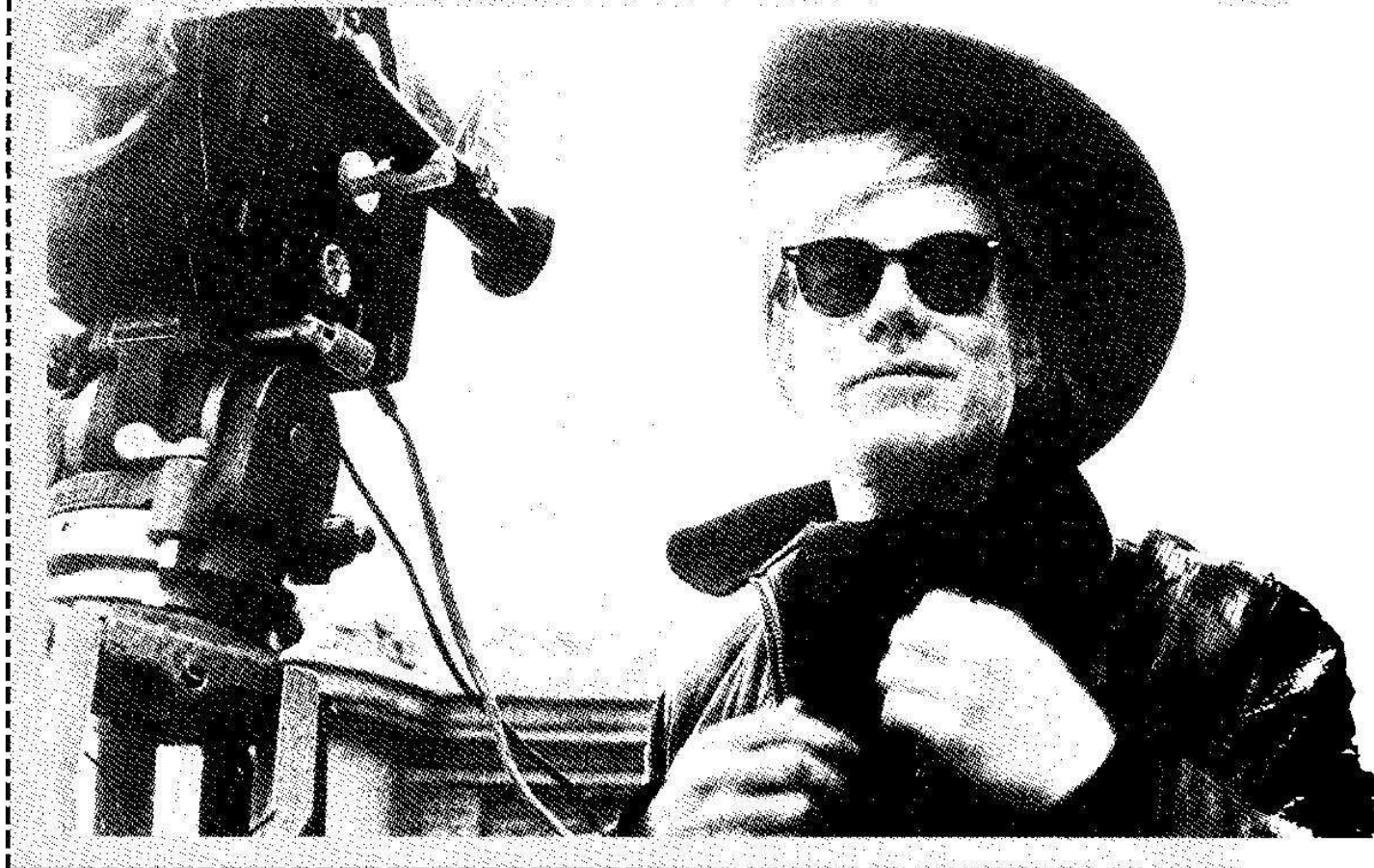
Művészetét már akkor erősen befolyásolta Hollywood mint ipari es társadalmi jelenség, amikor tímekeket kezdett készíteni. Utalásai a tömegesen gyártott árucikkekre előbb csak vicces Brillo-dobozokban és a Campbell-féle leveskonzervekről készült festményeiben fejeződtek ki, majd olyan képregényfigurákkal egészültek ki, mint Superman és Batman, valamint olyan filmsillagokkal, mint Elizabeth Taylor és Marilyn Monroe. A hírességekről készült portréi nem pusztán reprodukálták az igéző hollywoodi felvételeket, hanem gyakran sokszorosították is azokat. Azzal, hogy Warhol hangsúlyozta a film és a tömegtájékoztató arculatának képtelen aspektusait, reprodukálható képek újbóli felhasználására nyert jogot a saját neve alatt; ezzel egyrészt kölcsönvette, másrészt nyomtatékosította az azokból áradó vibráló szépséget. Saját műhelyét „a” gyárnak keresztelte el, ezzel beismerte

Hollywood mint filmgyár mintaadó szerepét. Kidolgozta a fordított sztárolási rendszert is: olyan sose hallott nevé filmsillagokat foglalkoztatva és dicsőítve, mint Viva, Ultra Violet, Mario Montez, Candy Darling, Edie Sedgwick és Joe Dallesandro.

Filmrendezői pályáját egy korai, egy középső és egy kései szakaszra oszthatjuk. Az 1963–1964-ből származó korai némafilmjei emlékeztetnek a Lumière-művekre, de van bennük egy duchamp-i minimalista csavar. Az *Empire* (1964) egyetlen statikus hosszú, nyolcórás felvétellel az Empire State Buildingről; a *Sleep* (Alvás, 1963) egy alvó férfit ábrázol hat órán keresztül; a *Blow Job* ('Szójját', 1966) egyetlen egy rövid perces, mégis perzselő film egy férfi arcáról felláció közben.

A középső periódusban, 1965 és 1967 között már gyakrabban használt hangot, miközben improvizált jeleneteket vett fel egy jelentéktelen szituáción belül. Ezekre a filmekre, köztük a *My Hustler* ('Az én prostim', 1965), a *The Chelsea Girls* (1966) és a *Lonesome Cowboys* ('Magányos cowboyok', 1968) Shirley Clarke és John Cassavetes New York-i filmvilága, valamint a művészvilágon belül elterjedőben lévő performance art és happening, illetve Jack Smith groteszk színházművészete volt hatással. A *The Chelsea Girls*ben a színes és fekete-fehér tekerceket egymás mellett vetítették a vászonra, mindenfajta meghatározott sorrend nélkül. Szemben Warhol korábbi, inkább művészies orientációjú próbálkozásaival, az olyan filmeket, mint a *Lonesome Cowboys*, színházakban mutatták be, s mivel minimális költséget fordítottak rájuk, még pénzt is lehetett belőlük csinálni.

Amint Warhol közelebb került a kommersz műfajhoz,





a filmjeiben megjelenő szexualitás, homoszexualitás és transzvesztitizmus is élesebben konfrontálódott a piacon kijelölt legális határokkal. Noha filmjeiben rengeteg a meztelen jelenet és a szexuális játszadozásoknak is tág teret adott, Warhol zűrzavar- és unalomesztétikája mégis a pornográfia ellentéte. A Warhol-féle szexualitás: szex izgalom nélkül, szex, amely inkább beszédre, mint tettekre épül, szex, amelyet a groteskség érvénytelenít. Mindazonáltal a *Lonesome Cowboys* homoszexuális felhangja elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy kivívja az FBI haragját: Warholt obszcén termékek államközi szállításának gyanújával vádolták. 1969-ben a filmet elkozták Atlantában, megvágták, majd újra műsorra tűzték, annak ellenére, hogy az FBI azt javasolta a helyi hatóságoknak, emeljen vádat a rendező ellen obszcenitásért. Később a *Blue Movie/Fuckot* ('Szomorú film/Baszás', 1968) minősítették kemény pornográfiának New York Cityben; ezt a döntést helyben hagyta minden jogi fórum egészen az Egyesült Államok legfelsőbb tanácsáig.

Warhol utolsó filmkészítői korszakában egy sor filmhez adta a nevét, amelyet Paul Morrissey-vel együtt készített. Bizonytalan, mennyiben vett részt ezeknek a kései filmeknek a létrehozatalában, de úgy tűnik, Morrissey felelt azért, amit általában veszteségnek mondanak, míg Warhol úgy felügyelte az egyes jeleneteket, mint valami mindenlátó katalizátor. Az olyan filmekben, mint a *Flesh* ('Hús', 1968), a *Trash* ('Szemét', 1970) és a *Heat* ('Hő', 1972), a minimális narráció teszi lehetővé, hogy az improvizatív jelenetek valami történetyszerűséggé álljanak össze, mely rendszerint szexuális vagy gazdasági csereüzleteket és baklövéseket tartalmaz. Amikor George Cukor megnézte a *Flesh*-t, „autentikusan csatornaszagúnak? nevezte a filmet: a kifejezés annyira megtetszett Warholnak, hogy felhasználta a film reklámozásakor. Ezek a filmek igen távol kerültek a hollywoodi narrációs és illedelmességi standardoktól, viszont bemutatták, hogyan hódította meg Warhol a filmpart, amelyet kigúnyolt, imádott és bálványozott.

EDWARD R. O'NEILL

#### FONTOSABB FILMEK

*Tarzan and Jane Regained...* Sort of ('Tarzan és Jane Regained... féle', 1963); *Kiss* ('Csók', 1963); *Sleep* ('Alvás', 1963); *Blow Job* ('Szopás', 1963); *Empire* (1964); *Couch* ('Heverő', 1964); *The Thirteen Most Beautiful Women* ('A tizenhárom leggyönyörűbb asszony', 1964); *Restaurant* ('Étterem', 1965); *Kitchen* ('Konyha', 1965); *My Hustler* ('Az én prostim', 1965); *The Chelsea Girls* (1966); \*\*\*\*/ *Four Stars* ('Négy csillag', 1966); *Lonesome Cowboys* ('Magányos cowboyok', 1968); *Blue Movie/Fuck* ('Szomorú film/baszás', 1968); *Flesh* ('Hús', 1968); *Trash* ('Szemét', 1970); *Heat* ('Hő', 1972); *Bad* ('Rossz', 1976).

#### IRODALOM

Finkelstein, Nat: *Andy Warhol: The Factory Years*, 1989.  
Hackett, Pat: *The Andy Warhol Diaries*, 1989.  
Koch, Stephen: *Stargazer: Andy Warhol's World and his Films*, 1973.  
O'Pray, Michael: *Andy Warhol Film Factory*, 1989.  
Warhol, Andy: *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, 1975.

Balra: Andy Warhol, „westernfilmje”, a *Lonesome Cowboys* ('Magányos cowboyok', 1968) forgatásakor

ellenzékbe szorult művészek részéről. Miközben azt a célt tűzték ki maguk elé, hogy a művészetet a múzeumon és azok szabályrendszerén kívülre helyezik, a múlt-hoz fordultak (különösen a dadaizmushoz), amikor annak „negatív pillanata” – a művészet mint az élet bírálója – a csúcra ért. E mozgalmából lett később az „ellenkultúra”, népszerűbb nevén az underground. A hangsúlyeltolódás sokatmondó; egy katonai kifejezést, az „elővédet”, amely becserkészi a terepet a csapat előtt, most felváltja egy másik fogalom, mely rejtett ellenállást, puskatöltés helyett alagútfúrást sugall, így visszhangozván a partizánokkal és a foglyokkal való háború utáni azonosulást.

Az underground mozgalmat egymáshoz lazán kapcsolódó csoportok és magánszemélyek alkották, akik humort keverték tekintélyromboló nézeteikhez és megalkuvást nem ismerő törekvésekhez. A mozgalom nyilvánosztációi a beatköltésztől egészen az agresszív művészi performance-ig terjedtek, de idetartozott a Pino-Gallizio-féle automatikus festészet, a Fluxus-csoport kísérletei és John Cage „véletlen zenéje”. E kultúrát a bim-bózó, pamfletekből és magazinokból álló underground sajtó táplálta, amely az új *Zeitgeistet* egészen Japánig, sőt (ahol aztán igazán undergroundnak számított), a Szovjetunióig röpitette el.

A hatvanas években virágzó underground gyökerei a világháború utáni évekig nyúlnak vissza. Az ötvenes évek elején újból filmeket készíthettek Franciaországban azok a perifériára szorult másképp gondolkozók, akik a „kultúripar” ellenségeinek számítottak. A kultúra elleni támadást a párizsi lettrista (a vizuálisan élvezhető betűköltszetet művelő, avantgárd) csoport kezdte meg, amelyet 1947-től Isidore Isou vezetett. A dolgok jelentése és az értéke ellen elkövetett merényleteik Rimbaud-ra, Nietzsche-re és a dadaistákra utalnak vissza, és William Burroughs nézeteit vetítik előre. „Détournement”, vagyis felforgató eljárásaik közé tartozott az is, hogy Isou és Maurice Lemaître a szó szoros értelmében darabokra tépett kommersz talált filmanyagokat, összekarcolták és befestették a film felületét és keretét, szövegekkel és filmzenével egészítették ki mindezt, hogy tovább torzítsák az eredeti jelentést. Ezek a gyakran igen hosszú művek is hozzátartoztak a kollázsversekből, performanszumból és provokációkból álló lettrista fegyvertárhoz.

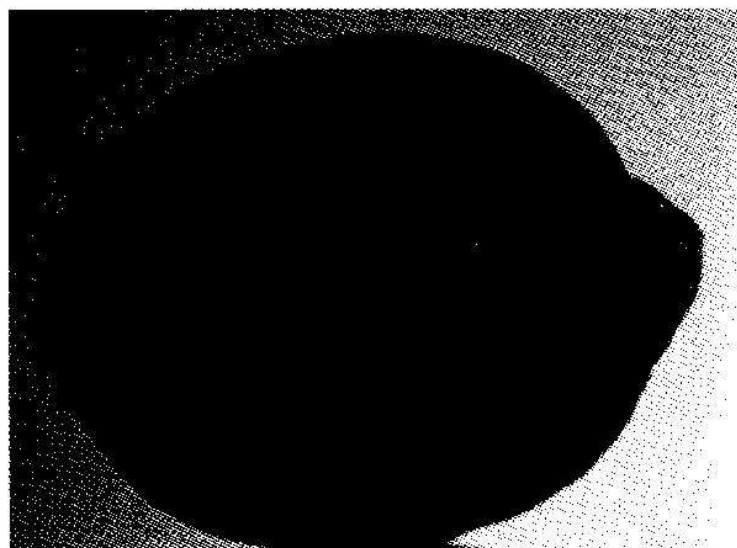
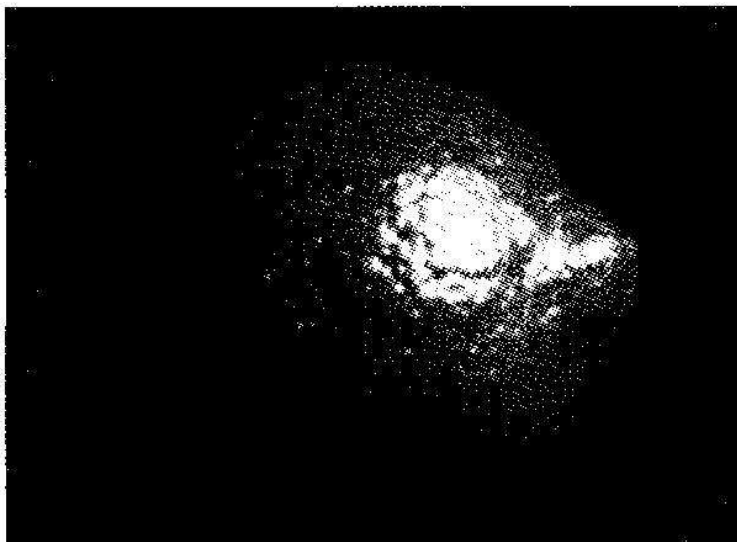
Még szélsőségesebben kezelték (legalábbis teoretikusan) a művészetet mint a társadalmi „beavatkozás” egyik formáját a szituacionisták: ez a nemzetközi csoportosulás többek között olyan kiábrándult lettristákból állt, akik Debord és Isou 1952-ben bekövetkezett szétválása után az előbbivel tartottak. Újságjuk, az *Internationale Situationniste* (1958–69) a kollázsok, kirohanások és urbánus nézetek vegyületeivel a „látvány társadalma” ellen indított különleges támadásával hatást gyakorolt Godard-ra. Mindazonáltal a szituacionisták szerint Godard csupán „egy beatle volt a sok közül”. Debord saját hat filmje

(1952–1978) szigorúan talált filmanyagból, és utólagosan hozzáadott, főleg idézetekből álló narrátori szövegből összetevődő kollázs volt. Ritkán vetítették őket, s 1984-ben Debord végleg betiltotta műsorra tűzésüket, így tiltakozván Gerard Lebovici baloldali publicista meggyilkolásának tisztázatlan körülményei ellen. Nem is játszották őket egészen Debord tíz évvel későbbi öngyilkosságáig.

Bécsben közvetlenül a háború utáni időben egyes radikális művészek hasonlóképpen ellenségesen tekintettek a művészet „kommodifikációjára”, de nem vetették el a művészi tevékenységet (mint a szituacionisták). Az egyik ilyen bécsi csoport művész-, illetve filmrendező tagja volt Felix Radax, Peter Kubelka és Arnulf Rainer. Formai és matematikai rendszerekkel való kísérleteik Webernre és a háború előtti bécsi iskolára támaszkodtak, például Kubelka zenei és kinetikus montázsa a *Mosaik im Vertrauen* ('Bizalom-mozaik', 1954-55) számára. Absztrakt filmje, az *Arnulf Rainer* (1958-60) grafikai forgatókönyvet használt a váltakozó fekete-fehér képkockák előre meghatározására, míg az *Adebar* (1957) és a *Schwechater* (1958) apró emberi mozdulatok és cseppfolyós színek ciklikus ismétlődését alkalmazza. Kubelka egynémely filmje, purista elképzelései ellenére megrendelésre készült: az *Adebar* a maga stroboszkóppal lelapított táncosaival egy azonos nevű kávéházat reklámozott.

Egy másik csoportot, amelybe Kurt Kren is tartozott, a hagyományos formákkal szemben álló „live-art” performance-elmélete vonzott, úgy, ahogy azt Hermann Nitsch és Otto Muehl művelte a „Material-Action” zászlaja alatt. Kren rögzítette Muehl transzgresszív, szabályokat felrúgó filmakcióit, melyek egyszerre vizsgálják az érzékelést és a filmidőt. Maga is készített több mint harminc rövidfilmet, melyek egy szigorú sorozatban (*TV*, 1967) permutálnak jeleneteket, vagy gyors mozgást és vágást alkalmaznak ('48 Faces from the Szondi Test' – '48 arc a Szondi-tesztből'). Más filmjei újfajta módon szemlélik a mindennapokat, például a szellemes és önmagát magyarázó 'Eating, Drinking, Pissing and Shitting Film' – 'Evő, ivó, pisálós és szarós film', 1967), vagy pedig gyorsított felvételek és többszörös megvilágítás segítségével szemlélik a természetet, például a 'Trees in Autumn' – 'Fák ősszel' (1960) vagy az *Asyl* ('Menedék', 1975).

Az amerikai underground film kezdetben különféle nem-kommerciális, antikommerciális, illetve félig kommerciális elemeket tartalmazott, például dokumentarista és elbeszélői fiktív elemeket, s messze túlnőtt a szigorú értelemben vett művészi avantgárd határain. A spontaneitás és az improvizáció voltak a meghatározók, s gyakran fordultak a *cinéma vérité* módszereihez is, például John Cassavetes vagy Shirley Clarke korai filmjeikben, utóbbi az egykori táncos, aki a táncfilmek után olyan játékfilmeket készített, mint a *The Connection* ('A kapcsolat', 1960, ebben a produkcióban a Living Theater is közreműködött), valamint a *The Cool World* ('A hűvös világ',



Citromos állókép Hollis Frampton hétperces *Lemon* ('Citrom', 1969) című filmjében; se a kamera, se a tárgy nem mozog, a változás effektusát a vásznon kívüli fény mozgása idézi elő



1962). 1960-ban a New York-i művészeti avantgárd összefogott ezekkel a független művészekkel, és megalakították a New American Cinema (NAC) Groupot: „Nem akarunk hamis, fényes, takaros filmeket; jobban szeretjük, ha a film nyers, nincs rajta fényezés, de élő – írták manifesztumukban. – Nem akarunk rózsaszín filmeket, azt akarjuk, hogy vérszínűek legyenek.” A korszak hangulatát ironikusan idézi fel Cassavetes a *New York árnyai*-ban (1957), ahol az utcai nehézfiúk állnak szemben egy modern művészeti kiállítással.

Hasonlóan félig improvizatív alkotás lett Robert Frank és Alfred Leslie *Pull My Daisy*-je (‘Szagold fölülről az ibolyáimat’, 1958), amelyben Allan Ginsberg és Gregory Corso beatköltők szerepeltek (valamint az álnév mögé rejtőző fiatal Delphine Seyrig), a narrátori kommentárokat pedig Jack Kerouac szolgáltatta. Ugyanilyen játékos és anekdotikus mű Ron Rice kvázi-narratív beatfilmje, a *The Flower Thief* (‘A virágtolvaj’, 1960), melyben Taylor Mead játszotta a főszerepet. De még ezek a lazábban elbeszélő filmek is hamar eltűntek. Rice *Chumlumja* (1964) és Jack Smith *Flaming Creatures* (‘Lángoló teremtmények’, 1963) vizuálisan ünnepli az orgiát mint *opéra bouffe*-ot; tomboló, cseppfolyósított színekben (Rice), illetve szemcsés és halvány, elavult nyersfilmen (Smith).

A *Film Culture* magazint Jonas Mekas azzal a céllal alapította 1955-ben, hogy támogassa az új dokumentum- és fikciós filmet, valamint kísérleti filmesek egy kis csoportját. Végül az utak szétváltak; az új amerikai filmművészet dokumentarista és elbeszélői szárnya a realizmus olyan formái mellett kötelezte el magát, melyeket a művészi avantgárd elutasított. 1962-re Mekas pályáján is hangsúlyeltolódás következett be, s innentől kezdve a magazint főként (de nem kizárólag) a Deren és Brakhage utáni kísérleti filmnek szentelte, akárcsak nagy hatású rovatát a *Village Voice*-ban. A litván háborús menekült Mekas elkészítette a maga beatkorszakbeli elbeszélő filmjét, a *Guns of the Treest* (‘A fák fegyverei’, 1961), mielőtt személyesebb rendezésre adta volna a fejét. A *Diaries, Notes and Sketches*-ben (‘Naplók, feljegyzések és vázlatok’, 1964–69) a New York-i mindennapok apró részleteit kapja le egy kézi Bolex kamerával. Mint ahogy Andrew Noren, David Brooks és Warren Sombert esetében is történik, a „naplófilm” fenntartja a NAC (új amerikai filmművészet) köznapi szellemét; a filmeket inkább a hét-köznapok, semmint a forgatókönyvek alakítják.

Az „akciófestészet” szintén arra ösztönözte a filmművészetet, hogy jegyezze el magát a Jacobs, Smith, majd (később) Warhol által kezdeményezett folyamatokkal, és a gesztusokon alapuló, kevert közegben létrehozott élő művészettel. Fontos kapcsolatuk alakult ki a neodada fluxus-mozgalommal. A fluxus-filmek (1962–66) jellegzetesen gunyoros kísérletek a szélsőséges premier plánokkal (például Chieko Shiomi *Disappearing Music for Face*-e – ‘Eltűnő zene arca’ –, amely egyetlen lassú mosolyból

áll), a permutációval (Yoko Ono *‘Bottoms – ‘Fenekek’* filmje), az ismétléssel (John Cale *Police Light*-ja – ‘Rendőrségi fényező’), illetve kamera nélküli filmekkel (George Maciunas), egyszerű szerkezetű filmmel (Paul Sharits) és banalizált humorral (George Landow: *The Evil Faerie – ‘A gonosz tündér’*).

Bruce Conner hasonló szellemben készített filmeket archív anyagokból. Mérföldkőnek számító munkája, az *A Movie* (‘Mozifilm’, 1958), amely a vidám felől (őrült vágások, üldözési jelenet autókkal és cowboyokkal) halad a felkavaró képek (reszkető menekültek, kivégzés, légi katasztrófák) irányába. A látványt kérdőjelezi meg a filmbeli montázs, kiaknázva a „a movie/mozgó” szó kinetikus jelenséget, illetve érzelmi hatást kifejező jelentését. Conner *America Is Waiting* (‘Amerika várakozik’, 1982) című filmjében is fenntartja szkeptikus nézeteit; a film a hadigépezetet egy Brian Eno és David Byrne által írt filmzenére gúnyolja ki.

A pszichodráma értelmében vett önkifejezés Jacobs számára se jelentett már elérendő célt, amikor szeméttbe hajított filmdarabokat használt fel a *Blond Cobra* (‘Szőke kobra’, 1963) készítésekor, amelyhez ugyancsak élő rádiós filmzene kívánkozik vetítések alkalmával, akárcsak Peter Kubelka vad „szafarijeleneteket” megörökítő montázsához, melyet osztrák turisták rendeltek meg tőle. Filmje, az *Unsere Afrikareise* (‘Afrikai utazásunk’, 1966) a falánk szemet dokumentálja és semmisíti meg. A film komplex szerkesztési rendszere kvázi-zenei, amelyben a jeleneteket időtartam, forma és analógia köti össze. De a film távol van attól, hogy tisztán formai legyen (ezt maga Kubelka is hangsúlyozza). Népdaltöredékeket és banális párbeszédeket vág az űzött és elpusztított állatokról készült képek közé, s az univerzális mítoszt (melyet a holdat bámuló turisták hívnak életre) a neokolonialista valóság érvényteleníti. A szarkasztikus (angolul elhangzó) zárómondatot – „Remélem, ember, egy szép napon majd ellátogathatok a te hazádba is” – egy afrikai mondja, miközben egy társát látjuk, amint meztelenül távolodik a messzeségben.

A filmrendezés romantikus jellegét a legerősebben a termékeny és nagy hatású Stan Brakhage tartotta fenn. Korai pszichodrámaiban a tipikusan rá jellemző váratlan vágási stílust arra használta, hogy nyilvánvalóvá tegye a kvázi-szimbolikus metaforát. A *Reflections on Black*-ben (‘Reflexiók feketére’, 1955) egy vak ember „lát” eseményeket zárt ajtó mögött, egy lopott csókot egy túlsorduló kávéskanna képe szakít félbe, s a záró, kézzel karcolt képen fény özönlik a vak ember szeméből. Hasonló módon, a *The Way To Shadow Garden* (‘Az árnyak kertjébe vezető út’, 1955) az Oidipusz módjára önmagát megvakított hős belső víziójával zárul, melyet a negatív film szokatlan, visszajáról mutatott formájában láthatunk. A látvány helyreáll, de átalakítottan.

Az *Anticipation of the Night*-ban (‘Az éjszaka előérzete’,

1958) ez az érdeklődés a költői mítosz és a megvilágosulás iránt áttevődik a fény és szín formális szintjére, elmozdulás észlelhető a fikciós tértől és a különös elbeszélő alanytól. A törés nem volt végleges; az *Anticipation* egy láthatatlan szereplő öngyilkos állapotát idézi meg. De a kamera friss és festői módon kezeli a zsánertémát, szabadon repked a mindennapi otthoni tárgyak felszíne felett. A fényként szórt fény és éles megvilágítás hívja fel figyelmünket a film-médiium fizikai jelenlétére. Máshol az alvó gyerekek elképzelt álmait „a valós dolgokról” készült közvetlen snettek magyarázzák meg – egy vásártér, egy állatkert, állatok –, s a szubjektív nézőpont még a korábbi filmek csökevényes visszafelé-szerkesztettségét is helyettesíti. Mégis, a közvetlen empátiát az ismétlés, a csoportelvételek, a sötétség és az akadozó mozgás nyomatékoztatja. Ezek a megoldások, melyek egyszerre konstruálnak és distanciálnak, Gertrude Stein prózájára és Menken kamerastílusára támaszkodnak.

Brakhage filmjei már igen különböző terjedelmükkel provokálják a hagyományokat: az *Eye Myth* ('Szemmités', 1972) kilenc másodpercig tart, a *The Art of Vision* ('A látvány művészete', 1965) ötórás alkotás. E filmjeiben intim portrékat láthatunk barátokról és családról, film-önteményeket, tájfilmeket, önéletrajzot, valamint megörökítik az utóbbi időkben történt együttműködéseket rendezőkkel és írókkal. Személyes teremtésmítoszának középpontjában a felvétel és a szerkesztés aktusa áll. Ugyanígy e filmek objektív oldala: ritmusuk, metrikájuk, operatóri stílusuk, témájuk súlyos feladatokat ró a nézőre, hogy felszínre hozza és megalkossa a jelentést, így a figyelmet a szerző hangjáról a néző szemére irányítja át. Az avantgárd film nézése itt igen közel kerül modern festmények nézésének aktusához.

Brakhage zseniális teljesítményébe beletartozik „születési filmje”, a *Window Water Baby Moving* ('Ablak, víz, baba, mozgás', 1959) – Anthony Balch azt mondta erről furcsának, hogy elájult tőle –, valamint filmek az éjszakokról (*Sirius Remembered*, 1959), a gyerekkorról (*The Weir-Falcon Saga*, 1970) és a fényről (*Riddle of Lumen*, 1972). Ezekkel ellentétben a *Mothlight* ('Molyfény', 1963) pollenből, pollenből és levelekből összeállított kaváros kollázs, míg a *The Act of Seeing with One's Own Eyes* ('A látás cselekedete az ember saját szemével', 1971) zseniálisan nyugalommal dokumentálja a pittsburghi hullaház munkáját – a cím az „autopszia” – orvosi hulszemle kifejezés kifejtése.

A rövid, poétikus és vizuális – lírai – filmek divatoztak ebben az évtizedben, különösen a nyugati parton, ahol Bruce Baillie fénytelenítette és filmezte egymásra a *West Street* (1966) fenséges tehervonatait. De néhány évvel később, a felfutóban levő rendező számára a „festőiség utáni absztrakció” és a *minimal art*, mind a lírikus módszer, mind pedig Brakhage láthatóan kézi kamerája (a művész műveire adott válaszában mutatósáma vagy jele) túl

kritikátlanul volt szubjektív. Az antiszubjektív megközelítés (és a hamarosan felbukkanó strukturális film) első számú mentora Andy Warhol volt, akinek rövid rendezői pályafutása 1963-ban kezdődött, s akinek urbanus, el nem kötelezett és személytelen művészete provokálta Brakhage romantizmusát. Warhol taktikája – a statikus kamera, a hosszú snitt, a szerkesztés hiánya – szemben állt a korabeli avantgárd stílusokkal, s közvetlen támadást jelentett a film mint álom és metafora ellen. A *Sleepben* ('Alvás', 1964) például a transzfilmet parodizálja Warhol: hat órán át látunk egy alvó embert, de az álmait nem. Az avantgárd nagy részével ellentétben Warhol filmjei paródiát csinálnak a hitelességre való törekvésből és az egyéniségkultusból. Az improvizáció és a vallomássosság, melyek gyakran a realizmus fő jellemzői, itt a látás és tudás bizonyosságát kérdőjelezzik meg.

Warhol objektív kameratekintete arra inspirált sokakat, hogy a film materiális aspektusai felé forduljanak. Elcsúszott másolással (*loop-printing*), ismétléssel és üres filmszalaggal (*blank footage*) – a film közegében egyedülálló elgondolások segítségével – Warhol szélsőségesen hosszú alkotásokat hozott létre. Ezenkívül finoman manipulált az idővel, megkérdőjelezve a hosszú snitt látványlagos egyszerűségét. Az *Empire* (1965) majdnem teljes sötétségben készült, arra készítve ezzel a néző szemét, hogy pásztázza a vásznat, hátha felfedez valami apró változást, valamint az állhatatos nézőket arra is rávezette, hogy vizsgálják felül saját filmnézési gyakorlatukat.

#### A STRUKTURALISTA FILM

A strukturalista filmmel az avantgárd a csúcsra ért, miközben olyan, a szerkezetet, a fejlődést és a véletlent érintő vizuális ötleteket próbált felfedezni magának, melyek más művészeti ágakban bukkantak fel abban az időben (Cage, Rauschenberg és Johns). Eltávolodott a vizuális élménytől, s közeledett az önreflexivitáshoz. A strukturalista filmben a forma vált tartalommal. A látvány moziját egy olyan helyettesítették, amely a látást olvasási műveletként határozta meg (a szó szoros értelmében így történt ez Michael Snow, Hollis Frampton és George Landow filmjeiben), egy új filozófiai területre helyezve át ezzel a kísérleti filmet.

Michael Snow kanadai művész korai képviselője volt ennek az újfajta megközelítésnek. Legismertebb filmje, a *Wavelength* ('Hullámhossz', 1967) a tágas terek illúziójával kísérletezik. A kamera negyvenöt percen keresztül lassan és rendszertelenül rásiklik egy padlástér távoli falára és ablakára, ezt egy emelkedő szinuszcím kiséri. A zoomot a szűrők és a nyers filmszalag, valamint néhány dramatisztikus jelenet (egy párbeszéd, egy mesterkélt halál, egy telefonhívás) által indukált színváltások szakítják meg, ez utóbbiakat a lencse egy véletlen antinarratív gesztussal a szó szoros értelmében átugorja. A film egy szélsőséges premier plánnal – a tenger hullámairól készített felvétel-



lel – fejeződik be. Egy évtizeddel később Snow elkészítette a film rövid párját, a *Breakfastet* ('Reggeli', 1972–76), ahol a kamera lassan végigsiklik egy reggelizőasztalon, s a megfigyelésből tolokodás lesz, amint összegyűrik előtte és módszeresen széttépik az asztalterítőt.

Snow a *La région centrale* ('A központi terület', 1971) című filmmel folytatta kísérleteit az érzékeléssel és az idővel. Itt egy távirányítóval működtetett kamera pásztáz és pörög szünet nélkül egy hegyi táj felett. A labirintusszerű *Rameau's Nephew*-ban ('Rameau unokaöccse', 1974) módszer vált, s a film-, dráma- és fikciókidolgozás különböző irodalmi struktúráival kísérletezik; az egyik szekvenciában a színészek visszafelé mondják el szerepüket, így utána nozva egy visszafelé játszó magnót, egy másikban pedig mindegyikük más nyelven beszél. Snow művének ez a szemiotikai vetülete talál folytatásra a *Presents*-ben ('Ajándékok', 1981), amelyben a díszlet nyilvánvaló realizmusát szó szerint ízekre szedik (villás emelőtargoncák), s a *So Is This*-ben ('Így van ez'), amely elejétől végéig a film nézését vallató szavakból és mondatokból épül föl.

Snowhoz hasonlóan Framptont is vonzották a rendszerek, számok és a nyelvészet. A *Zorns Lemma* (1970) a 24-es számra épül, mely a film sebességét a latin betűs ábécéhez betűihez kapcsolja (kivéve a „j”-t és a „v”-t). Egy korai amerikai ábécét – egy erkölcsi és nyelvtani célokat szolgáló „iskolás olvasókönyvet” – olvasnak fel az üres vásznon. Majd a film egykettősné snitteké váltogat az ábécéről, olyan képekkel, melyek fokozatosan helyettesítene minden elismételt betűt. Néhány kép statikus vagy ismétlő jellegű (egy fa, egy üzlet reklámtáblája), míg másokon egy folyamatos cselekvést fejeznek be a ciklus végén (befestenek egy falat, kicserélnek egy kereket, megfőznek egy tojást). Végül női hang olvas fel metronómritmusra egy középkori szöveget a fényről, miközben két kis emberi figurát és egy kutyát látunk, amint átsétálnak a téli tájon, mígnem „kifehérednek” a hóban és a filmlencse fényfoltjában.

Szintén Snow-hoz hasonlóan, Framptont vonzotta az elgondolás, hogy széles skálán készítsen filmeket, az időbeliségben mutatva meg a korszak „land art”-jának térbeli extenzivitását. A hetvenes évek végén belekezdett egy *The Straits of Magellan* ('Magellán-szorosok') című, az év minden napjára egy filmet tartalmazó epikus filmciklus-projektbe, melyet 1984-ben bekövetkezett halála miatt nem tudott befejezni. A fennkölt amerikai stílus egyik kései példája a film, széles tematikai skálája ironikus gesztusként magába foglalja a szeriális minimalizmus elgondolásait, melyeket Frampton a hatvanas évek elején vitatott meg Carl Andre szobrászművésszel, abban az időben, amikor mindkét művész azon munkálkodott, hogy semlegesítse a *pop art* eredményeit.

A strukturalista filmmozgalomhoz kötődő filmrendezők közül nem mindegyik rendelkezett vizuális művészeti háttérrel, s a médium tér-idő aspektusai iránt se

mindegyik érdeklődött ilyen heveséggel. Yvon Rainer például (Shirley Clarke-hoz hasonlóan) a társ művészet világából érkezett. Korai filmjei, közülük az első a *Lives of Performers* ('Színészek élete', 1972), egy-kétszáz nem-narratív (semmint narrációellenes) perspektívából indítanak, de ahogy telt az idő, fokozatosan elterjedő és pszichológiai elemeket kezdett műveibe építeni.

Kevés filmrendező volt elégedett a „strukturalista film” kifejezéssel, melyet a hetvenes évek elején vezetett be P. Adams Sitney filmkritikus, hogy így írja le az 1960-as évek Warhol utáni rendezési módszert, amelyben „a film tartalmán túl a formája mellett, s ami tartalma van, az minimális mellékes a körvonalakhoz képest”. Talán attól való féltésben, hogy egy akadémikus elmélet intéz majd támadást a művészi gyakorlat ellen (ez később így is lett), a hatvanas évek mesek nem voltak hajlandók másképp tekinteni a „strukturalizmus” párhuzamos megjelenésére a humán tudományokban, mint véletlenül (vagy rossz hírre), mint akkor se, midőn Frampton, Snow és George Landow szemiotikai vagy nyelvészeti fordulatuk után kiépítették hozzá a kapcsolataikat.

A strukturalista film azt sugallta, hogy a film anyagának megformálása – a fény, az idő és az előrehaladás – esztétikai élvezet új formáját teremtheti meg, mely melegebb a szimbolikától és az elbeszéléstől. Jellegzetes módon kombinálta a tudatos szándékot (a kameraállásban, a képkockák vagy felvételek számában, az ismétlésekben) a véletlennel (azokban a kiszámíthatatlan eseményekben, melyek a felvételkor mehetnek végbe). A mondat, melyet Landow *Remedial Reading Comprehension* ('Gyógyító erejű szövegértési feladat', 1970) című filmjében egy futó emberről készített snitt fölé nyomtattak – „Ez a film róla szól, nem a készítőjéről” –, a szerzőnek arra a céljára utal, hogy a személyes kifejezést eltörölje és a nézőnek a filmben való aktív részvételét biztosítsa. A futó embert ebben az esetben Landow alakítja, úgyhogy a kijelentés rá is éppúgy vonatkozik (mint egy képen látható emberre, akárcsak „rád”). Landow parodizálja a transz-filmeket, hogy azt sugallhassa: a látás jobban emlékeztet az olvasásra és a gondolkodásra, mint az álmodásra.

Annak előtte az avantgárd film hagyománya a kubizmustól Derenig és Brakhage-ig lényegében festői volt, gyakran néma. Ez egyrészt olcsóvá tette őket és (ahogy ezt Brakhage kifejezte) „tisztává”, a naturalista hangnemek film és a „lefilmezett dráma” alternatívájává. Egy népszerűbb vizualitás jelentkezett a hatvanas években, az underground mozgalom virágzása idején, amikor tabukat döntögetett a szexuális képiséggel, mint például a legszigorúbban tiltott *Flaming Creatures*-ben ('Lángos teremtmények'), melyet Mekas „baudelaire-i mozinarra” nevezett el. Warhol (*Couch* – 'Heverő', 1966), Carol Schneeman (*Fuses* – 'Robbanószerkezetek', 1968) és Barbara Rubin hírhedtek voltak arról, ahogy az erotikus film- és videófelvételekkel kísérleteztek. Ugyanakkor a nyugati parton

működő avantgárd (Jordan Belson, Bruce Baillie, Pat O’Neill, Scott Bartlett) a tantrikus szimbolikát és a kietlen ajkképeket ünnepelte. Erősen festői szín-zenéik igencsak romantikus, mégis piacképes alkotások voltak, melyek natottak a tömegkultúrára, a reklámfilmről (egy fejlődésnek indult műfajtól) egészen az első vonalbeli filmekig (ez gyakran „pszichedelikus” képsorokban fejeződött ki, például Kubrick 2001: Űrodüsszeiájában). A strukturalista film megjelenése megszakította a romanticizmus eme virágzását, de nem tette tönkre, s némelyik aspektusa ismét felbukkant a nyolcvanas években.

#### NAGY-BRITANNIA ÉS EURÓPA

A hatvanas évek végétől Európában jelentkező kísérleti filmkészítés párhuzamosan fejlődött az amerikaival, de nem volt azonos azzal. A The London Filmmakers’ Cooperative (Londoni Filmkészítők Egyesülete) részben amerikai gyökerekből nőtt ki 1965 és 1969 között, a New Yorktól Európáig elterjedt kooperációs elv egyik szüleményeként, s olyan művészeket vonzott magához, mint Steve Dwoskin és Peter Gidal, akik már részt vettek Warhol „The Factory”-jában is. De az angol filmkészítők gyorsan rátaláltak a saját útjukra. Egy (házilag készített) másológép segítségével a Londoni Filmkészítők Egyesülete a közvetlen filmkészítést kezdte gyakorolni, azoknak a művészeti iskoláknak a mesterségbeli etikája jegyében, ahová a legtöbb itt közreműködő művész járt valaha. Sok filmjük a kor absztrakt, minimalista érdeklődésének jegyeit hordozta magán. A másológép vált a filmmel mint anyaggal való kísérletezés középpontjává, így Annabel Nicolson *Slides* (‘Diaképek’, 1971) című filmjében, amelyben 35 milliméteres, fényáteresztő és fűzőtt filmre készített diákat húztak keresztül egy kontaktmáslón, hogy aztán az eredmény épp azt a folyamatot ábrázolja, melynek során a film készült.

Az európai strukturalista film általában nagyobb érdeklődést mutatott a film „materiális szubsztrátuma” – fizikai jellegzetességei – iránt, mint a kép vagy a felvétel iránt, mely az észak-amerikaiak felségterületének számított. Például a Wilhelm és Birgit Hein által készített *Rohfilm* (‘Nyersfilm’, 1968) kollázsokat, filmszalagdarabokat és fogashenger-lyukakat használ, hogy a film alapanyagát és a vetítőben való fizikai jelenlétét hangsúlyozza. A korai európai strukturalista film osztotta az underground mozgalom libertinus és anarchista credóját, ahogy az Steve Dwoskin 1975-ben kiadott *Film Is* (‘A film’) című („a nemzetközi szabad film” alcímmel ellátott) könyvében megfigyelhető, melyben a „vad” Ron Rice és Jack Smith magasztalása mellett részletes elemzések találhatóak Kurt Kren és Peter Gidal strukturalista filmjeiről.

Az efféle szövetségek rövid életűnek bizonyultak, miután mélyülni kezdett az úr az amerikai és európai avantgárd között. A kapcsolat sose szakadt meg teljesen, de gyakran volt feszült a viszony. Az olyan filmrende-

zők, mint Jeff Keen, David Larcher és maga Dwoskin, akik továbbvitték az anarchikus underground hagyományt, egy ideig a perifériára szorultak a Londoni Filmkészítők Egyesület strukturalistái miatt. Az évtized nagyobb felében e művészek kiterjedt munkássága, mely gyakran a strukturalista film trópusait alkalmazta, nagyobb népszerűségnek örvendett Franciaországban, Németországban és Hollandiában, mint odahaza.

A film nyersanyagával való kísérletezés összefonódott az angol tájfilm-hagyománnyal. A *Whitchurch Down* (*Duration*) (1972) című filmben Malcolm Le Grice három látványt váltogat, mindegyikhez más és más tónus és szín tartozik. Gidal *Clouds* (‘Felhők’, 1969) című munkájában egy feje tetejére állított snittet látunk az égbolt egy darabjáról, majd egy váratlanul megjelenő repülőgép szárnya billenti helyre a látványt. Chris Welsby *Park Filmje* (1972) gyorsított felvételt alkalmaz, hogy egy forgalmas utcarészlet három napját hatpercnyi filmidőbe sűrítse bele. Az ilyen művek filmes megfelelőt kerestek a természetes fényhez és mozgáshoz. Az volt a céljuk, hogy a filmnyelvek teljes regiszterét alkalmazva újítsák meg az érzékelést, a normál esetben láthatatlan aspektusokat (keret, felszín, kópia), valamint a „hibákat” (fényfolt, csúsztatás, kettős megvilágítás) hangsúlyozva. Le Grice számára ez egy „érzékelési politikát” képezett (reménykedően nevezte el a hetvenes évek elején egy filmsorozatát *How to Screw the CIA*-nak – ‘Hogyan vágjuk át a CIA-t’). Raban és Mike Leggett „tisztá” tájfilmje (*The Sheepman and the Sheared* – ‘A juhtenyésztő és a lenyírt szőrűek’, 1970–75) szintén a történelmi idő haladására utal, amit később Raban a neodokumentarista *Thames* filmben (‘Film a Temzéről’, 1986) és a dokknegyedről készített színes tanulmányokban (*Sundial* – ‘Napóra’, 1992) kutatott tovább. Welsby, a „megátalkodott dualista”, a szemnek és a tudatnak szóló filozofikusabb témák nyomában járt, míg Gidal megpróbálta a kritikai elméletet és a formális filmet csatasorba állítani a „strukturalista materializmus” segítségével.

Az efféle filmeknek nem volt fikatív elbeszélői tartalma; mintha átugrottak volna a filmtörténet egésze fölött, s visszatértek volna Demeny, Muybridge és a Lumière testvérek kísérleteihez. Itt egy alászállási folyamat követhető nyomon a filmművészet legkorábbi szakaszától kezdődően, melynek során az elbeszélés számít az ürügynek. A filmgyártás ipari normáit és a munkamegosztást kikerülve a primitív kézműves módszer is elvezetett a „kiterjesztett filmművészet” (vagyis a „vetítővel készített filmig”). Le Grice *Horror Film I.* (1970) című alkotása „élő árnyékperformance”, melyben a vászon előtt egy meztelen figura színes fényel játszik. Guy Sherwin *Man with Mirror*-jában (‘Ember tükörrel’, 1976) élő akció dupláz rá a több filmvásznat felhasználó illúzióra, míg Annabel Nicolson *Reel Time*-jában (‘Tekercsidő’, 1973) a jelenetet (a rendező varrás közben) lassan tönkretesz a



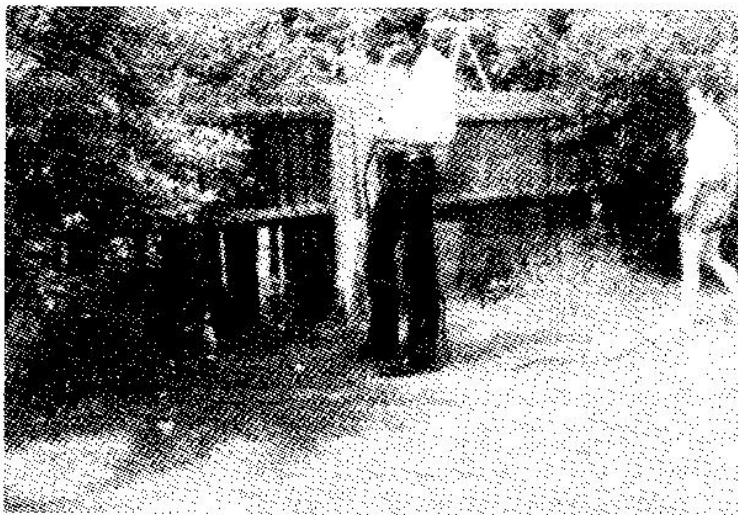
varrógépen átfuttatott film. Mindezek a művek szellemesen áthelyezik a filmet (a rögzített médiumot) a véletlen birodalmába; az átmenetiséget hangsúlyozzák, és azt az illúziót provokálják, mely szerint a filmnézés idején végig fenntartható a „valóságos idő”.

Az együttműködési mozgalom szoros kapcsolatokat teremtett Európa-szerte a Knokkéban (Belgium), Berlinben és a londoni National Film Theatre-ben megrendezett fesztiválokban részt vevő rendezők között. A strukturalista film különösen Németországban, Werner Nekes, Klaus Wyborny és Wilhelm és Birgit Hein munkásságával indult virágzásnak. Wim Wenders is olyan posztwarholi, hosszú snittekből álló filmekkel kezdte pályáját Münchenben, mint amilyen a *Same Player Shoots Again* ('Ugyanaz a játékos még egyszer lő', 1967). Számos csoport (vagy klikk) alakult Franciaországban, s fontos előretolt helyőrségek lepték el Jugoszláviát, Hollandiát, Olaszországot és Japánt. Ugyanakkor Franciaországban, s másutt is a kontinentális Európában, az 1968 májusában felszabadult erős politikai kultúrák s a független filmek számára megnyíló lehetőségek, hogy közelebb kerüljenek a hagyományos elbeszélő filmhez, másfajta lökést adtak a formai kísérletezésnek. Jean-Luc Godard tevékenysége Franciaországban, valamint Jean-Marie Straubé és Danièle Huillet-é (akik Franciaországban születtek, de Németországban dolgoztak) kérdően közeledett a képhez, amely a strukturális avantgárdhoz kötődött, de másféle hagyományból származott, s másféle célokat tűzött ki maga elé.

#### A PRIMITÍVEK ÉS A POSZTSTRUKTURALISTÁK

Mind az Egyesült Államokban, mind pedig Európában az avantgárd érdeklődése a korai filmek iránt egybeesett a primitív korszak történetének revizionista szemléletével. A történészek, akár csak a rendezők, a primitív filmműv-

Malcolm Le Grice *After Lumière*-jében ('Lumière után') – két rendező kolléga: William Raban, a kertész és Marilyn Halford, a fiú szerepében – újra eljártssa *A megöntözött öntözőt*



szetben nem csupán az őst, hanem a fősodorba tartozó filmek egyfajta alternatíváját is látták. E találkozások 1977 és 1984 közé estek, amikor az avantgárd filmekről szóló híradások mellett egy „új filmtörténet” is felbukkant olyan lapokban, mint a *Screen* és az *Afterimage*, valamint a *Studio International* és az *Art Forum*. Ezeket az összekapcsolódásokat már Ken Jacobs dokumentarista filmje, a *Tom, Tom, the Piper's Son* ('Tom, Tom, a dudás fia', 1969–71) előre jelezte; ebben egy 1905-ből származó Billy Bitzer-film textúráját és mozgásait vizsgálja; a vásznonról való lefilmezés után az eredetileg négyperces film kétórassá duzzad. Hasonló intenzitással kísérletezik Klaus Wyborny *Birth of a Nation*-je ('Egy nemzet születése', 1973) a Griffith-előtti filmtérrel, amelyet itt néhány színészre és kopár tájra redukáltak. A nézőtől való távolságtartást a hosszú jelenetek és az elliptikus szerkezet biztosítja. Brakhage *Murder Psalm* ('Gyilkos zsoltár', 1981) című filmjében egy oktatófilmet újravágnak, és úgy árnyalnak, hogy egy furcsa gyermekkori álmodat idézzen fel. A szigorú és magasztos *Eureka* ('Heuréka', 1974), Ernie Gehr filmje, egyszerűen lelassít egy korai, egyetlen jelenetből álló filmet, másodpercenkénti nyolc kép váltásra. A frontális „képet” egy forgalmas San Franciscó-i utcán lefelé haladó villamosból vették föl, míg csak el nem ér a végállomásra. A szélsőségesen lassú mozgás élesíti az érzékeket, ahogy a film is kisajtolja a komplex metaforát (utazás, történelem, mozgás, zárlat) a láthatóan véletlen képekből.

A korai filmek boncolgatásával Jacobsnak és Gehrnek az volt a célja, hogy egy önfelfedezés folyamatán keresztül feltárják jelentésüket. Az európai rendezők kevesebb tiszteletet mutattak a korai művek tekintélye iránt. Le Grice egyik filmje, a *Berlin Horse* ('A berlini ló', 1970) két rövid jelenetet váltogat, az egyikben egy ló fut körbe, a másik egy részlet Hepworth 1900-ban készült filmjéből (*The Burning Barn* – 'Az égő pajta'). A filmmásolóba tett szín által a két jelenet ritmusa összeolvad, miközben Brian Eno filmzenéje szól. A film lejátszható egy, két vagy négy vásznon. A *Kali Filmben* (1988) Birgit Hein korai pornókból, háborús és szexuális kizsákmányolást mutató filmekből készít kollázst, egyszerre találva ellenállást és elnyomást a „hivatalos” kultúra anarchisztikus periferiáin készült filmekben.

A strukturalista film kezdetben erősen antinarratív jellegű volt, ami a legtöbb kortárs művészetre jellemző abban az időben. Le Grice első filmje (*Castle One* [*The Light Bulb Film*] – 'Egyes számú kastély' [Villanykörte-film], 1966) alapfilm volt. A filmben egy igazi villanykörte gyullad fel egy vetített film mellett (amely egy másik körtét mutat, valamint egy főként ipari és politikai témájú televíziós dokumentumfilm-jelenetekből alkotott kollázst). De egy évtizeddel később trilógiája (*Blackbird Descending* – 'Leszálló feketeterítő', 1977; *Emily – Third Party Speculation* – 'Emily – Harmadik csoportterv', 1979; *Finnegans Chin* – 'Finnegans álla', 1983) már a nézőpontra és

a narratív térre épült. A környezet családias, a tónus személyes és ráutaló, a stílus barokkosabb színekben és látványban egyaránt. Le Grice e hosszú mű óta nem készített filmet; a trilógia azt a rejtett üzenetet hordozza, hogy „az elbeszélés fantomja” (Frampton) mindig megkísérti a film-médiát. A rendező áttért az elektronikus és számítógépre épülő művészetre, mely nyitottabb formailag az alapját képező rendszerek alkalmasak a forrásanyag manipulálására.

A nemzetközi együttműködési mozgalom politikai gyökerei (valamint a strukturalista filmé, mely meghatározta e mozgalmat) a televízióban rendszeresen szereplő vietnami háború elleni kampányra nyúlnak vissza. Az „érzékelés politikája” volt a politikus művészet fegyvere, amelynek segítségével megpróbálta „demisztifikálni” a média hatalmát. Nagy-Britanniában az avantgárd 1974-től kezdődően hallatta szavát a nyilvánosság számára hozzáférhető filmes műhelyek melletti kampányokban, s az újszerű 4-es televíziócsatornát (TV Channel 4, 1983-tól) is részben ezek a viták hozták létre, bár addigra már megváltozott a helyzet. A „Mozikölykök” fiatalságra koncentrálnó tömegmozi-megújító próbálkozásai olyan kései underground-leszármazottakat jegyzett, mint Cronenberg, Scorsese és Lynch, majd az erősen atavisztikus és expresszionisztikus új szellem következett a festészetben, Beuys, Clemente és Baselitz modorában. Egy erősen reklámozott „árucikk-kultúra”, az új média beszivárgása a művészetekbe és egy durcás politikai baloldal – ez a kombináció jellemezte a korszak végét, amikor az avantgárd nyugalomba vonult.

Az elbeszéléshez való óvatos visszatérés jelezte, hogy az avantgárd kényelmetlenül érzi magát tekintélyt parancsoló sejtelmes ruhájában. A nem-elbeszélő stílusok (poétikus, lírai, absztrakt vagy strukturális) sose váltak népszerűkké, és az olyan társulások, mint a Cinema 16 vagy a kooperatív csoportok következetesen az átlagos mozilátogatóktól eltérő újabb közönséget próbáltak megcélolni. Ám a korszak feszültségei néhány jelentős új művészt is kitermeltek magukból, akik keverték az avantgárd formai hagyományát az életrajzi elemekkel, melyeket már Le Grice trilógiája is érintett, de amelyeket legsikerültebben Lis Rhodes *Light Readingje* (‘Könnyű olvasmány’, 1979) mutatott fel.

Az Egyesült Államokban Sue Friedrich (*Gently down the Stream* – ‘Szelíden lefelé a folyón’, 1981) és Leslie Thornton (*Adynata*, 1983) transzfilm- (az álom mint forrás), strukturális film- (kézzel vezéreltség), közvetlen performance- (Yvonne Rainer útján) és feminista elmélet-elemeket keverték műveikben. Nagy-Britanniában a strukturális szigort a személyes látomás és emlékek enyhítették. John Smith és George Landow versenyeznek egymással humorban és stílusban, például a finoman kidolgozott *Slow Glassban* (‘Lassú üveg’, 1988–91), melyben a lebilincselő személyes elbeszélésről lassan kiderül,

hogy egyrészt filmes konstrukció, másrészt, hogy a városi élet metaforája. Jayne Parker, épp ellenkezőleg, elliptikus metaforákat és fotogén tisztaságot alkalmaz az érzelmi állapotok közvetlen kifejezésére, bár hosszú videofilmje, az *Almost Out* (‘Majdnem kint’, 1986) analitikus kísérlet a beszéddel, a vallomással, a meztelenséggel és a kettősséggel. Smithhez hasonlóan az ő legutóbbi filmjei is tévés támogatással készültek (például a *Cold Jazz* – ‘Hideg dzsessz’, 1993), egy várhatóan az avantgárd „gettón” kívüli közönség számára.

Noha a strukturalista film eredete igencsak távolra esett az akadémikus iránytól (Kren, Warhol és a Fluxus-mozgalom munkásságában kell keresni), a hetvenes évekre már jórészt az olyan főiskolák adtak helyt neki, ahol sok képviselője tanult – Buffalótól San Franciscóig, Londontól Hamburgig és Lódzig. Ahogy az oktatás mind szélesebb köröket érintett, a már kezdetben ellenállóerőt jelentő strukturalista filmet az évtized végére tudálékossággal és elitizmussal vádolták. Változóban voltak a körülmények is. A strukturalista film konceptuális alapja az azonosságmentességet hangsúlyozta (hang és kép; szó és tárgy; vászon és néző). Ez az üzenet 1979-re már elvesztette népszerűségét: a hagyományos mozi a fogyasztói forradalomra készült, és a fiatalabb rendezőket arra serkentette a posztpunk esztétika, hogy szabaduljanak meg a strukturális kötöttségektől.

A lázadás a nyolcvanas évek elején robbant ki, az alacsony technikai színvonalú 8 milliméteres és gyorsan vágható video berobbanásával. A „skiccelő” (vagyis improvizáló) videorendezők Nagy-Britanniában (George Barber, a Duvet-testvérek, Guerilla Tapes) televíziós filmanyagot vágtak újra: elsősorban Reagan elnökről, Thatcherről és a „katonai-ipari komplexumról”, montázs-technikát alkalmazva, hogy az Ivor Montagu-féle *Peace and Plenty* (‘Béke és jólét’) és a Bruce Conner filmjeire jellemző paródiát hozzanak létre. A politikailag tisztán látó és élesen vágott (gyakran rockzenét alkalmazó) filmek televíziós reklámokat és promóciós anyagot használtak fel újításaikhoz, szédületes sebességgel. Így volt ez Zbigniew Rybczynski lengyel filmrendező szigorúbb montázs stilisztikájú alkotásai (*Tango, Steps* – ‘Tangó, lépések’) esetében is, ezeket utánozzák a ma már híres „remegő szerkesztéssel” készült Ariston mosógép-reklámfilmek.

Nagy-Britanniában az „új romantika” fenntartotta az érdeklődést Kenneth Anger, Jean Cocteau és Jean Genet mint a strukturalisták listájából kimaradt szerzők művei iránt. Genet *Chant d’amourja* (‘Szerelmes ének’, 1950) a radikális homoszexuális filmkultúra emblémája lett. A rab és az őr közti titkos szerelmet magasröptű szimbolika (egy kéz egy rózsát dug át a rácsos ablakon) és a nyers realizmus (emberek a cellában) érzékelteti. Ez az alkotás egy újmódi „törvényszegő filmre” volt nagy hatással, melyet a karizmatikus Derek Jarman népszerűsített, s mely elsősorban John Maybury és Cerith Wyn Evans ko-



rai műveiben érhető tetten. Sokatmondó tény az is, hogy egy ebből a milióból származó korai filmösszeállítás a *The Dream Machine* (Az álomgép', 1984) címet viselte.

Az, hogy egyes szerzők az „alaptechnika” és a szuper 8-as film felé fordultak, egybeesett a kommersz film határeseleinek fejlődésével; az úttörők ebben a műfajban az eklektikusan kibontakozó rockvideók és promóciós filmek voltak, amelyben ezek a bizonyos szerzők is részt vállaltak. A nyolcvanas évek végére a határvonalak az új kommersz rockkultúra centruma felé húzódtak. Sophie Muller a Eurythmics együttesnek készített *Savage-e* ('Barbár', 1987) avantgárd elliptikus szerkezetet kever komikus utánzattal (az Americanától Julie Andrewsig) és a nyolcvanas évek urbánus paranoiájával. Ez az új szubkulturális stílus erősen támaszkodott a kísérleti film esztétikájára. Paradox módon a strukturális forma maradványai (az ismétlés, a tartam, a rezgés technika és a pacák) sose szakadtak el mindenestül az újromantikus filmekről, hanem végül átszivárogtak az indusztriális filmbe és videóba.

A strukturális forma felbomlása együtt járt a harcok kisebbségi kultúrák fejlődésével, melyek az után nyertek teret, hogy a széles értelemben vett politikai baloldal összeomlott az Egyesült Államokban és Európában. Akárcsak a „meleg” filmgyártás, a fekete és a feminista művészek is a tanúskodó film felé fordultak, mely egyszerre lázadt a „formalista” strukturalista film ellen és (mint a pop promóciós film esetében) folytatta annak tekintélyromboló gyakorlatát. Spike Lee (Egyesült Államok) és Isaac Julien illetve John Akomfrah (Nagy-Britannia) korai műveit is beletartoztak a posztavantgárdnak ebbe a kulturális miliójéba, amikor a töredezettséggel és a hangmontázssal próbálták felidézni a feketék városi élményeit.

Azzal, hogy elfordultak a strukturális purizmustól, a nyolcvanas évek retrográdjai paradox módon hozzájárultak a megújulásra kész kísérletező művészet audiovizuális nyelvének szélesebb kultúrkörökben való elterjedéséhez. Válaszul a jelenség fogyasztói aspektusaira, néhány művész a video-médiához fordult, mely a képzőművészetben belül jelentkező installációs és helyspecifikus új hullámhoz kapcsolódott, egy olyan törekvéshez, melyet a hatvanas-hetvenes években fejtett ki először Wolf Vostell Németországban, Nam June Paik az Egyesült Államokban és David Hall Nagy-Britanniában. Az Egyesült Államokban Bill Viola és Gary Hill, Németországban Maria Veder és Nagy-Britanniában Judith Goddard jelenlegi munkássága példa erre a fordulatra: alkotásaik a barokk és a szürrealizmus egyes elemeire támaszkodnak, amiket a nyugati vizuális művészetek csak nemrégiben tettek a maguk számára ismét érvényessé.

A kísérleti film jelenlegi állapota (s ma már a videóé is) dacol mindenfajta meghatározással. Miközben nincsen olyan tiszta profilja, amilyent a különböző klasszikus avantgárd mozgalmak, a kubizmustól a strukturalista filmig, csúcspontjaikra jutva megvalósítottak, az efféle kivételes pillanatok maguk is az utólagos történelmi tisztálítás termékei, valamint a képzőművészek filmjei és nagyobb kulturális tendenciák közti egyedülálló kapcsolódásoké. A kommersz médiakultúra, mely ritkán képes új elgondolásokat generálni, továbbra is támaszkodik a kísérleti művészet tartalékaira. Így aztán a tömegtájékoztató eszközök hibrid és mohó természete különböző reakciókat vált ki, melyek a szélsőséges elutasítástól (Gidal) a támadásokra való felhívásokon (Hall) keresztül a majdnem teljes értékű részvételig (Greenaway) terjednek.

Miközben az avantgárdot gyakorta halottnak nyilvánítják, a legtöbb általunk emlegetett még élő művész, valamint sokan mások, akiknek a neve itt nem szerepelt, gondtalanul folytatja tovább a filmkészítést, akárcsak sok fiatalabb rendező. Az európai mezőny feldarabolódott (a legtöbb avantgárd törekvés letéteményesei egymással felületes kapcsolatban álló személyek), de az Egyesült Államokban továbbra is kiadnak olyan sajtótermékeket, mint a *Millenium*, a *Cinematograph*, a *Motion Picture* és az *October*; ezeket gyakran a test kortársi képszimbolikájának szentelik, melyet Menken- és Dwoskin-féle rendezők indítottak útjára. Még a *Film Culture* is feltűnt újra, hosszú pihentetés után, s éppolyan excentrikus, mint hajdan volt. Ahogy az elektronikus média betört az utat az orias költségvetéssel készült játékfilmek és a kis pénzből forgatott kísérleti filmek között, felmerül a gondolat, hogy talán e két véglet marad a filmkorszak egyetlen túlélője. Ha így lesz, továbbra is szemben állnak majd egymással, újonnan felmerült szempontok alapján, annak a kulturális megosztottságnak ellentétes oldalain állva, melyet a film következő évszázada szűkszerűen örököl majd a múltjától.

#### Irodalom

- Curtis, David: *Experimental Cinema*, 1971.  
 Drummond, Philip–Dusinberre, Deke–Rees, A. L.: *Film as Film*, 1979.  
 Dwoskin, Stephen: *Film Is*, 1975.  
 Hein, Birgit: *Film im Underground*, 1971.  
 James, David (ed.): *To Free The Cinema*, 1991.  
 Le Grice, Malcolm: *Abstract Film and Beyond*, 1977.  
 MacDonald, Scott: *Avant-Garde Film*, 1993.  
 Renan, Sheldon: *An Introduction to the American Underground Film*, 1967.  
 Sitney, P. Adams: *Visionary Film*, 1974.

musicalt. Az egyedüli túlélők a Disney animációs nagyjátékfilmjei a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején, mint *A Szépség és a Szörnyeteg* (*Beauty and the Beast*, 1991), amelyhez Alan Menken szerezte a zenét és Howard Ashman a dalszövegeket.

A nyolcvanas évekre a film-popzenei stratégiák gyakran használtak fel annyi, már korábban megjelent, nem eredeti zenét, amennyi csak ráfért az adott film hangsávjára, általában forrászeneként, hogy a moziba csalják a fiatalabb nézőket, illetve, hogy hanghordozón újra kiadassák ezt az „újrahasznosított” zenei anyagot, „eredeti filmzene” címszó alatt. Tömegesen tűntek fel az eredeti dalok, amelyeket rendszerint a popzene sztárjai adtak elő, gyakran tökéletes aszinkronban a film hangulatával, a hosszú, vége főcím képsorok alatt, amelyek ma már állandó tartozékai a filmeknek. De a zene mint független ábrázoló médium megnövekedett jelentősége a moziban elvezetett a filmhez kapcsolódó zene – mind a klasszikus, mind a dzsessz, a pop, és ezek kombinációi – kommerciális életképességének megerősödéséhez. Sokkal több, klasszikusokra épülő filmzene jelent meg hanghordozókon, mint valaha. Még az olyan rég elfeledett kísérőzene is lemeze került, mint Hermanné Alfred Hitchcock *Szakadt függönyéhez* (*Torn Curtain*, 1966) vagy Northé a *2001*-hez. Sőt, teljes lemezcégek – például az *Entr'acte* (mai nevén *Southern Cross*) vagy a *Varese Sarabande* – álltak át szinte kizárólagosan a klasszikus filmzenék kiadására. Az olyan filmek pedig, mint a *2001* vagy *A szakasz* (*Platoon*; Oliver Stone, 1986) nagyban megnövelték az eladhatóságát a kísératként hallható klasszikus zenéknek.

Hogy teljes legyen a kör, Henryk Górecki 1977-es *Harmadik szimfóniája* lett az utóbbi másfél évtized egyik legnépszerűbb klasszikus zenei lemezfelvétele, miután felkerült Peter Weir *Félelem nélkül* (*Fearless*, 1993) című film-

jének hangsávjára. A popzene különféle műfajai, kivált képp a rap, olyan jelentőségre tettek szert napjaink filmpiacán, hogy immár a bevezető marketingstratégiák részévé vált a bemutatásra váró film sztárjainak és dalainak előzetes felvezetése a televíziós klipekben. És amíg az 1960 előtti mozi rendszerint megőrzött egyfajta tisztaságot és következetességet a maga filmzenei profiljában a mai mozgóképek a legteljesebb posztmodern keveréket kínálják. Warren Beatty *Dick Tracy*jének 1990-es bemutatását nem kevesebb mint három hangfelvétel követte. Az egyik a nagyzenekari, klasszikus-heroikus háttérzene szölt Danny Elfmantól, az egykori rockzenésztől. A másodikon Andy Paleynek a harmincas évek stílusában komponált darabjai, amelyek a forrászenét szolgáltatták a filmben. És a harmadik – bár ez jelent meg elsőnek – egy Madonna-album Stephen Sondheim Broadway-zeneszerző három dalával, amelyet a rockszupersztár adott elő a filmben.

#### Irodalom

- Bazelon, Irwin: *Knowing the Score: Notes on Film Music*, 1975.  
 Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, 1994.  
 Karlin, Fred: *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, 1994.  
 id.-Wright, Rayburn: *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, 1990.  
 Mancini, Henry (Lees, Gene közrem.): *Did They Mention the Music?*, 1989.  
 Meeker, David: *Jazz in the Movies: A Guide to Jazz Musicians, 1917–1977*, 1981.  
 Prendergast, Roy M.: *Film Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, 1992.  
 Rózsa Miklós: *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa*, 1983.

## A művészfilm

GEOFFREY NOWELL-SMITH

A hatvanas évek elején az európai filmművészet reményteljes jövő elé nézett. Noha a nézettség csökkent, új filmtípusok jelentek meg, amelyek az új időkhöz idomultak. Szélesedett a koprodukciók nemzetközi piaca, a francia új hullám pedig megmutatta, hogy a kis költségvetéssel készült, szűkebb rétegnek szóló filmek hogyan tudják mégiscsak behozni a rájuk fordított költségeket. A nyolcvanas években azonban a helyzet már korántsem volt ennyire rózsás. A hatvanas évtized és a hetvenes évek elejének filmművészete kifulladt. Tovább romlott a nézettség, s esetenként kétségbeejtő mértéket öltött. Hollywood megerősítette hatalmi pozícióját a főbb

filmpiacokon, s nagyobb részt markolt föl a csökkenő bevételekből. Sok európai országban, különösen a kisebbekben, a hazai készítésű népszerű filmek – vígjátékok, krimik és más hagyományos könnyed műfajok – száma minimálisra csökkent, a filmgyártás esetlegessé vált, s csak az anyagi támogatás és bizonyos esetekben a nemzetközi siker tartotta életben. Akár gazdasági, akár kulturális értelemben vett nemzeti filmművészet, vagyis nemzeti piacra rendszeresen termelő s nemzeti érdekű kulturális üzenetet közvetítő filmipar ma csupán néhány nyugat-európai (s a kommunizmus bukása óta) kelet-európai országban létezik.



# Michelangelo Antonioni

(1912–)

1960 májusában Cannes-ban bemutatták Michelangelo Antonioni *A kaland* című filmjét, amely a negyvenhat éves rendező hatodik játékfilmje volt.

*A kaland* női főszereplője az addig ismeretlen Monica Vitti volt. A színésznő feltűnik (fekete parókában) a rendező következő filmjében, *Az éjszakában* (1961) is, s megint csak ő a főszereplője (ismét szőkén, Alain Delon oldalán) a *Napfogyatkozás* (1962) című filmnek, illetve (vörösre festett hajjal) a *Vörös sivatagnak* (1964). Az intelligens és élénk, a neurózis határán álló (a *Vörös sivatagban* pedig idegösszeomlást kapó) Vitti-figura határozza meg a hatvanas évek elejének e filmsoportját, melyre a képi gazdagság jellemző; e filmek a modern világban uralkodó erkölcsi zűrzavarról szólnak.

A Vitti-filmek témái, ha nem is ennyire kiheverezetten, de már korábban jellemezték Antonioni munkáit. Az egzisztenciális zavar nem csupán korábbi játékfilmjeinek (például az 1950-es *Cronaca di un amore* – Egy szerelem krónikája) szereplőit jellemezte, hanem korai dokumentumfilmjeinek a való életből vett figuráit is, így a sikertelen öngyilkossági kísérletet végrehajtókat, akikkel a *Szeretem a városban* című epizódfilmben 1953-ban riportot készített. Ahogy a rendező elhelyezi szereplőit a tájban, amely elnyeli őket és (különösen a *Vörös sivatagban*) sebezhetőnek, sőt jelentéktelennek mutatja valamennyiüket, annak már világos előzményei fedezhetők fel a korábbi filmekben. Ám csak a hatvanas években érintette meg mélyebben Antonioni merész modernizmusa a művészfilm iránt érdeklődő fiatal közönséget.

*A kaland* sikere után Antonioninak módja nyílt rá, hogy nagyobb költségvetéssel készítsen filmet, s nemzet-

közi sztárgárdát foglalkoztasson: az erőtlen Marcello Mastroiannit és a morcos Jeanne Moreau-t *Az éjszakában*, a csodálatosan dinamikus Alain Delont a *Napfogyatkozásban* és a kissé ostoba Richard Harrist a *Vörös sivatagban*. Ezt követően Carlo Ponti producer felkérte, hogy nemzetközi koprodukcióban rendezzen filmsorozatot; ennek első darabja a *Nagyítás* lett, egy éles szemű külföldi megfigyelései a „London-rengeteg”-ről, David Hemmings főszereplésével és a Jeff Beck irányította a Yardbirds közreműködésével. Hasonló recept érvényesült az amerikai campuslázádat bemutató *Zabriskie Pointban* (1969), amelyet az amerikai kritikusok kegyetlenül kifiguráztak, s újabb öt évnek kellett eltelnie, míg Antonioni be tudta fejezni a Ponti-féle sorozatot a *Foglalkozása: riporter* (1975) című filmmel.

1972-ben, a kulturális forradalom virágzása idején Antonioni a kínai kormány felkérésére 220 perces dokumentumfilmet forgatott Kínában az olasz televízió számára. *Vendéglátói kedveltek csapottak*, s a filmet szennyezés hangon írták el a kínai sajtó, amiért a „rossz” Kínát mutatta be (akárcsak a *Zabriskie Point* esetében, melyet annak idején a rossz Amerika láttatásáért ítétek el). Antonioni filmje, a *Chung Kuo Cina* ('Kína') valójában szelíd (ám a hivatalostól igencsak eltérő) képet fest az átalakulásban levő társadalomról, amely nehezen nyílik meg egy külföldi kíváncsi pillantásai előtt.

A *Foglalkozása: riporter* végére Antonioni és stábjá kitárlt, majd fel is vett egy snittet, amely talán az egész film-történet legjelentősebb felvétele lett: egy hosszú, lassú pásztázó svenk, mely egy szobában kezdődik, áthalad az ablakra szerelt vasrácsok között, körbejár az udvaron, majd visszatér, hogy benézzon az épületbe, ahol a szereplő, akinek nézőpontját a svenk kezdetben érvényesítette, most holtan fekszik: titokzatos fegyveresek ölték meg, akiket futólag mutatott a kamera, miközben körbe-



járatta tekintetét az udvaron. Következő filmjét, *Az oberwaldi titok*-ot (1980) Antonioni újabb nagy erőfeszítéssel teljes egészében videokamerával vette fel, elektronikus fényeffektusokat használva fel hozzá, majd az egészet áttette 35 milliméteres szalagra. Sajnos ez a technika nem érte el az Antonioni által kívánt hatást, s a film bukásához hozzájárult még a rendezőnél szokatlan, rosszul megválasztott melodramatikus történet is (Jean Cocteau műve, a *L'Aigle à deux têtes* – A kétfejű sas).

1980-ban egy méltató cikkben a francia Roland Barthes Antonioni-t mint a legjelentősebb modern művészt írta le, akinek jelszavai a „bölcsség”, az „éberség” és a „törekenység”. Sehol nem ütköznek ki annyira ezek az értékek, mint az *Egy nő azonosítása* (1982) című filmben; ez a történet egy rendezőről szól, aki, miközben női főszereplőt keres az új filmjéhez, új élettárs után is kutat, s a két törekvés kibogozhatatlanul összekeveredik az életében. Antonioni egész életművére jellemző, hogy az utazás többet ér a megérkezésnél. A megoldások nyitottak, és a narratív zárlatot egy bizonytalan erkölcsi megvilágosodás elérése helyettesíti. A *kiáltás* (1957) és a *Foglalkozása: riporter* halállal végződik, *Az éjszaka* végén a pár bezáródik egy szerelem nélküli házasságba, de gyakoribb az, hogy filmjei utolsó kockáin úgy érezzük, a hős vagy hősnő tovább fog lépni. A rendkívüli, látszólag absztrakt montázs a *Napfogyatkozás* legvégén azt sugallja, hogy Piero és Vittoria kapcsolata befejeződött, de legalább ilyen erővel érezzük azt is, hogy mindegyikük életében lesz még szerelem.

Antonioni 1985-ben súlyos szélütést kapott, amitől fél oldalára megbénult; úgy tűnt, a betegség pontot tesz filmes karrierje végére, de meglepő módon 1995-ben mégiscsak megrendezte a *Túl a felhőkön* című filmet, amely néhány saját elbeszélése alapján készült. Ezenközben a világ számos pontján rendeztek alkotásaiból retrospektív sorozatokat, melyek tovább öregbítették annak a rendezőnek a hírnevét, akinek életműve ma is élő és modern.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

#### FONTOSABB FILMEK

Cronaca di un amore ('Egy szerelem krónikája', 1950); I vinti ('A legyőzöttek', 1952); Hölgy, kaméliák nélkül (La signora senza camelia, 1953); A barátinők (Le amiche, 1955); A kiáltás (Il grido, 1957); A kaland (L'avventura, 1960); Az éjszaka (La notte, 1961); *Napfogyatkozás* (Eclissi, 1963); Vörös sivatag (Il deserto rosso, 1964); *Napfogyatkozás* (Eclissi, 1965); *Foglalkozása: riporter* (Professione: reporter, 1975); *Az oberwaldi titok* (Il mistero di Oberwald, 1980); *Egy nő azonosítása* (Identificazione di una donna, 1982); *Túl a felhőkön* (Par-delà les nuages, 1995).

#### IRODALOM

Barthes, Roland: *Cher Antonioni*, 1980.  
Chatman, Seymour: *Antonioni*, 1985.  
Nowell-Smith, Geoffrey: *Beyond the Po Valley Blues*, 1993.  
Robdie, Sam: *Antonioni*, 1990.

Balra: Monica Vitti a *Napfogyatkozásban* (1962)

Ennek eredményeképpen az európai mozit mindinkább (kis és közepes költségvetésű filmek esetében) a „művészfilm” fogalma, (a felső szférában) a „nemzetközi film” kategória jellemzi. Az idézőjelbe tett szavak elég pontosan érzékeltetik a helyzetet, amely az 1980-as években alakult ki, de a művészfilm fogalma félrevezető lehet, amikor visszatekintő módon a korábbi idők európai filmjeire alkalmazzuk. A Nagy-Britanniában és Amerikában „művészfilm” címkével forgalmazott, s a „kommersz” alkotásoktól valahogy különbözőnek gondolt filmek közül jó néhány valójában a meghatározó irányzathoz tartozó munka volt (és ma is az) a saját hazájában, s már otthon nagy sikert aratott, mielőtt eladták volna külföldre, hogy ott a szűkebb kört vonzó „art-mozi-hálózatokban” vetítsék; ugyanez igaz a japán és indiai filmekre is.

#### AZ ÚJ MŰVÉSZFILM

A művészfilm (vagy *film d'art*) fogalma, mely mind gazdasági, mind kulturális értelemben különbözik az átlagos kommersz produkcióktól, majdnem egyidős magával a film történetével. A magasabb (vagy valamennyire is megkülönböztetett) művészi színvonalon létrehozott filmek szolgálhatnak üzleti stratégiát producerek és impresszáriók számára, vagy esztétikai célokat rendezők számára, bár mindkét fél gyakran tapasztalta meg a maga kárán, hogy a célok nem szükségszerűen összeegyeztethetők. 1945 után a kormánypolitika sok országban támogatta a filmgyártást, mint amely alkalmas a nemzeti kultúra megjelenítésére. Noha e támogatások szándékukban és hatásukban gyakran voltak kétarcúak, mégiscsak olyan teret biztosítottak a fősodortól eltérő filmkészítés számára, amelyben az anyagilag életképes, nemegyszer pedig megbízható profittermelő tudott maradni.

A hatvanas évek folyamán Európában formálódó új művészfilm nem volt homogén jelenség. Egyaránt ide tartoztak a francia *új hullámon* belül készült olcsó és gyakran vidám filmek, valamint az olyan magasztos szuperprodukciók, mint Viscontitól *A párdúc*, amely Olaszországban, ut a 20<sup>th</sup> Century Fox pénzén készült. Az új hullámon belül is különböző tendenciák voltak jelen. Egyes rendezők, így Jean-Luc Godard, megmaradtak a radikális kísérletezés mellett, míg mások, például Claude Chabrol fokozatosan a zsánerfilm irányába mozdultak el (Chabrol esetében ez a Hitchcock hatását mutató thriller volt). Bármilyen utat választottak is a rendezők, találtak maguknak támogató producereket, s biztosak lehettek abban, a piac elég rugalmas ahhoz, hogy kellő mennyiségű különböző karakterű, hazai, illetve nemzetközi forgalmazásra készült filmet tudjon eltartani. Nagy-Britanniában a piaci helyzet nem volt ennyire kedvező. A *free cinema* köréből kikerült rendezők jobban függtek a hagyományos forgalmazástól; bár kivívtak maguknak némi nemzetközi megbecsü-





Egy tipikus jelenet Theodorosz Angelopulosz *Vándorszínház* (1975) című filmjéből, amely a visszatekintés módszerével él annak érdekében, hogy feltáruljanak egy vándorszínház-társulat tagjainak személyes élettörténetei és Görögország politikai históriája

lést, útjuk a sikerhez inkább Amerikán, mint Európán át vezetett.

Az európai művészfilm történetében 1959–60-ban állt be fordulat, amikor megszületett Truffaut-tól a *Négyszáz csapás* (Les quatre cents coups), Alain Resnais-tól a *Szerelmem*, Hirosima, Godard-tól a *Kifulladásig*, Michelangelo Antonionitól *A kaland* és Fellinitől *Az édes élet*. Az új filmművészet sikeréhez szükséges kulturális feltételek már az ötvenes években megteremtődtek, elsősorban a filmtársaságok és szűk körben terjedő magazinok jóvoltából; s hogy nagy események vannak készülóban, azt már az olyan filmek lelkes fogadtatása jelezte, mint Ingmar Bergman *A hetedik pecsétjé* 1957-ben. Ám az új hullám és a hozzá kapcsolódó filmek vonzereje még nagyobb volt, ami nem annyira „művészi” jellegükből, mint inkább egyéb meghatározó jegyeikből – a legkülönbözőbb kísérletek iránti nyitottság és (a még mindig szigorú cenzurális szabályok alá eső brit és amerikai átlagfilmekhez képest) a szexuális kérdésekről való egyenes beszéd – fakadt. Mindez különösen vonzó hatást gyakorolt a fiatal, műveltebb közönségre, amely a demográfiai és kulturális

változásokkal egyenes arányban vált mind meghatározóbbá. Végig a hatvanas évtizedben az úgynevezett művészfilm volt az, ami hevenyészetten megírt elbeszélésekkel és a való élet tökéletlen voltának kritikájával szolgált számukra, míg a fősdorba tartozó filmek, akár valamilyik nagyobb hollywoodi stúdióból kerültek ki, akár a francia „minőség-hagyomány” folytatói voltak, jól megcsinált művészi produkciót jelentettek, amit a mozikat mind ritkábban látogató átlagközönség ízléséhez szabtak.

A hatvanas évtized a szerzői film, azaz a *film d'auteur* időszaka is. A hollywoodi filmeket egyre inkább rendezőik alapján értékelték (és népszerűsítették), annak ellenére, hogy a rendezőnek mint szerzőnek nem volt törvényes státusza a hollywoodi produkciós rendszeren belül. Európában, ahol a rendezők már hosszú ideje nagyobb ellenőrző szerepet élveztek saját munkájuk felett, s a törvény is jobban védte őket, az új közönség támogatásának felhasználásával mutatták be intellektuálisan kihívó és megdöbbentő filmjeiket.

Olaszországban az eredetileg regény- és esszéíró Pier Paolo Pasolini kezdett filmkészítéssel foglalkozni, ame-

## Anatole Dauman

(1925–1998)

Orosz-lengyel emigráns zsidó családba született, és a Párizs Neuilly kerületében lévő Lycée Pasteurben végzett rövid tanulmányokat (abban az iskolában, ahol Sartre tanított és Alain Resnais, valamint Chris Marker diákoskodott); tanulmányait az ellenállásban való aktív részvétel miatt szakította meg. A fiatal Dauman 1949-ben barátjával, Philippe Lifchitzcel belevágott valamibe, amit ő maga úgy jellemzett, mint „a háború utáni filmproducer rulettje”: megalapította az Argos filmvállalatot.

Részben úgy akarta elkerülni a túl nagy kockázatot, hogy az Argost kezdetben igénytelen rövidfilmeket gyártó, finanszírozó és forgalmazó vállalkozássá tette; ekkorra a rövidfilmeknek már megbízható piacuk volt, és így belőlük el lehetett tartani a költséges nagyjfilmeket is. A technikai újításoknak is sokat köszönhetett: a hordozható kameráknak, a gyorsabb tekerescserének, ami lehetővé tette a stáb létszámának csökkentését és a költségek lefaragását, a rendezőnek pedig, hogy kilépjen a stúdió falai közül, és a helyszínen forgasson. Míg Marker, Resnais és Varda korai rövidfilmjeinek előállítását részben ezek az újítások könnyítették meg, addig az Argos egyediségét az határozta meg, ahogy Dauman a vállalat célját megfogalmazta.

Bár Daumant gyakran említik Georges de Beuregard és Pierre Braunberger mellett a nagy producerhármás egyik tagjaként, mint aki kizárólag az új hullámos rendezők filmjeihez kötődött, az igazság az, hogy Dauman már az új hullám kezdeti szakaszában előtt elfogadta az *auteur*-film koncepcióját. Épp ez volt az, ami az Argost egyedivé és stabilá tette. Alexandre Astruc *A New Avant-Garde. The Camera-Stylo* ('Új avantgárd születése: a kameralőtöltőtől', 1948) című jelentős esszéjének megjelenése, valamint az *Egy falusi plébános naplója* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951) című Bresson-film volt döntő hatással arra, hogy az Argos elkötelezze magát az irodalmi mozi új koncepciója mellett, amelyet Dauman meghatározása szerint „nem az irodalmi feldolgozások, hanem a *cinéaste*-ok, azaz filmes szakemberek határoznak meg, akik kivételes kapcsolatot hoznak létre a szöveg és a ké-

pek között. Vállalva az önmaga számára kijelölt feladatot, az Argos első játékfilmje a *Les crimes de l'amour* lett ('A szerelem bűnei', 1953), két közepes hosszúságú filmből összeállított „csomag”: az egyik Astruc-tól a *Le rideau cramoisi* ('A karmazsin függöny'), a másik a Clavel-Barry párostól a *Minade Vaughel*; a film létrehozását anyagilag az tette lehetővé, hogy a vállalat korábban számos díjnyertes, üzletileg is kifizetődő rövidfilmet készített, köztük dokumentumdarabokat és rajzfilmeket.

Dauman *auteur*-film melletti elkötelezettségének az volt a jutalma, hogy 1959-ben együtt dolgozhatott a Marguerite Duras-val és Alain Resnais-vel, és az együttműködés eredményeképpen elkészült a korszakalkotó *Szerelmem, Hirosima*, majd a sor folytatódott végig a hatvanias évtizedben, amikor az Argos olyan filmek elkészítését vállalta, melyeket mások visszautasítottak, például a *Vétlen Baltazár* (1967; rendezte Robert Bresson) és a *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ('Két-három dolgot tudok róla', 1966; rendezte Jean-Luc Godard).

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején az Argos néhány olyan film létrehozásában működött közre, amely nemzetközi áttörést jelentett rendezők számára. Közismerten ez történt Oshima botrányos sikerdarabjával, *Az érzékek birodalmával* (1976). Hagyományosabb értelemben volt ünnepelt film Volker Schlöndorfftól *A bádogdob* (1979) és Wim Wenderstől a *Párizs, Texas* (1984), és mindkét alkotás Arany Palma-díjat kapott Cannes-ban. Dauman együttműködése Wendersszel a nyolcvanas években tovább folytatódott a *Berlin fölött az ég* (1987) és *A világ végéig* (*Bis ans Ende der Welt*, 1991) című filmekkel. Szintén az Argos vállalta Tarkovszkij utolsó filmje, az *Aldozathozatal* (*Offret*, 1986) produkciós munkálatait. Az 1980-as évek vége óta eltelt időben Dauman producer lett egy hosszabb munkát igénylő vállalkozásban, Elia Kazan *Beyond the Aegean* ('Túl az Égei-tengeren') című új filmjében.

1989 októberében a párizsi Georges Pompidou Központ kimerítő retrospektív sorozatot szentelt az Argos produkciós munkáinak, így róva le tiszteletét Dauman negyvenéves céltudatos szerzőifilmes produceri múltja előtt.

CHRIS DARKE

### FONTOSABB FILMEK

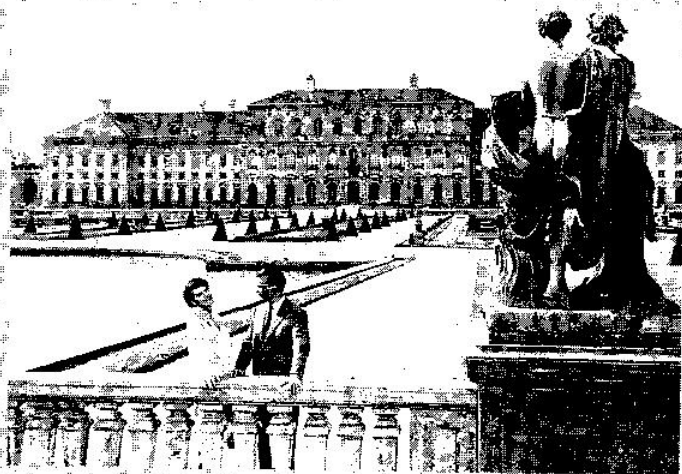
(producerként)

*Les crimes de l'amour* ('A szerelem bűnei', 1953); *Sötétség és kód* (*Nuit et brouillard*, Resnais, 1955); *Lettre de Sibérie* ('Levél Szibériából', Marker, 1958); *Szerelmem, Hirosima* (*Hiroshima mon amour*, Resnais, 1959); *Tavaly Marienbadban* (*L'année dernière à Marienbad*, Resnais, 1961); *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ('Két-három dolgot tudok róla', Godard, 1966); *Vétlen Baltazár* (*Au hasard, Balthazar*, Bresson, 1967); *Az érzékek birodalma* (*Ai no corrida*, Oshima, 1976); *A bádogdob* (*Die Blechtrommel*, Schlöndorff, 1979); *Párizs, Texas* (*Paris, Texas*, Wenders, 1984); *Berlin fölött az ég* (*Der Himmel über Berlin*, Wenders, 1987).

### IRODALOM

Gerber, Jacques: *Anatole Dauman*, 1992.

Giorgio Albertazzi és Delphine Seyrig a *Tavaly Marienbadban* (1961) című Alain Resnais-film egyik jelenetében. A producer Dauman volt





# Ingmar Bergman

(1918-)

A svédországi Uppsalában született egy lutheránus lelkész gyermekeként. Még tízéves se volt, amikor már bábszínházi előadásokat rendezett és saját filmeket forgatott. Tizenkilenc éves korában fellázadt szülei szigorú erkölcsi ellen, elhagyta a szülői házat, és elhatározta, hogy színházi rendező lesz. Mélyértelmű munkái már korán felhívták magukra a figyelmet, és 1944-ben kinevezték a helsingborgi városi színházba rendezőnek. Ezt malmöi, gothenburgi és stockholmi előadások követték; még filmes karrierje csúcán is sok idejét vette el a színházi munka, amelyet filmjeiben kamatoztatott és színesített tovább. „A színház, mondta egyszer, „olyan, mint a megértő feleség, a film jelenti a nagy kalandot, a pazarló és nagy igényekkel fellépő szeretőt”.

Maga is írt színdarabokat, s a film világában is íróként debütált. A *Hetsben* ('Örület', 1944), amelyet Alf Sjöberg számára írt, egy fiatalember győzelmeskedik egy szadista tanár hatalma fölött. A fiatalembereket elnyomó rosszindulatú apafigura végig jelen van korai munkáiban, akár ő a forgatókönyv szerzője, akár valaki más. E gyakran ügyefogyott és erőltetett kezdeti próbálkozások erőteljes egyéni képzeletéről tanúskodnak, amelyet a szerző a háború előtti Carné és az olasz neorealizmus félig megemésztett hatásait legyűrve küzdött ki magának.

Tizedik filmjével Bergman végre megtalálta saját hangját. A *Sommartek* ('Nyári közjáték', 1951) elégikus hangú összefoglalása egy szerencsétlen sorsú szerelemnek, viszont frissessége, bája és lírai tájszemlélete megejtő. Hasonló értékeket vonultatott fel *Sommaren med Monika* ('Egy nyár Monikával', 1953) című filmjében, melyben Harriet Andersson, a sok színész közül az első, akinek pályáját Bergman egyengette, kieriellen érzéki előadást nyújt. Kevés báj s még kevesebb vigasz jellemezte azonban a *Fűrészpör és ragyogást* (1953), melyben egy zajos vándorcirkusz története nyújt alkalmat a rendezőnek arra, hogy az egyén megalázottságát és magányát ábrázolja.

A *Sommarnattens leende* ('Egy nyári éj mosolya', 1955)

című filmmel szerzett magának nemzetközi hírnevet: a film higgadt mozarti vígjáték, melyben a finom ironia tompítja a szerelem és boldogság mulandóságát érzékeltető képek súlyát. Majd három olyan film következett, amely a háború utáni nemzedék számára nemcsak a skandináv film, hanem általában véve az európai művészfilm lényegét sűrítette magába. A *hetedik pecsétben* (1957) a metafizikai allegória a pestistől sújtott középkori Európába helyeződött; egy lovag épp hazatér a keresztes háborúból, és sakkozik a Halállal. A *nap végében* (1957), legibsenőbb filmjében egy idős professzor (akit a veterán filmrendező, Victor Sjöström alakít) kutat az emlékei között, hogy életének érzelmi kudarcával szembesüljön. Egy másik középkori dráma, a *Szűzforrás* (1960) egy gyilkosság és bűnhődés legendáját meséli el újra.

Lehetséges, hogy ő sose vette annyira komolyan magát, mint rajongói; szerette „illuzionistának... szemfényvesztőnek” nevezni önmagát, amikor kritikusaik nézeteit neveltségessé tette olyan szarkasztikus komédiákban, mint az *Ansiktet* ('Arc', 1958, a művészről mint sarlatánról készített groteszk parabola) és a *För att inte om alla dessa kvinnor* ('Nem beszélve a nőkről', 1964). De ugyanakkor munkásságának fővonala, ahogy Peter Cowie (1992) fogalmazott, „inkább befelé, mint kifelé irányult, a tudattalan sejtjei felé”. Miután lemondott a történelmi jelmezekről, csökkentette a stáb létszámát, s a helyszíneket is a kamradaraboknak megfelelően szűkítette, létrehozta a magány és kietlenség filmtrilógiáját: a *Tükör által homályosan* (1961), az *Úrvacsora* (1963) és a *Csend* (1963) szereplői magukat és egymást kínozzák, miközben szellemi irányítást és nyugalmat keresnek egy világban, amelyből hiányzik Isten.

Az 1966-os *Persona*, amelyben két asszony, egy lelki sérült színésznő és az ápolónője pszichikailag megsemmisíti egymást, új korszak kezdetét jelentette: távolodást a metafizikától, s elmerülést az emberi kapcsolatok gyilkos világában. A premier plánok, melyek mindig is kulcsszerepet játszottak Bergman filmjeiben, itt hipnotikus erejűvé nőttek. Mégis csak az 1973-as *Suttogások, sikolyokban*, két nő kölcsönös megkínzásáról szóló újabb klausztrófobikus tanulmányában nyerte vissza filmjeinek korábbi színvonalát, a kegyetlen közelségből fotózott arccokat.



A két film között egy sor kétségbeesett reflexióban mutat-  
ta be a művész társadalmi, politikai és érzelmi tehetetlen-  
ségét: a *Vargtimmenben* ('Farkasok órája', 1968), a *Szégyen-*  
*ben* (1968) és első filmjében, melyet egyszerre szánt film-  
színházi és televíziós forgalmazásra, a *Rítusban* (1969).

A hetvenes években filmes pályája leszállóágba került,  
miután maga mögött hagyta az otthoni világot és színé-  
szeinek zárt, családiás körét, akik válogatott csapatot ké-  
peztek filmjeiben és színpadi munkáiban. *Érintés* (1971)  
című, egyetlen angolul beszélő műve jelentéktelen kísér-  
letnek bizonyult, míg két (adózási problémák miatt)  
Németországban forgatott alkotása kimerült a hisztéri-  
kus agyonmagyarázatásokban. A *Suttogások, sikolyokat*  
leszámítva, az évtized legjelentősebb Bergman-filmje a  
*Jelenetek egy házasságból* (1973), amely egy széthulló há-  
zastársi kapcsolatot boncolgatott, s ötórás televíziós vál-  
tozatban különösen megindító alkotás volt.

Bergman diadalmas visszatérése a formához – és gyö-  
kereikhez – a *Fanny és Alexanderrel* (1982) következett be,  
egy színpompás és szövevényes családi sagával, mely a  
századfordulón játszódik Uppsalában. Sokakat megle-  
pett a filmből áradó melegség és bővérűség, noha  
Bergman már korábban izelítőt adott vidámságból az  
1975-ös *A varázsfuvolában*. A *Fanny és Alexander* után beje-  
lentette visszavonulását a filmezéstől, és néhány, a televí-  
zió számára készített apróbb munkától eltekintve máig  
megtartotta szavát. Nem valószínű, hogy Bergmannak  
életében lesz még egyszer olyan kultusza, mint amilyen  
a hatvanas évek elején volt. Ma már kevesen osztanak  
Woody Allen áhitatos méltató szavait („valószínűleg a  
legnagyobb filmrendező... a filmkamera feltalálása óta”).  
S még így is elmondható, hogy egyetlen rendező se ural-  
ta úgy egy nemzet filmművészetét, ahogy ő, és esetében  
bizonyos mértékig ez ma is érvényes. Őt nevezhetjük az  
első olyan filmrendezőnek, aki tartósan a filozófiai medi-  
táció eszközeként kezelte a filmművészetet; ilyen érte-  
lemben máig nem akadtak követői.

PHILIP KEMP

#### FONTOSABB FILMEK

*Sommarlek* ('Nyári közzjáték', 1951); *Somnaren med Monika*  
(‘Egy nyár Mónikával’, 1953); *Fürészpor és ragyogás* (*Gycklarnas*  
*afton*, 1953); *Sommarnattens leende* ('Egy nyári éj mosolya',  
1955); *A hetedik pecsét* (*Det sjunde inseglet*, 1957); *A nap*  
*vége* (*Smultronstället*, 1957); *Ansiktet* ('Arc', 1958); *Szűzfóráss*  
(*Jungfrukällan*, 1960); *Tükör által homályosan* (*Såsom i en*  
*spegel*, 1961); *Úrvacsora* (*Nattvardsgästerna*, 1963); *Csend*  
(*Iystnaden*, 1963); *Persona* (1966); *Vargtimmen* ('Farkasok  
órája', 1968); *Szégyen* (*Skammen*, 1968); *Szenvedély* (*En passion*,  
1969); *Suttogások, sikolyok* (*Viskningarna och rop*, 1973);  
*Jelenetek egy házasságból* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973);  
*A varázsfuvola* (*Trollflöjten*, 1975); *Fanny és Alexander*  
(*Fanny och Alexander*, 1982).

#### IRODALOM

Bergman, Ingmar: *Bergman on Bergman*, 1973.  
id.: *The Magic Lantern: An Autobiography*, 1988.  
Cowie, Peter: *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, 1992.  
Wood, Robin: *Ingmar Bergman*, 1969.

*Balra*: Bibi Anderson és Liv Ullmann a *Personában* (1966)

lyet a mítoszról, valamint korunk politikájáról és kultú-  
rájáról vallott nézetei alternatív kifejezési módjának te-  
kintett. Franciaországban a *nouveau roman* két meghatá-  
rozó egyénisége, Marguerite Duras és Alain Robbe-  
Grillet – mindketten írtak forgatókönyvet Alain Resnais  
számára (Duras a *Szerelmem*, *Hirosimához*, Robbe-Grillet  
a *Tavaly Marienbadbanhoz*) – tovább folytatták a filmelbe-  
széléssel kapcsolatos kísérleteket saját rendezéseikben.  
Miután a hatvanas évek elején Mexikóból visszatért Eu-  
rópába a száműzetésbe kényszerített spanyol rendező,  
Luis Buñuel egy sor olyan filmet készített, amely, a mű-  
vész régi keletű szürrealista elkötelezettségének meg-  
felelően, visszautasította és kikezdte a hagyományos er-  
kölcöket, akár csak a logikus elbeszélést.

A hatvanas–hetvenes évek folyamán sok filmben vált  
gyakorlattá, hogy szabadon módosították vagy éppen  
nem vették figyelembe az elbeszélői konstrukció szabá-  
lyait, melyek hagyományosan az eseményeknek és a cse-  
lekménynek voltak alárendelve, illetve összefüggéstelen-  
ül adták elő a történetet (Godard, Buñuel) vagy úgy,  
hogy azonos hangsúly került a cselekményre és a „holt  
időre”, amelyben láthatóan semmi nem történt (Anto-  
nioni, Eric Rohmer, Wim Wenders). Gilles Deleuze fran-  
cia filozófus szavaival: a mozgás-kép elsőbbséget adott  
az idő-képnek. A tér- és időélményt engedték eluralkod-  
ni a forgatókönyv-szerkesztés konvencionális eljárás-  
módjai által kifejezésre juttatott elbeszélésfejlődés-kény-  
szer felett. Számos rendező, különösen Theodorosz An-  
gelopolosz Görögországban (*Vándorszínészek – O thiasz-*  
*szosz*, 1975), Jancsó Miklós Magyarországon (*Fényes*  
*szelek*, 1968) és Glauber Rocha Braziliában (*A halál Anto-*  
*niója – Antonio das Mortes*, 1969) a maguk elbeszéléseit  
a módszeresen alkalmazott nagy látószögben fényképe-  
zett, hosszú jelenetek köré építették fel, amelyekben az  
atmoszféra szigorúan egy bizonyos időtartamhoz kötött,  
s csak esetenként szakítja meg egy vágás, vagy, még rit-  
kábban egy premier plán. Ellentétben (bár néha épp  
kapcsolatban) a képre épülő megközelítéssel, más rende-  
zők narrátorhangot és különböző verbális beszúrásokat  
alkalmaztak a képi egyértelműség megkérdőjelezésére,  
illetve a képhez fűzött kommentárként. Antonioni visz-  
szafogott, szemlélődő stílusa éles ellentétben áll Godard  
agresszív megközelítésével, míg más rendezők, például  
Truffaut vagy Fellini, hol az egyik, hol a másik módszert  
alkalmazták.

A korszak művészfilmjeinek sokfélesége nevetséges-  
sé teszi azokat az időnkénti próbálkozásokat, melyek  
a Hollywoodban és a többi szokványosan kommersz fil-  
mes műhelyben tenyésző, világosan meghatározható  
műfajként kezelték őket. Az igaz, hogy sok filmben kö-  
zös vonásként mutatható ki a zsánerfilm szerkezeti sza-  
bályainak elutasítása, valamint néhány pozitív jelleg-  
zetesség: a nyitott elbeszélés, a holt idő túlsúlya, az „el-  
idegenedett” hősök vagy antihősök stb. De a fősodorba



tartozó filmekről való eltérés sok különböző irányt vett, s ezeket nem könnyű egyetlen kategóriába belesűriteni. Abban is jelentős különbségek mutatkoztak, hogy az egyes filmek milyen mértékben tértek el a fősodortól. Az olyan destruktív rendezők mellett, mint Godard, akadtak kifinomult zsánerfilmrendezők is, mint Chabrol, valamint mások, például Truffaut, akik a két típus között foglaltak helyet; az olyan rendezőkkel szemben, mint amilyen Jacques Rivette, akinek minden egyes filmje új indulást jelentett, ott voltak az olyanok, mint Rohmer, akik nagy tudatossággal járták a maguk útját, már-már odáig jutva, hogy filmes alfajokat hozzanak létre.

Piaci szinten több a közös vonás a különböző filmek között. A fősodorba nem tartozó filmek esetében a nemzetközi sikertől függött minden; filmfesztiválokra mutatták be őket, mindenekelőtt Cannes-ban, Velencében és Berlinben, vagy ha nem, akkor Locarnóban, San Sebastianban, Karlovy Varyban, esetleg valamelyik kisebb, abban az időben alapított fesztiválon. Függték e filmek továbbá a kritikusok és a forgalmazók erőfeszítéseitől, de legfőképp egy, az újra éhes és az esetenkénti egyhangúsággal szemben megértő közönség meglététől. S még ennél is alapvetőbb volt, hogy olyan elkötelezett producerek dolgozzanak a filmen, mint Anatole Dauman vagy Pierre Braunberger Franciaországban, Franco Cristaldi Olaszországban, akik készséggel támogattak eredeti teljesítményeket, ésszerűvé tették egyes rendezők extrém igényeit, s kihasználták a produkciós rendszerben rejlő lehetőségeket. E lehetőségek jelentős mértékben gazdagodtak, amikor a hatvanas évek folyamán bevezették az állami támogatás új formáit, például Franciaországban az előlegrendszer, valamint a hetvenes évtizedben, amikor a televízió sietett a mozi megsegítésére, különösen a ZDF Németországban és a RAI Olaszországban. Ha a fenti lehetőségek megadattak, akkor egy filmet meg lehetett jelentetni a piacon, aztán vagy lett közönsége, vagy nem; a közönséget pedig meg lehetett találni a film számára a specializált *art et essai* (művészet és kísérlet) körök szűkös világán kívül is. A heterogén európai filmművészetek támogatását a hatvanas-hetvenes években így biztosították hazájukban; e filmek megosztottak a piacon más új nemzeti filmművészetekkel, melyek Latin-Amerikában, Indiában, Japánban és más országokban bontakoztak ki.

#### KÖZJÁTÉK: 1968 MÁJUSA ÉS A POLITIKAI FILM

Még mielőtt a jelentős 1968 májusi események bekövetkeztek volna, már radikálisan új légkör kezdte éreztetni a hatását a filmművészetben; a helyzetet csak tovább éllezte az amerikaiak vietnami háborúja. Az eljövendő események előszele volt érezhető egy több rendező által kompilált filmben (*Loin du Viêt-Nam* – 'Távol Vietnamból', 1967), amely összehozta a veterán dokumentarista Boris Ivenst, az amerikai független filmes William Kleint,

valamint a francia *új hullám* teljes spektrumát képviselő rendezőket: Godard-t, Resnais-t, Agnès Vardát és a sorból leginkább kilógó, igencsak kommersz filmeket rendező Claude Lelouch-t, hogy együtt tiltakozzanak a háború ellen. Godard, aki régebben mintha a politikai jobboldal felé húzott volna, már korábban beépített vietnami háborús utalásokat filmjeinek zilált textúrájába: a sort *A bolond Pierrot* (Pierrot le fou) nyitotta meg 1965-ben. Godard 1967-ben a *La chinoise*-zal ('A kínai lány') folytatta e gyakorlatot: az ekkor még csak lappangó, egy évvel később azonban drámai körülmények között felszínre törő maoizmusra és egyéb szélsőbalos irányzatokra fordította figyelmét ebben a filmjében.

1968 májusának heves politikai indulatokkal teli légkörében számos francia rendező, technikai munkatárs és mások a filmkészítők egyesületébe tömörültek, s különböző javaslatcsomagokat terjesztettek elő a francia filmművészet demokratikus újjászervezésére: e javaslatok mind magukon hordozták az utópizmus jegyeit. Miután De Gaulle tábornok kormánya helyreállította a rendet, a nagy tervek gyorsan hamvukba holtak, de rövid ideig virágzott a politikai film műfaja, s a hatvannyolcas franciaországi megmozdulás Európa-szerte nagy hatást gyakorolt a független filmekre s arra inspirált, hogy vetítéseket szervezzenek politikai filmekből a radikális közönség számára. Majdnem mindegyik jelentős filmkészítő megérintették az 1968 májusi események, illetve következményeik. Még az általában apolitikus Chabrol is belépett a filmkészítők egyesületébe, később pedig felfedezte magának a Nada csoportszellemét (1974).

Ugyanakkor jelentős különbségek mutatkoztak a politikai filmkészítésen belül is; különösen azok között, akik a nagyközönség igényeit is kielégítő, többé-kevésbé konvencionális elbeszélésbe szándékoztak politikai tartalmat belevinni, és azok között, akik megpróbáltak alternatív formákat keresni a politikai tartalmak kifejtésére még akkor is, ha ez kisebb közönségsikert eredményezett. Az előbbi kategóriába sorolható Gillo Pontecorvo, aki *Az algíri csata* (*La battaglia di Algeri*, 1965) sikere után elkészítette *Queimada!* című filmjét (1968) Marlon Brandóval a főszerepben, valamint Marin Karmitz a harcias *Camaradesszal* ('Eltársak', 1969). Az utóbbi csoportba tartozott Godard, akinek a hatvanas évek végi filmjei egyrészt felfedezték a filmnyelvet (*Le gai savoir* – 'A vidám tudomány', 1968), másrészt agresszív politikai álláspontot közvetítettek (elsősorban a *British Sounds* – 'Angliai hangok', 1969).

Godard szlogenje, a „csináljunk politizálva filmeket” és a fősodorba tartozó filmek elleni támadásai („Hollywood–Moszfilm”) olyan nézeteket rejtettek, melyeknek eredete nem Európában, hanem Latin-Amerikában keresendő: a kubai filmkészítő, Julio García Espinosa vetette fel 1966-ban a „tökéletlen filmművészet” fogalmát, az argentin Fernando Solanas és Octavio Getino pedig

1969-ben kiadta „A harmadik filmművészet felé” című manifestumát. Végül is a hollywoodi mozi és az európai művészfilm (valamint a világ más tájain jelentkező kinővéseik) ellen egyaránt irányuló Solanas–Getino-féle „harmadik filmművészet” teória bizonyult a legnagyobb hatásúnak. A hetvenes évek közepére a legtöbb európai filmrendező, aki megtehetette, visszatért a játékfilmkészítéshez, miután a hatvanas évek végén kisebb vagy nagyobb mértékben letért erről az útról a politikai és esztétikai radikalizmus jegyében. De a harmadik filmművészet gondolata még a kiélezett hatvannyolcas idők után is hosszú éveken keresztül visszhangot vert, s nagy hatást gyakorolt a harmadik világ filmeseire, valamint az európai és észak-amerikai fekete diaszpóra művészeire.

#### A NEMZETKÖZI FILM

Az utolsó tangó Párizsban (L'ultimo tango a Parigi) elsőprősikere 1972-ben a filmművészet fokozódó nemzetközivé válására irányította a figyelmet; ez a folyamat az 1950-es években kezdődött. A Bernardo Bertolucci rendezte, Marlon Brando, Maria Schneider és Jean-Pierre Léaud főszereplésével forgatott *Az utolsó tangó...* olasz–francia koprodukcióban készült a United Artists részére. Nem ez volt az első eset, hogy egy „művészfilmes” rendező által készített európai film átlépett a határokon, s megjelent a világpiacon. A hatvanas években Carlo Ponti olasz producer megállapodást kötött az MGM-mel egy három részből álló, Antonioni rendezte filmsorozatra; ennek első része volt a *Nagyítás* (Blowup, 1966), majd a *Zabriskie Point* (1969) következett. A sort a *Foglalkozása: riportert* (Professione: reporter, 1975) zárta. És ott volt Visconti kétséges vállalkozása, *A párduc* 1962-ben, nemzetközi szereposztással (Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale), amelyet Angliában és Amerikában a Fox forgalmazott erősen megvágott és vizuálisan rossz minőségű változatban.

Mégis, az általános gyakorlat szerint az európai filmrendezők mindenekeelőtt hazai piacra dolgoztak, jöhllehet a koprodukciók két vagy több országot vontak be a filmkészítési munkákba, majd további piacokat kerestek a forgalmazásra. A kisebb európai országokban élő rendezők különösen hátrányos helyzetben voltak, miután először is partnert kellett találniuk valamelyik nagyobb európai országban – Franciaországban, Olaszországban vagy Nyugat-Németországban –, hogy piacképes filmet hozhassanak létre. Például André Delvaux belga filmrendező 1968-as *Un soir, un train* (‘Egy este, egy vonat’) című produkciójától kezdve legtöbb filmjét francia–belga koprodukcióban készítette, *Rendezvous à Bray* (‘Találkozó Brayben’, 1971) című filmjében pedig Németország vett részt harmadik produkciós partnerként. Más rendezők nem voltak ilyen szerencsések: jelentéktelen (s nem feltétlenül felvevőképes) piaccal a hátuk mögött nagyban függtek a fesztiváloktól és a külföldi művészeti piacok

forgalmazóitól. (A legdrámaibb esetek egyike Angelopoulos *Vándorszínészek* című filmjével kapcsolatos, amely többé-kevésbé titokban forgattak Görögországban a díjatúra idején). Míg a koprodukciók kétségtelenül segítettek megfelelő piacokat találni a szerényebb költségvetésű filmek számára, a drágább produkcióknak nagyot piacra volt szükségük, ha azt akarták, hogy a kiadás megterüljenek.

Ugy tűnt, a nagyobb piacokhoz vezető út az amerikai produkciós részvétele segítségével válik járhatóvá. Egy nagy amerikai forgalmazó részvétele a produkcióban nem csupán az amerikai piacokat tette nyitottá, Európában is forgalmazási előnyt jelentett. Ám az amerikai piacot jobban érdekelték az olyan európai produkciók, amelyekre a „minőség-hagyomány” pecsétjét ütötték, mint azok, amelyek a művészfilm körvonalak nélküli karakterisztikumával rendelkeztek.

Ily módon csak igen kevés film tudta meghódítani az amerikai piacot. E kevesek közé tartozott Bertolucci újabb filmjeinek nagy része, Jane Campion *Zongoraleckeje* (The Piano, francia–ausztrál koprodukció) és Ridley Scott-tól a baljós *1492: a Paradicsom meghódítása* (1492: The Conquest of Paradise). Az angol filmek nagy általánosságban több sikerrel ostromolják az amerikai piacot: közös nyelv és a két ország filmipara közti régi kapcsolatok sokat segítenek. A piacra jutás árát azonban meg kell fizetni, ami a jellegtelen közép-atlanticizmus elfogadásában nyilvánul meg, s Nagy-Britannia és Európa általában mint a „kultúrörökség” letéteményese szerepel a marketingben. A művészet értékei, melyeket az új hullám látványosan elvetett, most bosszúból visszatértek, s az amerikai közönség számára az európai művészfilm továbbra is azonos az olyan produkciókkal, mint Ismail Merchant és James Ivory 1987-es E. M. Forster-adaptációja, a *Szoba kilátással* (A Room with a View).

A főként európai közönség számára készült filmek szintén bizonyos mértékű egyneműség és sajátosan kiemelt európai tematika jellemezte. Márpedig olyan általános európai közönség, amelyre az efféle filmek építeni lehet, nem létezik, s a legsikeresebb „kultúrörökség”-filmek többnyire azok voltak, amelyek megőriztek valamit nemzeti sajátosságukból, amely vagy a kellemesen ismerős jellegben, vagy a vonzó egzotizmusban volt tetten érhető. Míg a hetvenes években számos filmet készítették a közeli múltból (a fasizmusról, a gyarmatosításról, a második világháborúról), addig anyolcvanas években egy olyan múlt vált gyakori filmtémává, amelynek nincs közvetlen kapcsolata a jelennel, s időben túlságosan távoli ahhoz, hogy kortársi emlékek létezhesse-nek róla. Ezt a távolságérzést nyomatékosítja a 19. és korai 20. századi irodalmi forrásokhoz való visszanyúlás is, ami a filmre helyezi a „klasszikus” művészet második szűrőjét. Csak ritkán fordul elő olyasmi, ami Sally Potter ötletes Virginia Woolf-adaptációjában, az *Orlandóban*



(1992), hogy a múlt alkotó módon belefolyik a jelenbe. A vázolt körülmények között egy film nemzeti hovatartozásának mind kisebb a jelentősége, kivéve, amikor *couleur locale*-okról van szó. A kis országok továbbra is ritkán készítenek sikeres filmeket, olyanokat, mint Gabriel Axel *Babette lakomája* (Babettes gæstebud, Dánia, 1987), Bille August *Hódító Pelléje* (Pelle erobreren, Svédország/Dánia, 1987) vagy Aki Kaurismäki *Bérgyilkost fogadtam* (I Hired a Contract Killer) című alkotása (Finnország/Svédország, 1990). Kaurismäki esete különösen érdekes, mivel szembehelyezkedik a hagyományos művész filmmel, hasonlóan ahhoz, ahogy azt az új hullám tette a „minőség-hagyomány” mozijával a hatvanas években. Valójában felvethető, hogy ma kétféle nemzetközi művészfilm létezik. Egyfelől létezik egy hivatalosan elismert, amely igen közel áll a fősodrhoz, mind filmes értékeiben, mind pedig a forgalmazás módjában. Ebbe a kategóriába nem csupán európai filmek sorolandók be, hanem a kínai „ötödik generációs” filmkészítők, például Zhang Yimou vagy Chen Kaige alkotásai, amelyek művészi kidolgozottságuk miatt nemzetközi elismerésben részesültek. Másfelől azonban ott vannak a kis pénzből készült független filmek a legkülönbözőbb országokból, például az Egyesült Államokból: ezek másféle élményt nyújtanak. Az olyan filmrendezők, mint

Jim Jarmusch (*Mystery Train*, 1989) vagy David Lynch (*Kék bársony* – *Blue Velvet*, 1986) legalább annyira képviselik e második kategóriát, mint európai kollégáik, így Wenders és Kaurismäki. Néhány rendező, köztük a spanyol Pedro Almodóvar a maga merész szexuálpolitikai kísérleteivel, vagy épp Wenders, közbülső helyet foglal el a két kategória között, mivel művészi értelemben eredeti műveket hoznak létre, de a hagyományos közönséghez szólnak. Átfedés van az olyan rendezők között is, mint Lynch, aki ötletesen dolgozik a klasszikus filmes (és televíziós) műfajokkal, valamint a Hollywood peremén létező egzotikusabb irányt képviselők között.

A fentiek következtében a művészfilm inkább, mint korábban bármikor, gyűjtőfogalommá vált: magában foglalja a lehetséges filmművészetekről szóló nézeteket, a fősodron kívül és belül egyaránt. Mindenekelőtt azt a tényt tükrözi, hogy továbbra is helye van a különbözőségeknek, még a konszolidált monopolizáció világában is.

#### Irodalom

Browne, Nick: *Cahiers du cinéma*, vol 3, 1990.

Harvey, Sylvia: *May '68 and Film Culture*, 1977.

Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du Cinéma*, vols 1–2, 1983–1984.

Solanas, Fernando–Getino, Octavio: *Towards a Third Cinema*, 1969.

Ingrid Bergman a végsőkig elkeseredve. Ingmar Bergman filmjeiben a dolgok értelmét keresi, miközben a szenvedést ábrázolja



A babelsbergi filmiskolában született legnagyobb tehetség a hetvenes években Ulrich Weiss volt. Dokumentum- és gyermekfilmekkel után két felnőtteknek szóló nagyjátékfilmet készített *Dein unbekannter Bruder* ('Ismeretlen fivéréd', 1981) és *Olle Henry* (1983) címmel, melyeknek reménytelen helyzeteket rögzítő, komor képeit a felettesek kíméletlen kritikával illették.

1984–85-ben két viszonylag friss babelsbergi diplomás filmjei jelentek meg, a közvetlenül a nácikat megelőző években játszódó Karl Heinz Lotz rendezte *Junge Leute in der Stadt* ('Fiatalok a városban') és a Peter Kahane rendezte *Ete und Ali* ('Ete és Ali'). Kahane filmje nagy sikert aratott a fiatalabb közönség körében, melynek tagjai kedvezően reagáltak a mindennapi élet finom megragadására és fiatalos kritikai érzékére. Ám radikálisabb vállalkozása, a steril külvárosokhoz vezető körülményeket nyíltan kritizáló *Die Architekten* ('Az építészek') számos akadályba ütközött, és csupán 1990-ben, az egyesítés előestéjén fejeződött be.

#### A KIÁRUSÍTÁS

A nyolcvanas években egyre növekvő számban hozott be Nyugatról szórakoztatófilmeket a központosított forgalmazó, ezáltal a DEFA filmjei még inkább a művelődési házak és ifjúsági klubok gettóiba szorultak. A DEFA vezetői így új dilemmával szembesültek, mely az egész keletnémet gazdaság előtt is ott állt. Ahhoz, hogy közönségüket továbbra is elérjék, lépést kellett tartaniuk a nyugati filmtechnológiákkal, amihez viszont kevés keményvaluta állt rendelkezésre. Ahhoz, hogy a közvélemény érdeklődését továbbra is fenntartsák, még kritikusabban kellett állást foglalniuk a fennálló társadalmi helyzet vonatkozásában, amit persze a pártvezetők vonakodtak megengedni. Az ebben az irányban tett utolsó kísérletek egyike volt Warneke *Egyik viseli a másik terhét* (*Einer trage des anderen Last...*, 1987) című filmje, mely enyhén az egyház és az állam között toleranciára szólított fel, és ami nagy sikert aratott a közönség körében, aki mélyrehatóbb vita kiindulási pontjaként fogta fel a művet. Időközben a DEFA elmélyítette nyugati kapcsolatait azáltal, hogy Ausztriával készített koprodukciós filmeket és előre értékesített filmeket a nyugatnémet televízió számára,

majd az így szerzett pénzen színes filmalapanyagot, illetve popzenei jogokat vásárolt Nyugatról (a keletnémet ORWO alapanyag rosszabb minőségű volt). A Nyugat-Németországgal ápoltságok szorosabbra fonódtak. A DEFA nyugati filmtársaságoknak és televízióállomásoknak ajánlotta fel szolgálatait, megszervezte nyugatnémet filmek kelet-németországi forgatását (*Tavaszi szimfónia – Frühlingsinfonie*) Nastasja Kinski főszereplésével), illetve a nyugatnémet televízió megbízásából készített filmeket. 1988-ban végül elkészített egy nyíltan a nyugatnémet piacra szánt filmet. *A betörés* (*Der Bruch*) című filmet Wolfgang Kohlhaase forgatókönyve alapján Frank Beyer rendezte, aki főként Nyugaton dolgozott.

1988-ban a DEFA mozdíthatatlannak számító vezetője, a kommunista párt központi bizottságának tagja, Hans-Dieter Mäde leköszönt, helyét a volt műszaki igazgató, Gert Golde vette át. A stúdió művészeti és kritikai látókörének szélesítése érdekében keményen, noha többnyire hiábavalóan harcoló Rudolf Jürschik vezető dramaturg lett a művészeti vezető. Régi projekteket támasztottak fel és újakat dolgoztak ki a régóta fennálló tabukat ledöntve. A filmügyi minisztérium 1989 végén még egy független filmgyártó csoport felállításába is beleegyezett a DEFA-n kívül – ez volt a DaDaeR-csoport, mely nevét első befejezett filmje, Jörg Foth *Letztes aus der DaDaeR* ('Utolsó híradások az endekából') című alkotása után kapta.

Így amikor 1989 végén a régi kommunista vezetőséget szélnek eresztették és a fal leomlott, a DEFA már készen állt néhány, az új politikai valóságot tükröző, kritikus hangvétellű filmmel. Ám a közönség már eltűnt: vagy Nyugatra hajtottak a Trabijaikkal, vagy egyszerűen elvesztették érdeklődésüket minden, a régi rendszerrel kapcsolatos téma iránt.

#### Irodalom

Behn, Manfred–Bock, Hans-Michael (ed.): *Film und Gesellschaft in der DDR*, 1988–89.

Jacobsen, Wolfgang (ed.): *Babelsberg: ein Filmstudio*, 1992.

Rülicke-Weiler, Kthe (ed.): *Film- und Fernsehkunst der DDR: Traditionen, Beispiele, Tendenzen*, 1979.

Schenk, Rolf (ed.): *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg*, 1994.

## Kelet-Közép-Európa változó államai

MAREK HENDRYKOWSKY

Kelet-Közép-Európa háború utáni filmművészete a nyugati megfelelőitől teljes mértékben eltérő kronológiát követ. Fő állomásait egy sor szünet jelzi: 1945, 1948–1949, 1956, 1968, 1970, 1980–1981, 1989, s közülük mind-

egyik a keleti blokk egy-egy rendkívül fontos politikai eseményéhez kapcsolódik, és megmutatkozik bennük a politika és az akkori ideológiák a film fejlődésére kifejtett hatása.



Míg 1945 Kelet- és Közép-Európában a német megszállás alóli felszabadulás éve, 1948–1949 ugyanezen felszabadulás negatív oldalának felel meg. Hiszen akkor történt, hogy (Jugoszlávia kivételével) a térség „szatellit” államainak megteremtésével a Szovjetunióból importált szocialista realizmus tanait ráerőltették Lengyelország, Csehszlovákia, Magyarország és más kommunista hatalom alatt álló országok filmművészetére. 1956 ebben az értelemben fontos állomás, különösen Lengyelország és Magyarország számára, jelezvén a desztalinizáció visszafordíthatatlan folyamatának kezdetét; 1968-ban beköszöntött a Prágai Tavasz, majd ezt követte ugyanezen év augusztusában Csehszlovákia szovjet megszállása, mely kegyetlenül eltüntette a cseh és a szlovák új hullám vívmányait. 1970 viszont Lengyelország számára bizonyult politikai fordulópontnak (a keleti blokk többi országa számára kevésbé), mint ahogy 1980 augusztusa is, amikor megszületett a Szolidaritás mozgalom, valamint jelentős dátum 1981 decembere, a rendkívüli állapot bevezetése. Végül a legnagyobb jelentőségű esemény mindenhol a kommunista rendszer bukása volt, bár Jugoszláviában ez a szövetségi rendszer már rég fenyegető összeomlását és az ezt követő polgárháború kezdetét jelentette.

Ezek az időszakok és az ezeket meghatározó politikai tényezők jellemezték a háború utáni kelet-közép-európai filmet, és az sem meglepő, hogy a filmkritikusokat és filmtörténészeket több évtizeden át a „politikai” (rezsimellenes) film érdekelt, és az esztétikai szempontok gyakran a politikaiak mögé szorultak. Most, amikor a régi politikai kontextusok elvesztették jelentőségüket, a művészi kritériumok ismét érvényesülhetnek, lehetővé téve minden olyan mestermű újraértékelését, mint Andrzej Wajda ötvenes évekbeli háborús tetralógiája: *A mi nemzedékünk* (Pokolenie), *Csatorna* (Kanal), *Hamu és gyémánt* (Popiol i diament) és *Lotna*; Miloš Forman hatvanas évekbeli triptichonja: *Fekete Péter* (Černý Petr), *Egy szösz szerelme* (Lásky jedné plavovlásky) és *Tűz van, babám!* (Horí, má panenka) és Mészáros Márta nyolcvanas években forgatott háromrészes „naplója”: *Napló gyermekeimnek*, *Napló szerelmeimnek* és *Napló apámnak, anyámnak*.

#### KIBÚVÓ STRATÉGIÁK

A politika és a filmesek hozzá való viszonya arra ösztönözte a kelet-közép-európai filmművészetet, hogy a háború utáni időszakban jellegzetes stratégiákat kövessen, melyek a következőképpen foglalhatók össze:

##### *Historizmus*

A magyar és a lengyel, kisebb mértékben a cseh filmművészetben gyakran megszállott érdeklődés vehető észre a kegyetlen sors és a visszafordíthatatlan, az egyénre és egész embercsoportokra balsorsot hozó katasztrófa prizmáján át szemlélt nemzeti történelem iránt. Az évek során különféle, gyakran nagyszerű, szuggesztív stratégiák

alakultak ki e fatalizmus ironikus távolságtartással és fekete humorral való leküzdésére, mint ahogyan ez Andrzej Munk (*Eroica*, 1956; *Kancsal szerencse – Zezowate szczescie*, 1959); Vojtěch Jasný (*Szeptemberi éjszakák – Záříjové noci*, 1957; *Jó földijeim – Všichni dobří rodáci*, 1968); Jiří Menzel (*Szigorúan ellenőrzött vonatok – Ostře sledované vlaky*, 1966; *Sörgyári capriccio – Postřižiny*, 1981); és Bacsó Péter (*A tanú*, 1968; *Te rongyos élet*, 1983) munkáiban látható. Ezek a filmek a történelemről szólnak, csak hogy a tragikomédia műfajában, mely a kollektív terápia jótékony folyamatában gyakran keserű, de feloldó nevetésre készlet.

##### *Dokumentarizmus*

Kelet-Közép-Európában a játékfilm különös ismertetőjele a dokumentumszerű vonás, valamint a ragaszkodás a konkrét valósághoz, mely alapján így a film társadalmi diagnózis eszközeként használható. Valójában nincs sem konfliktus, sem pedig ellentét a játékfilm és a dokumentumfilm terminológiája között, hiszen az előbbi állandóan inspirációt kap az utóbbitól; és az sem véletlen, hogy Kelet-Közép-Európa kiemelkedő rendezői közül sokan – Jancsó Miklós, Andrzej Munk, Miloš Forman, Krzysztof Kieślowski, Makk Károly, hogy csak néhányat említsünk – dokumentumfilm-rendezőként mutatkoztak be. Az ő kezükben az eredeti „dokumentum” többé-kevésbé konvencionizált világgá formálódik, mely azonban továbbra is erősen kötődik a bemutatott valóság szeptetéhez.

A játékfilm és a dokumentarizmus finom keveréke különösen jellemző a hatvanas évek cseh iskolájának fejlődésére, melynek társadalom-politikai diagnózisai növekvő aggodalommal töltötték el a kommunista államhatalmat, még olyan, látszólag ártatlan filmekben is, mint Forman *Tűz van, babám!*, Menzel *Szeszélyes nyár* (Rozmarné léto, 1968), Jan Němec *Az ünnepségről és a vendégekről* (O slavnosti a hostech, 1966) és *A szerelem mártírjai* (Mučedníci lásky, 1966) vagy Evald Schorm kevésbé ismert munkái (*Mindennapi bátorság – Každý den odvahu*, 1964, *A pap vége – Farářuv konec*, 1969). A cseh modell, mely a társadalom egy részét az egész rendszer mintájaként vizsgálja, hamarosan Jugoszláviában is népszerű lett – Aleksandar Petrović, Živojin Pavlović és Boro Drašković munkáiban, valamint Lengyelországban, ahol nagy hatással volt Krzysztof Zanussira (*Közjáték – Struktúra krysztalu*, 1969; *Illumináció – Iluminacja*, 1973) és Marek Piwowskira (*Hajókirándulás – Rejs*, 1969). Egy évtizeddel később Agnieszka Hollandnak, a prágai FAMU végzettjének, a *Vidéki színészek* (Aktorzy prowincjonalny, 1978) rendezőjének még tovább sikerült finomítani a cseh formulát, és azt kreatív módon átalakítani.

##### *Irodalmi kapcsolatok*

A kelet-közép-európai film gyakran folyamodik a téma, stílus és a filozofikus életszemlélet fő forrásaként az iro-

# Andrzej Wajda

(1926-)

Lovastiszt fiaként született. Alig volt 13 éves, amikor 1939-ben a németek megszállták Lengyelországot, és 16 évesen csatlakozott az ellenállókhöz. Az ország felszabadulása után három évig festészetet tanult a krakkói képzőművészeti akadémián, 1949-ben azonban úgy döntött, hogy rendező lesz. Több rövidfilmet készített, mielőtt 1952-ben végzett a lódzi filmművészeti főiskolán. 1954-ben megrendezte első nagyjátékfilmjét, *A mi nemzedékünk* című ellenállási drámát, Tadeusz Łomnickivel a főszerepben, Roman Polanski és Zbigniew Cybulski mellékszereplésével. Ezután forgatta a *Csatorna* (1957) című filmjét, mely Varsó csatornáiban játszódik az 1944-es felkelés idején, és melynek sikere nyomán a lengyel filmiskola vezető személyisége lett. Az 1956 utáni viszonylagos liberalizáció Lengyelországban lehetővé tette számára, hogy befejezze *Varsói trilógiáját* (ahogy később nevezték) egy még jelentősebb művével, a *Hamu és gyémánttal* (1958), melyben Maciek Chelmickiként Cybulski játssza a főhőst. Sötét szemüvegével és szegyéllős vagányságával a színész nemzeti ikonná és a háború után a kommunizmus alatt felnövő nemzedék hőisévé vált. Élete és tragikus halála (vonatbaleset áldozata lett 1967-ben) témát szolgáltatott Wajda *Minden eladó* (1968) című filmjéhez.



*A Tájékp csata után* (1970) visszatér a második világháborúbeli Lengyelország témájához, majd a rendező mélyebbre és a történelemben, mint ahogyan azt a napóleoni háborúk idején játszódó *A légió* (1965), illetve a gyerekek kereszties hadjáratáról szóló *A paradicsom kapui* (1967) tanúsítják. Az 1960-as politikai enyhülés alatt olyan bájos kortárs filmek elkészítésére is képes volt, mint az *Ártatlan varázslók* (1960), valamint a többek által rendezett *Húszévesek szerelme* (1962) című film varsói epizódja. A hetvenes évekbeli visszarendeződés, illetve a Szolidaritás mozgalom megjelenése idején ismét hallatta szavát a politikában, és a nemzeti ellenállás fontos személyisége lett az X Filmstúdió vezetőjeként, valamint *A márványember* (1976), az *Érzéstelenítés nélkül* (1977), *A vasember* (1981) rendezőjeként. Ez utóbbi művében Lengyelország sztálinista múltját és neosztálinista jelenét olyan módon vizsgálja, mely egyrésztől nem ismer kompromisszumot és kényelmetlen a hatalom számára, másrésztől pedig sok tekintetben emlékeztet a *Minden eladó* formai kísérleteire. 1982-ben készült el a figyelemre méltó *Danton*, a címszerepben Gérard Depardieu-vel. A nyolcvanas évek közepén Wajda sok időt töltött Nyugaton „álemigrációban”. 1989-ben a Szolidaritás mozgalom által hatalomra juttatott kormány idején a szenátus tagjává választották, elismerve ezzel a négy évtizeden át a nemzeti politikai és a művészi életben kifejtett tevékenységét.

GEOFFREY NOWELL-SMITH  
MAREK HENDRYKOWSKI

## FONTOSSABB FILMEK

*A mi nemzedékünk* (Pokolenie, 1954); *Csatorna* (Kanał, 1957); *Hamu és gyémánt* (Popiół i diament, 1958); *Lotna* (1959); *Ártatlan varázslók* (Niewinni czarodzieje, 1960); *Sámson* (Samson, 1961); *Kisvárosi Lady Macbeth* (Sibirska ledi Magbet, 1962); *Húszévesek szerelme* (L'amour vingt à ans, 1962 – az egyik epizód rendezője); *A légió* (Popioły, 1965); *Gates to Paradise* (A paradicsom kapui, 1967); *Minden eladó* (Wszystko na sprzedaż, 1968); *Légyfogó* (Polowanie na muchy, 1969); *Tájékp csata után* (Krajobraz po bitwie, 1970); *Nyírfaliget* (Brzezina, 1970); *Pilátus* (Pilatus und andere, 1972); *Menyegző* (Wesele, 1972); *Az ígért földje* (Ziemia obiecana, 1974); *Szélcsend* (Smuga cienia, 1976); *A márványember* (Człowiek z marmuru, 1976); *Érzéstelenítés nélkül* (Bez znieczulenia, 1977); *A wilkói kisasszonyok* (Fanny z Wilka, 1979); *A karmester* (Dyrygent, 1980); *A vasember* (Człowiek z żelaza, 1981); *Danton* (1982); *Szerelme Németországban* (Eine Liebe in Deutschland, 1983); *Szerelmi krónika* (Kronika wypadków miłosnych, 1986); *Ördögök* (Les possédés, 1987); *Korczak* (1990); *Piercionek z orlem w koronie* ('Gyűrű koronás sással', 1992); *Nastassja* (1994).

## IRODALOM

Michalek, Boleslaw: *The Cinema of Andrzej Wajda*, 1973.

Zbigniew Cybulski a lengyel ellenálló harcos szerepében a háború végén Wajda politikai konfliktusokkal teli kegyetlen meséjében, a *Hamu és gyémánt*-ban (1958)



dalomhoz, s a cseh, lengyel és magyar filmek jelentős része klasszikus és kortárs irodalmi művek adaptációja. A filmiparban dolgozó írók lényegesen hozzájárultak a filmművészet lengyelországi, csehszlovákiai és magyarországi fejlődéséhez – például 'Iádeusz Konwicki, az *Ostatny dzie lata* ('A nyár utolsó napja', 1958) szerzője, elsőrangú regényíró és filmrendező, akinek filmjei tükrözik és továbbfejlesztik regényei témáját, valamint Jerzy Stawiński, aki a lengyel iskola több jelentős forgatókönyvét írta. A hatvanas évektől kezdve a cseh film élvezhette Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký és Milan Kundera pártfogását, és Déry Tibor nélkül Makk Károly sosem teremthette volna meg a magyar filmművészet *Szerelem* (1971) című remekművét. Ez az irodalmi kapcsolat, az irodalom és a film bizonyos mértékű szimbiózisa lehetővé tette a lengyel és a cseh film számára az ötvenes években, hogy egy irodalmi mű szabadon, egyéni értelmezésben vetítévaszra kerülhessen.

#### Kódolt filmnyelv

A sajátos nyelvet a keleti tömb művészetére és filmjére kényszerített cenzúra szigorú megszorításai hívták életre. Több évtizeden át a metafora, a szimbólum, az utalás, a mögöttes jelentés és az elhallgatás ügyes alkalmazása lehetővé tette a filmkészítők számára, hogy a cenzor feje fölött beszéljenek közönségükkel. Ugyanakkor e módszer titkos kulturális kódja Wajda, Jancsó, Konwicki vagy Jerzy Skolimowski filmjeinek mélyebb rétegében elrejtett mondanivalóját kevésbé tette hozzáférhetővé a külföldi közönség számára. A közvetlen ábrázolás lehetlenségével szembenező filmesek tökéletesítették a kommunikáció e módját, s ennek köszönhetően szemantikai szóképek és stilisztikai eszközök gazdag választékához folyamodhattak, amikor csak ki kellett kerülniük a cenzori tabukat. Alkalomadtán csodálatos művészi eredmények születtek, a *Hamu és gyémánt* (1958), *A légió* (Popioly, 1965, Stefan Żeromski regénye nyomán), a *Menyegző* (Wesele, 1972, Stanislaw Wyspiański szimbolista politikai drámájának alapján), mind Andrzej Wajda rendezésében; a *Csillagosok, katonák* (1967) és a *Még kér a nép* (1972) Jancsó Miklós rendezésében, *A ménészgazda* (1978) Kovács András, valamint az *Egymásra nézve* című film Makk Károly rendezésében. A további, kevésbé egyértelműen sikeres művek közé sorolhatjuk Szabó István *Apa* (1966), Kovács András *Labirintus*, valamint Krzysztof Kiesłowski *Befejezés nélkül* (Bez końca) című műveit, e legutóbbi 1984-ben készült, a lengyelországi szükségállapot bevezetése után. Az ezopuszi beszédet a lengyel filmgyártás még a nyolcvanas évekbe nyúlóan is gyakorolta.

#### Művészi értékek

Kelet-Közép-Európában a mozit mindig is teljesen kifejlett, önálló művészetként kezelték, mely az irodalommal, a színházzal, a festészettel és a zenével vetélkedhet

a *correspondance des arts* romantikus elmélete által szült egyenlőség értelmében. A lengyel filmiskola 1956-os megalakulása óta a művészfilm fogalma kiemelkedő szerepet játszik Kelet-Közép-Európa országaiban, a mozi pedig magas művészi tekintélynek örvend. A szerzői film nem kényelmes megoldás, hanem a nagyközönségre irányuló kortárs művészeti forma. Ez a megközelítés közel áll a művészeti elhivatottság és a felelősségteljes, helyzetét átérző művész romantikus kulturális hagyományára jellemző elmélethez, mely Lengyelországban és különösen Magyarországon megújult a kommunista hatalom idején. Ennek megfelelően a filmkészítő arra hivatott művész, hogy ébren tartsa a társadalmi köztudatot és megbirkózzon a nemzet legfontosabb kérdéseivel. Így látta szerepét Wajda, Munk, Fábri Zoltán és Jancsó, és ugyanezt lehet elmondani Mészáros Mártáról, Jerzy Kawalerowiczról, Konwickiról, Juraj Jakubiskóról, Lordan Zafranovićról és másokról, akik hozzájuk hasonlóan elhivatottságot éreztek a nemzeti történelem és kultúra hagyományainak, örökségének megőrzésére.

Még a kétségtelenül politikai filmek is művészileg sokkal fontosabbak voltak annál, mint ahogy saját idejükben elismerték őket, amikor művészi érdemeiket elfedte az a „forró” politikai kontextus, melyből fakadtak. Wajda *Márványembere* (Człowiek z marmuru, 1976) például főként arról híres, hogy megszegte a cenzori tilalmat, mely Lengyelországban és a keleti blokk más országaiban két évtized riadt csendjében rányomta bélyegét a sztálinista örökség korszakára. Nem véletlen tehát, hogy ez a film millió nézőt vonzott Lengyelországban, és külföldön is jelentős sikerenk örvendhetett. Művészi eredetisége azonban kétségtelenül túl fogja élni közvetlen kontextusát, és a *Márványembert* gyakran újrjátsszák a mozikban és a televízióban, ami legalább annyira köszönhető művészi értékeinek – melyeknek megfelelően méltó helyet kapott a lengyel filmművészetben –, mint amennyire politikai aktualitásának.

Hiszen néhány lengyel, cseh és magyar filmes művészete önálló értékévé vált, mint ahogyan azt láthatjuk Karel Zeman (*Ördögi találmány* – Vynález zkázky, 1958); Wojciech Jerzy Has (*Rênkopis z ualeziomy w Saragossie*, – 'A megtalált zaragozai kézirat' 1964, Jan Potocki regénye nyomán); Huszárik Zoltán (*Szindbád*, 1971) esztétikailag kifinomult munkáiból, valamint Jan Švankmajer animációiból. A művésziesség kultusza menedéknek számított, amely védelmet nyújtott az ellen, hogy egyfelől meg kelljen felelni a politikai hatalom elvárásainak, másfelől összeütközésbe kelljen kerülni a cenzúrával.

#### KRONOLÓGIA

A kelet-közép-európai filmművészet fejlődése négy alapvető szakaszra osztható:



Az egyetemisták kiállnak a rendőrséggel szemben Jancsó Miklós *Fényes szelek* (1968) című filmjében, mely allegorikusan jeleníti meg az 1945 utáni magyar történelmet, eredeti, sajátos filmnyelvi stílusban

#### 1945–1956

Mindazonáltal, hogy a filmipar szovjet modell szerinti átlamosításának Lengyelországban, Magyarországon és Jugoszláviában 1945-ben, valamint Csehszlovákiában 1948-ban voltak bizonyos előnyei, nehéz, néha elviselhetetlen terhet jelentett a filmművészet számára. Az állami befektetés és az állandó anyagi támogatás nyilvánvaló előnyt jelentett, bár nagy árat kellett érte fizetni, hiszen el kellett fogadni az erős centralizációt és a párt adminisztratív-ideológiai utasításait. Az, hogy a szocialista realizmus moziját nem a pénz és a szabadpiac elvei irányították, nem jelentette azt, hogy a filmesek művészi alkotásaikhoz teljes szabadságot kaptak: csak annyit engedtek meg nekik, amennyi az őket támogató állam érdekében állt. Minden kezdeményezést *ab ovo* ellenőrzött és áttanulmányozott a párt apparátusa egészen addig, amíg a mű engedélyt nem kapott az elkészítéshez. Kibocsátása előtt a filmet egy végső ellenőrzésnek is alávetették. Ez különösen a sztálinista időszakra volt igaz. Lengyelországban azonban még 1982-ben is az történt, hogy Ryszard Bugajski *Kihallgatás* (Przegluchanie) című filmjének viharos, a szük-

ségállapot idején történt bemutatása után a neosztálinista erők kis híján megsemmisítették a film fotografiai anyagát, ami a leghírhedtebb események közé tarthatott volna a kelet-közép-európai mozi egész történetében.

Tudatában annak a magas fokú ideologizáltságnak, melynek a keleti blokk mozija a negyvenes-ötvenes évek alatt alá volt rendelve, eltűnődhethetnének azon, miért élveztek a filmek akkora népszerűséget a nagyközönség körében. A válasz újabb alapvető kulturális különbségre vet fényt Kelet-Közép-Európa és a Nyugat között ezekben az években. Paradox módon a tömegoktatás kulturális igényeket ébresztett a hermetikusan elzárt, vasfüggöny mögött élő közösségekben, de elutasította az úgynevezett burzsoá imperialista nyugati kultúrához való hozzáférés szükségességét. A kulturális termékre irányuló spontán kereslet messze meghaladta a szigorúan korlátozott kínálatot. Az ideológiai megfosztottság idejében az emberek milliói a moziban gyűltek össze, tekintet nélkül arra, hogy milyen filmet játszottak. A komédia, a háborús vagy a partizánokról szóló film, a thriller, a kém- vagy detektív-, a kalandfilm, a dráma, de még a



termelési film is vonzónak bizonyulhatott, függetlenül az ideológiai mondanivalójától. Így élte túl a kelet-közép-európai mozi a háború utáni első évtizedet, és olyan kiváló filmek születtek, mint Radványi Géza *Valahol Európában* (1947), Wanda Jakubowska *Utolsó állomás* (Ostatni etap, 1948) című filmje, a *Svejk, a derék katona* Jiří Trnka által készített változata (1955), Makk Károly *Liliomfija* (1954), és talán a leghíresebb, az Andrzej Wajda rendezte *A mi nemzedékünk* (1954).

#### 1956–1968

Az 1953–1956-os enyhülés kezdetének és 1956 döntő társadalmi és politikai eseményeinek köszönhetően az ötvenes évek második felében virágzásnak indult a lengyel filmipar, majd ezt követte a cseh, a magyar és a jugoszláv filmművészet fellendülése. Először a lengyel filmiskola (1956 és 1960 között), később a cseh és jugoszláv *új hullám*, valamint az új magyar film egy sor tehetséges fiatal filmest juttatott előtérbe: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Wojciech Jerzy Has, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polański és Jerzy Skolimowski Lengyelországban, Jancsó Miklós és Makk Károly Magyarországon, Věra Chytilová, Miloš Forman és Jiří Menzel Csehszlovákiában, valamint Aleksandar Petrović és Dušan Makavejev Jugoszláviában. Az, hogy e filmesek és még sokan mások képesek voltak világszínvonalú filmeket gyártani, a desztalinizációs folyamat és a szocreál művészeti tanok elhagyásának közvetlen eredménye. 1956-tól kezdve, bár ezután is következtek hullámvölgyek, a filmkészítőknek egyre nagyobb alkotói szabadságuk volt. Az 1955 júniusában a lengyel filmgyártás reformjával kezdődött változások filmstúdiók alapításához vezettek, önállóbb alkotóközösségek voltak ezek, amelyek a művészeknek jelentős autonómiát adtak a döntésekhez. A legismertebb filmegyesület az 1955-től 1968-ig virágzó Kadr volt, mellyel Wajda, Munk, Kawalerowicz, Has, Kutz és Konwicki mind kapcsolatban álltak. A Kadr hagyományát később folytatta a Wajda vezetése alatt álló, 1972-től 1983-ig működő X Filmstúdió, és ugyanez terjedt el más országokba is: a Bacsó Péter irányítása alatt működő Objektív Filmstúdió különleges tekintélynek örvendett Budapesten.

Az egyre növekvő szabadság hamarosan nemzetközi sikerekhez vezetett, mind a nyugati fesztiválokon, mind pedig a művészfilm-rendezvényeken. Wajda *Csatornáját* (1957) és *Hamu és gyémántját* (1958) hamar követte Kawalerowicz *Mater Johannája* (Matka Joanna od Aniolow, 1961), valamint Roman Polański *Kés a vízben* (Nóż w wodzie, 1962) című bemutatkozó filmje. A Prágai Tavaszt megelőző években jött ki Forman *Fekete Péter* (1963), *Egy szösz szerelmei* (1965) és *Tűz van, babám!* (1967) című, valamint Chytilová *Százszorszép* (Sedmikrásy, 1966) és Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (1966) című filmje, melyek közül mindegyiknek alapja a mindennapok megfigyelése, valamint e mindennapoknak a száraz hu-

mor és finom erotika segítségével való felélénkítése. Magyarországon Jancsó Miklós teljesen másfajta irányt fejlesztett ki, és a *Szegénylegények* (1965), a *Csillagosok, katonák* (1967), valamint a *Fényes szelek* (1968) nemzeti allegóriákat vonultatott fel epikus, énekes aláfestéssel, dinamikus kameramozgás kíséretében.

Az egész világra kiterjedő érdeklődést, melyet a keleti blokk filmjei keltettek, Nyugaton a vasfüggöny mögött fokozatosan történő demokratizálódás bizonyítékának látták, és míg ez egyértelműen a kommunista hatalmak (legalábbis annak liberálisabb részeinek) érdekében állt, más oldalról arra biztatta a filmeseket, hogy még nagyobb mértékben kihasználják azt a szabadságot, melyet sikereikkel kiharcoltak maguknak. E szabadság hamis arca azonban csak 1960 júniusában vált elég láthatóvá, amikor az iskolát megtámadták a párthatóságok, és a politikai bizottság parancsára be is zárták. A szigorú adminisztratív és ideológiai szabályoknak, melyekhez a lengyel mozinak ezután tartania kellett magát, stagnálás lett az eredménye. Bár ez nem akadályozta meg az olyan kiemelkedő munkák elszórt megjelenését, mint Polański *Kés a vízben*, Jerzy Skolimowski *Walkover* ('Könnyen győz', 1965), Has 'A megtalált zaragozai kézirat', Kawalerowicz *A fáraó* (Faraon, 1965), valamint Wajda *A légión* (1965) és *Minden eladó* (Wszystko na sprzedaż, 1968) című filmjei, a körülmények az egész időszak alatt feszültek maradtak. A *Kés a vízben* antiszocialista filmnek kiáltották ki, nem sokkal ezután Polański Nyugatra emigrált, és Skolimowski hamarosan követte.

A csehszlovákiai események még drámaibbak voltak. 1968 tavaszán a cseh film addig nem létező szabadságot élvezett, mely azt sugallta, hogy a desztalinizáció már valószínű. Néhány film nyíltan rezsimmelenes volt. Sok film csendesesen bírálta a cseh társadalmat, sok viszont úgy ünnepelte a Prágai Tavasz szabadságát, hogy teljesen elkerült minden politikai témát. A szovjet invázió ezt a változatos szabadságot mind Szlovákiában, mind pedig Csehországban kitörölte a filmgyártásból. Néhány alkotó otthon maradt, hogy olyan filmeket gyártson, melyekre engedélyt kap, mások pedig, közöttük Ivan Passer és Miloš Forman külföldön próbálták folytatni karrierjüket – Forman sikerrel.

A cseh események előtérbe hozták a keleti blokk országainak filmvilágában a dobozban tartott film különös fogalmát. Ez a fogalom azokra a filmekre vonatkozott, melyek elkészültek, azonban a hatalom (gyakran örökre) betiltotta őket, és így a politikai cenzúrának köszönhetően dobozban maradtak. E jelenség viszonylag szélesen elterjedt a keleti blokkban, főként akkor, amikor egy részleges felszabadulást leverés követett, mint ahogyan az 1965–1966 körül Németországban is történt. A csehek esetében az 1968 augusztusa előtt gyártott filmek „bedobozolása” és az ezt követő szigorított cenzúra az egész művészi irányzat kitörléséhez vezetett, mely sosem volt képes újraéledni.

A többnemzetiségű Jugoszláviában, mely megmenekült a sztálinizmus néhány legrosszabb megszorításától, a hatvanas években a mozi új művészi érettséget ért el. A horvát Zágrábban az ötvenes évektől kezdve Dušan Vukotić és kollégái az animációnak egy új, szabadon futó grafikus stílusát fejlesztették ki, melyet boldogan üdvözöltek a hagyományos Disney-stílus alternatívájaként, míg a szerb Belgrád a dokumentumfilm-gyártás központja lett. A jugoszláv mozi tekintélyét otthon és külföldön egyaránt emelte a játékfilmek növekvő száma. Aleksandar Petrović – *Napok* (Dani, 1963), *Találkozások* (Tri, 1965), *Találkoztam boldog cigányokkal is* (Skulpjaci perja cigane, 1967) és *Neusokára világvége lesz* (Bice skoropropast sveta, 1968) című filmjei –, valamint Živojin Pavlović – különösen *Ha halott leszek és fehér* (Kad budem mrtav i beo, 1967) című filmjével – kapták a legtöbb figyelmet. Ami azonban igazán megragadta a közönség figyelmét, az Dušan Makavejev fantasztikus karrierje, akinek *Az ember nem madár* (Čovek nije ptica, 1965), *Szerelmi ügy, avagy a postáskisasszony tragédiája* (Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT, 1967), valamint *Védtelem ártatlanság* (Nevinost bez zatite, 1968) című művei hevesen támadták a hivatalos szocialista értékekbe burkolt szexuális elfojtást.

#### A hetvenes és nyolcvanas évek

Kelet-Közép-Európa mozija továbbra is fontos társadalmi szerepet töltött be a hetvenes-nyolcvanas évek során. Még az 1968-at túlélő Csehszlovákiában is számos jó minőségű film készült, közöttük a *Magány az erdőszélen* (Na samot u lesa, 1977) és a *Sörgyári capriccio* (1980) Jiří Menzel, a *Holnemvolt* (Jára Cimrman, 1983) Ladislav Smolják,

a *Možnosti dialogu* ('Egy dialógus dimenziói', 1982) és *Do pincice* ('Le a pincébe', 1983) Jan Švankmajer, a *Panelstori* (Panelstory, 1979) és az *Egy faun megkésélt délutánja* (Fau-novo velmi pozdnu odpoledne, 1983) Věra Chytilová rendezésében. De inkább a szlovák, mint a cseh film került előtérbe a hetvenes évek közepétől kezdve. A szlovák filmnek nemigen volt saját identitása az új hullám éveiben és azután sem, hogy 1968 után a filmcenzúra kevésbé volt szigorú Szlovákiában, mint a cseh fővárosban. Ennek eredményeként azonban az olyan filmesek, mint Štefan Uher, Dušan Hanák és Juraj Jakubisko viszonylag zavartalanul dolgozhattak (bár Hanák 399 című, 1969-es filmjét, mely Mannheimben díjat nyert, Csehszlovákiában betiltották).

Az 1975–1985 között Szlovákiában készült sok kiváló film közül (melyek gyakran szerény költségvetéssel készültek, ám ettől nem sikerültek rosszabbul) Jakubisko *Az ezeréves méh* (1983) című csodálatos költői freskója külön figyelmet érdemel. Ez a líptói Pichand családról szóló filmsága elragadó érzéki szépségű képeket és természetfeletti eseményeket mutat be a vetítővásznon – hulló csillagot, zöld esőt, gömbvillámot. A természettel való kapcsolatán keresztül és azzal, hogy egy egyszerű méh életénél kevésbé védtelem és tartósabb dologban vesz részt, Jakubisko epikus filmje a dolgozó szlovákok üldözött sorsát olyan történelmi és filozófiai dimenzióval ruházza fel, amely reményteljessé teszi a jövőt.

Mindezalatt Lengyelországban a hetvenes évek közepén a különféle cenzori utasítások és szigorítások ellenére egy új, erkölcsi kérdésekkel foglalkozó művészi irányzat kezdett fejlődni, melyre az erkölcsi problémák-



Catherine Deneuve az *Iszonyatban* (1965), Roman Polański első angol filmjében





Kieślowski nemzetközi karrierjét a Tízparancsolatot feldolgozó tízrészes tévésorozatának *Rövid film a gyilkosságról* (1980) című része indította el

ra való érzékenység, valamint az egyén és a társadalom és állam kapcsolatára való összpontosítás volt a jellemző. A legfontosabb címek között megtalálhatjuk Wajda *Márványember* (1976) és *Érzéstelenítés nélkül* (*Bez znieczulenia*, 1977), Marcel Łoziński *'Hogyan élünk?'* (1977) című filmjeit, Zanussi *Védőszínek* (*Barwy ochronne*, 1976) című szatírját, valamint Szerződés (*Kontrakt*, 1980) című filmjét, Kieślowski *Forradás* (*Blizna*, 1976) és *Az amatőr* (*Amator*, 1979), Agnieszka Holland *Vidéki színészek* (1979), valamint Feliks Falk *'Top Dog'* (1977) című műveit.

A Szolidaritás mozgalom megjelenésével a figyelem központja újra a politika lett. A gdański hajógyárbeli 1980. augusztusi felkelés krónikáját előben rögzítette egy dokumentumfilm csoport ('Workers 80'). Sokan a vezető lengyel rendezők közül, közöttük Kieślowski és Holland a Szolidaritás mozgalom aktív résztvevői voltak, és filmjeik hozzájárultak a kor forró politikai hangulatához. E korszak legtöbb figyelmét azonban Wajda *A vasember*

(1981) című filmje, mely megnyerte az Aranypálma-díjat, valamint Ryszard Bugajski *Kihallgatás* (1982) című filmje érdemi, mely krónikája a sztálinista biztonsági apparátus által alkalmazott terror rémálmának.

Ebben az időszakban a lengyel mozi egyre inkább üzletiesedett. Ez azonban nem akadályozta meg olyan filmek elkészítését, mint Zanussi *A nyugodt Nő* (*Rok spokojnego sońca*, 1983), Wiesław Saniewski *'Őrizet'* (1984), valamint Kieślowski *Befejezés nélkül* (*Bez końca*, 1984) című munkái. Kieślowski, akit Lengyelországban kívül addig viszonylag kevesen ismertek, *Tízparancsolat*ával robbant be a köztudatba, egy televíziós készült filmsorozattal a bibliai Tízparancsolatról, s meglehetősen sok epizódja közül különösen kettő – a *Rövid film a gyilkosságról* (Krótki film o zabijaniu) és a *Rövid film a szellemről* (Krótki film o miłości) – sikeres nemzetközi fogadtatásnak örvendett.

A magyarországi események sokkal nyugodtabb hangulatban haladtak, mivel a hatalom olyan reformpolitikát kö-

tett, mely később a nyolcvanas évek végén lehetővé tett egy viszonylag sima liberalizmushoz, valamint piacgazdasághoz vezető átmenetet. A korai hetvenes években Jancsó folytatta allegorikus filmsorozatát a *Még kér a nép* (1972) és a *Szerelmem, Elektra* (1974) című filmjével. Rövid időre hagyta magát Nyugatra csábítani, ahol olasz–jugoszláv koprodukcióként elkészítette a bizzar *Magánbűnök, közerkölcsök* című filmet, majd visszatért Magyarországra, hogy nekiláthasson az *Allegró Barbaro* és a *Magyar rapszódia* forgatásának (1978). Ekkorra azonban egyáltalán nem ő volt az egyetlen világhírt élvező magyar rendező. A már jól ismert Makk Károly és Bacsó Péter mellett új tehetségek is megjelentek, közöttük Gábor Pál (*Angi Vera*, 1978) és Kovács András (*A ménesgazda*, 1978). Még náluk is fontosabb Szabó István – akinek nyolcvanas évekbeli filmjei között megtalálható az Oscar-díjas *Mephisto* (1981) és a *Redl ezredes* (1984) –, valamint Mészáros Márta.

A Moszkvában tanult Mészáros Márta filmrendezői pályafutása már a hatvanas években elkezdődött, de csak az 1975-ös *Örökbefogadás* című filmmel vonta magára a világ figyelmét. Bár mindig is visszautasította a feminista címszót, melyet nyugati tisztelői ruháztak rá, ő volt az első (talán Véra Chytilová kivételével) kelet-közép-európai rendezőnő, aki női szempontból vizsgálta a politika és a magánélet kapcsolatát. A realista és romantikus szemléletet veszélyes módon elegyítő hetvenes évekbeli filmjei együttérzően vizsgálják a sokféle női szereplő mindennapi megpróbáltatásait. Főként háromrészes „naplójában” (1982–1990) – *Napló gyermekeimnek, Napló szerelmeimnek, Napló apámnak, anyámnak* – e témát önéletrajzi és érzelmileg telített elemek gazdagítják, s ez lehetővé teszi számára, hogy ne csupán személyes gondjaival tudjon szembenézni, hanem néhány történelmi témát is érintsen, és azzal megbarátkozzon, melyek közül az egyik az 1956-os levett felkelés.

Aleksandar Petrović, aki régóta a jugoszláv film vezető egyénisége, 1972-ben készítette utolsó hazai filmjét, *A Mester és Margaritát*. Egy évvel azelőtt történt, hogy Dušan Makavejev szexuál-liberális etikáját a megengedett határáig vitte a *W. R., az organizmus misztériumai* (*W. R. – Misterije organizma*) című filmmel (melynek távoli inspirációja Wilhelm Reich *The Function of the Orgasm* című műve), majd kivándorolt az Egyesült Államokba. E rendezők elvesztése lehetővé tette egy új nemzedék megjelenését. Közülük Lordan Zafranović, a csodálatos *Árnyak Dubrovnik felett* (1978) és az *Esti harangok* (1986) alkotója a legkiemelkedőbb tehetség, őt követi Srdjan Karanović (*A vadvirágok illata*, 1978; *Petrija útja*, 1980; *Keserű eper*, 1985). A nemzetközi siker tekintetében azonban a bosnyák Emir Kusturicát illeti meg az első hely, akinek *Emlékszel Dolly Bellre?* (Sjećáš li se Dolly Bell?) című műve 1981-ben Velencében elnyerte az Arany Oroszlán-díjat, *A papa szolgálati útra ment* (*Otac na službenom putu*) című filmjéért pedig 1985-ben Cannes-

ban Arany Pálma díjat kapott. A *Cigányok ideje* (*Dom za vešanje*, 1989) című filmmel tovább erősítette világszírvonalú európai rendezői híret.

### Emigránsok

Ha figyelembe vesszük a nagymértékű politikai elnyomást a háború utáni időszak szovjet blokkbeli országai-ban, érdekes, hogy mennyi rendező választotta megoldásként az emigrációt. Ráadásul azok, akik emigráltak, ritkán értek el ahhoz hasonló sikert, mint amilyet otthon élvezhettek, vagy az olyan kivándoroltak hullámához hasonlókat, akik Oroszországból menekültek el a húszas vagy Németországból a harmincas évek során. Azonban azok között, akik kivándoroltak, legalább négy rendkívüli tehetségű rendező volt: Roman Polański és Jerzy Skolimowski Lengyelországból, Miloš Forman Csehszlovákiából, és Dušan Makavejev Jugoszláviából. Ezek közül csak Polański és Forman tudott Nyugaton jelentős karriert csinálni. A hatvanas években egy bizonyos ideig Skolimowski a vasfüggöny mindkét oldalán megpróbált érvényesülni, de amikor Lengyelországban betiltották *Sorompó* (*Bariera*, 1967) című Sztálin-ellenes filmjét, megbizonyosodott arról, hogy saját hazájában nincs jövője. Ezután az Egyesült Államokba, Belgiumba, Franciaországba és Angliába ment. Rendkívül nehéz volt megtalálnia a maga helyét, az emberi viselkedés finom részleteire érzékeny éleslátása azonban lehetővé tette, hogy két nagyszerű filmet készítsen Angliában: *Mélyvíz* (*Deep End*, 1970) és *Moonlighting* (*Feketemunka*, 1982) címmel.

Roman Polański is révbe ért Angliában, miután elhagyta Lengyelországot, és két álszürrealista horrorfilmet készített – *Iszonyat* (*Repulsion*, 1965, Catherine Deneuve-vel a főszerepben) és *Zsákutca* (*Cul de Sac*, 1966) – mielőtt letelepedett az Egyesült Államokban. A londoni helyszíneknek a külföldi szemével való láttatása, melyet az *Iszonyat*-ban láthatunk, még jobban tetten érhető Polański *Kínai negyed* (*Chinatown*, 1974) című filmjében – valószínűleg ez a Los Angelesről készített filmek egyik legjobbika. Polański legjellegzetesebb vonása azonban továbbra is kegyetlen látásmódja, valamint a szexuális terror nyomásától szenvedő (többnyire női) szereplők voyeur és szadisztikus megközelítése. E jellegzetességek közül egyiket sem lett volna könnyű érvényesítenie a lengyel viszonyok közepette.

Polańskival ellentétben, Forman kellemes természetű rendező. Első amerikai filmje, az *Elszakadás* (*Taking Off*, 1971) ugyanazzal a finom megfigyeléssel szándékozta tanulmányozni az amerikai családi életet és a kamaszkori lázadást, mint ahogyan azt cseh filmjeiben is tette. Az épelméjűség és tébolyodottság közti választóvonal iránti érdeklődésének szülöttje mind a *Száll a kakukk fészkére* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), mind pedig az *Amadeus* (1984); e művek kivételével nehéz volt szá-



mára visszaszerezni azt az állandó stílust, mely korai munkájára volt jellemző.

#### A POSZTKOMMUNISTA RENDSZER

1989 politikai változásait követően Lengyelország, Magyarország, a Cseh és a Szlovák Köztársaság, valamint a gyorsan széthulló Jugoszlávia országai új fázisba érkeztek. A politikai cenzúra megszűnt, de a piacgazdaságra való áttérés a filmkészítés állami támogatottságának lényeges csökkentéséhez vezetett, különösen a Cseh Köztársaságban és Magyarországon, és erős esést jelentett a hazai filmgyártásban. Jugoszlávia volt államaiban (Szlovénia kivételével) a filmgyártás a polgárháborúnak köszönhetően sebesen elindult lefelé a lejtőn.

Viszonylag a legjobb állapotban a lengyel mozi van, melyet még mindig részben támogat az állam. 1992-ben több mint harminc játékfilm készült, és ezt a szintet 1993-ban is tartották. Magyarországon, valamint a Cseh és a Szlovák Köztársaságban azonban az állami támogatás csökkentése rengeteg létesítményt hagyott kihasználatlanul maga után, és az összeomlástól csak az mentette meg őket, hogy a stúdiókat és szolgáltatásaikat nyugati televíziós vállalatoknak adták bérbe. Minden posztkommunista ország mozija egyre inkább a koprodukciós munkától függ, hogy életben maradjon. A nyugati és a keleti országokkal folytatott együttműködés nem volt szokatlan jelenség a múltban, azonban mellette mindig maradt hely egy mag számára, mely valójában nemzeti maradt. A koprodukció szükségletté vált, és ebben az értelemben előnyös és hátrányos is egyben. A filmgyártás nemzetközivé válása megváltoztatja a filmek jellegét, és fenyegeti kulturális identitásukat egy olyan világban, ahol a mozi kommersz szórakoztatási műfajai uralkodnak.

Azonban Közép- és Kelet-Európa vezető rendezői továbbra is készítenek kiemelkedő művészi tartalmú filmeket nemzeti alapon vagy nemzetközi együttműködés eredményeként. Itt megemlíthetjük a Krzysztof Kieslowski rendezésében készült *Veronika kettős élete* (Pud- wójne życie Weroniki, 1991), Karanović *Virginia* (1991), Agnieszka Holland *Európa, Európa* (Hitlerjunge Salomon, 1991), Szabó István *Találkozás Vénusszal* (Meeting Venus, 1991), Zanussi *Csendes érintés* (Dotknięcie ręki, 1992) című, valamint Emir Kusturica *Arizonai álmodozók* (Arizona Dream, 1991) című, francia támogatással készült filmjét. Paradox módon a Boszniából emigrált Kusturica pont abban az időben készítette külföldön filmjét, amikor Thierry Ravalet és Alain Ferrari Boszniában forgatták *Un jour dans la mort de Sarajevo* ('Egy nap Sarajevó halálából') című megrázó dokumentumfilmjüket. Meg fogja óvni a jövő a közép- és kelet-európai mozit az effajta paradoxontól? Ismervén a tehetség széles skáláját, mellyel ezen országok rendelkeznek, és a fejlődő erős hagyományokat, valamiféle felvirágzás jósolható. De amint azt Nyugat-Európa kisebb országai már megtanulták, a védelem és támogatás nélküli filmgyártást nehéz fenntartani, ha csak egy kis hazai piac igényeit szolgálják ki, és ki vannak téve a külföldi verseny viharának.

#### Irodalom

- Goulding, Daniel J. (ed.): *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, 1989.
- Liehm, Mira-Liehm, Antonin J.: *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945*, 1977.
- Michaek, Bolesaw-Turaj, Frank: *The Modern Cinema of Poland*, 1988.

## Oroszország az enyhülés után

VIDA JOHNSON

#### SZTÁLIN ÖRÖKSÉGE

Bár a kommunista párt és személyesen Sztálin ellenőrzése felettébb kedvezőtlenül hatott a filmgyártásra az 1930-as évektől az 1950-es évek közepéig, a harmincas esztendőekben a szovjet filmgyártás nagyiparrá fejlődött, hála annak a komoly figyelemnek, amelyet a kormányzat szentelt neki, valamint a nagy stúdiókba pumpált rengeteg pénznek. A film nemcsak a tömegek nevelését szolgáló politikai és ideológia eszköz volt, hanem a tömegszórakoztatás hollywoodi típusú médiuma is. A Szovjetunióban készült legnépszerűbb filmek között olyan, a harmincas években készített klasszikusokat találunk, mint a Vasziljev fivérektől a *Csapajev* (1934) és

Grigorij Alekszandrovtól a *Völga, Volga* (1938). A sztálinizmus utolsó éveiben bekövetkezett „filméhség” idején – a Nyugatról zsákmányolt filmek mellett – ezek szórakoztatták a nézőket, mert az akkoriban készült néhány monumentális, bombasztikus és hihetetlenül unalmas filmpozs erre képtelen volt. Meglepő talán, de a nagy mozirajongó Sztálinnak köszönhető, hogy az oroszok lelkes mozinézők lettek a harmincas években, különösen a nagyvárosokban. A mozi népszerűsége a tömegek körében, az új filmek iránti igény, a hatalmas gyártási kapacitás, a VGIK (Össz-szövetségi Filmművészeti Főiskola) falai között államköltségen képzett sok tehetséges rendező, forgatókönyvíró és operatőr, akik alig vár-