

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-negyvenes 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 kábeltévé 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 mozgóképek 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 feloleli 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 Laboratoriest, 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 szélesvásznon-forradalma után bekövetkezett főbb technikai változások: a hang ügynevezett „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 20th 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 vetí-

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 stúdióknak, 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 tévénezőkkel 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 legőcskébb régiségeit, a mozirajongók gazdag filmválasztékhoz jutottak saját otthonukban.

A filmnézésnek ez a forradalma a házi video 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 Mozgóképi Szövetség) 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 utcáson, és a hollywoodi nagyágyúk, látva a videoüzletben rejlő hatalmas profit lehetőségét, elkezdtek kiaknázni ezt a nyilvánvalóan kielégíthetetlen keresletet. 1986-ra a video „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 másodszor 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 video 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 fejdadász* (*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 falán ő a legtehetségesebb és legsokoldalúbb gyerekszár, aki valaha megfordult Hollywoodban. Martin Scorsese fimjének, a *Taxisofőrnek* (1976) szívszorítóan koraérett gyerekprostituáltjaként képes volt megmutatni a felnőtt szexualitás máza alatt a fiatalságot és főrekenyeseget, 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 ('Bura néntek', 1976) pedig azt a lányt, aki hőt 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 gyerekszárakkal 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 *Taxisofőr*-ben játszott szerepe miatt követte el a tettet. Foster ismét reflektorfénybe került, és a média úgy találta fel, mint a mozi sztárok hatalmanak megtestesítőjét, és egyszerűsmind, éppen a ráosztott szerep miatt, mint áldozatot.

A Hinkley-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 vallotta ezt a szerepet, és teljesen tünt a háttér. A film rendkívüli sikert hozott, és széles körű vitákat váltott ki, Foster Oscar-díjat kapott alakításáért, ezzel felkerült az A kategóriás hollywoodi színésznők listájára, és megvetette lábát a hollywoodi fősodorbán.

A vádlottak sikere ellenére keményen meg kellett küzdenie azért, hogy megkapja azt a szerepet, amely a második Oscart jelentette számára: Clarice Starling szerepét *A bírányok hullgatnakban* (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 filmben 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 *báránnyok 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 igazgatónőjével: 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 mozipar 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 film-színésznők 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 *Maverick*-ben (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 tekintsék. A futószalagon gyártott hősnők korában Jodie Foster egyike annak a kevés nőnek, akinek, legalább részben, sikerült a maga kezébe vennie a sorsát.

KATE BEETHAM

PONTOSABB FILMEK

Aliz már nem lakik itt (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974);
Taxisofőr (*Taxi Driver*, 1976); Buggy Malone (1976); Freaky Friday
(*Pura pénzek*, 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 báránnyok 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: *Nobody's Handmaid*, 1991.

Batra: 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 megvethessék 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 sokmilliós 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 20th 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 jobbkéz, Martin S. Davis lépett a helyére, aki hozzálátott eladogatni a szórakoztató üzletághoz nem tartozó vagyonszereket. 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 médiakonglomerátuma. 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, míg nem médiakonglomerátum válik belőle, ma szabadidőparkok, ajándékbolt-hálózat, könyvtárak és popzenei klubok váltak a dírtokában. Az MCA sokoldalú sikerei vonzerőt gyakoroltak a japán mamutvállalatra, a Matsushita Corporationre, és 1990 decemberében 7 milliárd dollárra becsült összegért megvásárolta az MCA-t.

1985-ben a 20th Century-Foxot megvette az ausztrál (utóbb természetesen amerikai) médiamágnás, Rupert Murdoch. A világméretű médiakonglomerátumra, 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 *Reszkessetek, 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 egyszerűen helyzetből származott, amelyet a nemzetközi filmforgalmazásban birtokoltak. Tekintélyes költséggel irodákat tartottak fenn a világ csaknem 100 nagyvárosában, ahol képviselőik állandó kapcsolatban álltak a vezető mozilánccok 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 társulatnak és a színháznak járt ki, a filmesmagazinok pedig az amerikai mozgóképi új korszakát üdvözölték.

Az „új” Hollywood 1975-ben született meg, amikor bemutatták Steven Spielberg *A cápa* című filmjét ezzel lépett először színre a hollywoodi rendezők új, fiatalabb generációja. A negyvenes években születtek, filmkészítőkként 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 samurajt* (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 13th). 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 tízenéves 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 *Excaliburiétől* (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 frigyiláda fosztogatói* (Raiders of
the Lost Ark, 1980).

A vígjáték szintén átalakult, és a tizenéves közönség-
hez szabva gyakran kombinálódott a „felnőttté 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 főcímhől (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,
játsszótér 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 filmekben.

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*-ban ('Szerelmem és halál', 1975), az Oscar-díjas *Annie Hall*-ban (1977), a fekete-fehér *Manhattan*-ben (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 Hall*-t, 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 *Manhattan*-ben a rendező visszatért a New York-i zsidó környezethez, amely a legközelebb áll hozzá, és – miként azt a *Lövés a Broadway-n* (1994) bebizonyította, a kilencvenes években is nagy nemzetközi nézőtábora 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 Street*-szel ('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 babérjaikon. 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 bűvkörét vonták köré, pedig neki is megvan a maga kudarcai: a *Meztelenek és bolondok* (1941, 1979) pénzügyi katasztrófa volt a Universal számára, televíziós sorozata, az *Amazing Stories* ('Meghökkentő 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 moziarabok (*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 mozi terem 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,