

A FILMMŰFAJOK

A film és a műfajok

RICK ALTMAN

MŰFAJOK A FILM MEGJELENÉSE ELŐTT

A francia nyelvből kölcsönzött (és a latin *genus* szóból levezetett) „fajta” vagy „típus” jelentésű *genre* szó által jelölt fogalom különösen azóta játszik fontos szerepet az irodalom kategorizálásában és értékelésében, hogy a 16–17. században az olasz és francia nyelvterületen újjászülettek az arisztotelészi hagyományok. Az irodalmi tanulmányokban különféle szempontokból – a megjelenítés típusa (epika/líra/dráma), a valósággal való kapcsolat (fiction, non-fiction), a stílus jellege (epikus/novellisztikus), a cselekmény típusa (komédia/tragédia), a tartalom minősége (érzelmes regény/történelmi regény/kalandregény) stb. – alkalmazták a „műfaj” meghatározást annak érdekében, hogy megkülönböztessék az egyes kategóriákat.

Ebben a zavaros helyzetben a 19. századi pozitivizmus a rendteremtés szándékával tudományos kategóriákat állított fel az irodalmi műfajok tanulmányozására. Figyelembe vették Linné állatokkal és növényekkel kapcsolatos rendszertani osztályozását, amelyben minden egyes típust két (a nemzetséget, illetve a fajt jelölő) latin szó alapján azonosítanak, majd ezt követően a darwini evolúciós elképzelésen alapuló fejlődéstörténet módszereit követték. Ez a századforduló táján tetőzött, pontosan az idő tájt, amikor a film újdonságot jelentő érdekességből haszonnal kecsegtető, világméretű iparággá változott. Ám mivel ezek a tudományos meghatározások képtelenek voltak szabatosan értelmezni a „műfaj” fogalmát, az elméleti kérdésekkel foglalkozó szakemberek továbbra is az irodalmi alkotások általánosan használt kategóriái szerint csoportosították és osztályozták a filmeket.

KORAI FILMMŰFAJOK

A filmgyártás legkorábbi éveiben az egyes filmeket gyakran hosszúságuk és témájuk alapján sorolták különböző osztályokba, s a műfaji meghatározások meglehetősen kezdetlegesek voltak („bunyós filmek” az 1890-es években vagy „story-filmek” 1904 után). Amikor 1910 körül a közönség egyre inkább igényelni kezdte a film-produkciókat, mind szélesebb körben használták a műfajbeli fogalmakat a filmek azonosítására, illetve megkülönböztetésére. Az irodalmi műfajok meghatározása eleve az elméleti kategóriáknak és a gyakorlatias osztályozásnak (a könyvtári katalógizáláshoz hasonlóan) megfe-

lelően történt, a korai filmek terminológiája viszont a forgalmazók és a moztulajdonosok kapcsolattartását könnyítette meg.

A korai filmes műfajok terminológiáját („komédia” vagy „román”) a már régóta létező irodalmi vagy színházi nyelvből kölcsönözték, vagy egyszerűen megnevezték a film tárgyát („háborús film”). A későbbi szóhasználat gyakran a specifikusan filmes megnevezésekből származott („trükkfilm”, „animációs film”, „kalandfilm”, „híradófilm” vagy művészi film). Az első világháború alatt és után már sorozatban gyártották a filmeket, ezért a műfaj terminológiája egyre inkább specializálódott, nemcsak az irodalmi és színházi hagyományokra utalt, hanem megkülönböztette a két fő áramlatot, a melodramát és a vígjátékot is. Az Egyesült Államokban 1910 előtt a kölcsönzők és a gyártók a műfaj leírására rendszeresen alkalmazták a megkülönböztető jelzőt és az általánosító főnevet („kalandos vígjáték” vagy „western melodráma”). A némafilm későbbi korszakában a jelző és jelzett szó gyakran szétvált, a jelző önálló értelmet nyert. Így a „bohózat”, a „komédia” és a „burleszk” is önálló műfajjává vált ahelyett, hogy egyszerűen vígjáték típusokat jelölt volna. A melodramát hasonlóképpen olyan műfaji meghatározásokkal illeték, mint az Egyesült Államokban a „western”, „krimi”, „horror”, „folytatásos” vagy „kalandfilm”, Németországban a „Kammerspiel” („kamarajáték”), Franciaországban a „boulevard film”, Japánban pedig a „jidai-geki” (kosztümös, történelmi film) vagy a „gendai-geki” (jelenben játszódó film).

FILMMŰFAJOK A STÚDIÓKORSZAKBAN

Ha a műfaj terminológiájával foglalkozunk, fontos, hogy különbséget tegyünk az eltérő funkciók között, mivel a műfaj fogalma lényeges a teljes folyamat különböző vonatkozásában. Különösen három dolgot kell szem előtt tartanunk:

1. Gyártás: a műfaj fogalma egyfajta sablont biztosít a filmkészítők számára. Hallgatólagos tudomásulvétel formájában a stáb tagjai közti kommunikáció ki-tüntetett módozatát jelenti.
2. Forgalmazás: a műfaj fogalma alapvető módszert sugall a produkciók megkülönböztetésére, így közvetlen kommunikációs kapcsolat jön létre a produ-

cer és a forgalmazó, illetve a forgalmazó és a mozis (tulajdonos) között.

3. Fogyasztás: a műfaj fogalma állandó kategóriát ír le a nézőnek. Mint olyan, elősegíti a kommunikációt a filmkészítő és a közönség vagy annak egyes tagjai között.

A definíció szerint minden film valamely műfaj(ok)ba tartozik, legalábbis a forgalmazás kategóriái szerint, de csupán bizonyos alkotások készülnek tudatosan egy specifikus műfaji modell szerint (vagy annak ellenében). Ha a műfaj fogalmát csupán leíró használatra korlátozzuk, ahogy ez általában forgalmazás vagy osztályozás céljából történik, akkor „filmes műfajról” (film genre) beszélünk. De mielőtt a műfaj fogalma sokkal aktívabb szerepet kezd játszani a produkció készítése és annak befogadása folyamatában, helyesen a „műfajfilm” (genre film) kifejezést használjuk, ezáltal érzékeltetve, mennyire válik a műfaji azonosítás a filmnézés alkotó komponensévé.

Az épp hogy megszületett, majd rögtön fejlődésnek indult filmipart kezdetleges műfajok jellemezték, míg a „műfajfilmek” az érettebb filmgyártásnak köszönhetőek, ilyenek például az Egyesült Államokban, Franciaországban, Németországban és Japánban a két háború között született alkotások vagy a nagyipari filmgyártás termékei, ezek elsődlegesen nemzeti vagy regionális közönség számára forgatott filmek – ilyeneket manapság is nagy számban gyártanak Indiában vagy Kínában. Bár a műfaji kategóriák roppant fontosak a nemzeti filmgyártás megértésében, kétségtelen, hogy a hollywoodi stúdiórendszer a harmincas évek óta vezető szerepet játszott a műfaj- vagy zsánerfilmek gyártásában. Mivel az amerikai filmipar fél évszázad alatt egy sor olyan zsánerfilmet dobott piacra, amelyek világszerte nagy hatást gyakoroltak a közönségre, az egyéb nemzetek filmipara által képviselt műfajok egészében véve kevesebb és nem annyira meghatározó filmet állítottak elő, amelyek nem is terjedtek el olyan széles körben, csak az úgynevezett B filmekre gyakoroltak némi hatást, míg rajtuk az amerikai filmek befolyása érvényesült.

A filmprodukciók számának növekedése általában olyan, a tartalomból kiindulva, műfajról műfajra terjedő meghatározásokkal társult, mint az ismétlődő cselekménymotívumok, a visszatérő szereplők, a bevált cselekményváz és kiszámítható fogadtatás. Azok az Egyesült Államokban készült korai filmek, amelyeket ma „westernnek” tekintünk, tulajdonképpen nem jelentettek meglepetést a korabeli közönség számára. A nagy vonatrablás (1903) például meglehetősen hasonlított azokra a színpadi melodramákra, amelyeket előszeretettel adaptáltak a korai filmesek; ráadásul nem annyira a majdani westernfilmek modelljeül szolgált, inkább temérdek bűnügyi filmet inspirált. Az olyan, egyre növekvő számú produkciók, mint a „western kalandfilmek”, a „western me-

lodramák”, a „western románcok” és a „western eposzok” tulajdonképpen egy évtizeden belül egy műfajba, a westernbe sűrűsödtek össze. Mivel a jelző kapcsán többféle képzetársítás is lehetséges, nyilvánvaló, hogy a western már korai megjelenési formáiban is különböző cselekményeket, szereplőket vagy hangvételt képviselt. A tízes és a húszas évek filmjeiben a földrajzi jelzőt is magában foglaló fogalom segítségével (a növekvő western irodalommal és ikonográfiával együtt) felfedezték, megvizsgálták és megfogalmazták a lehetőségeket. Bár az egykor csupán földrajzi jelentésű western (vagyis nyugati) jelző különböző típusú filmek kedvelt helyszínére utalt, a „western” hamarosan nehezen meghatározható, forgalmazás szempontú filmes műfaj jelzett, amely nagymértékben kiaknázta a közönség érdeklődését a vadnyugat iránt. Később a megerősödött és hagyományossá vált műfaji fogalommal lehetett azonosítani a műfaj újra meg újra felbukkanó produkcióit, amelyeket a nézők rendszerint a „western” szabványai szerint értelmeztek.

Hasonló helyzet állt elő a musicallel kapcsolatban is, bár általános feltételezés szerint a műfaj hollywoodi virágzása a hangosfilm megjelenésével kezdődött. A szórakoztatóipar művelőiről és zenéjükről készült első filmeket még nem szokás musicalnek tekinteni. A muzsika jelenléte inkább egyszerűen az elbeszélés egyik formájának tűnt, amelynek már megvoltak a saját műfaji sajátosságai. A hangosfilm kezdetén Hollywoodban tehát jelzőként szerepel a „musical” (=zenés) kifejezés, amely módosítja az olyan főneveket, mint vígjáték, románc, melodráma, szórakoztatás, attrakció, párbeszéd és revü. Még a manapság a korai musical klasszikusainak tartott filmeket se nevezték musicalnek megjelenésükkor. 1929-ben a *The Broadway Melody* az MGM „végigénekel, végigtáncolt, végigbeszél szenzációs drámaként” hirdette, míg a Warner Brothers *The Desert Song*ot „végigbeszél, végigénekel operettként” jellemezte. Ennek az évnak a végére a „musical” fogalom független kifejezéssé lépett elő, a Radio Pictures a *Rio Ritát* már filmmusicalként említette.

A „musical” fogalom specifikus műfaj jelző önálló alkalmazása egészen az 1930–31-es évadig nem vált általánosan elfogadottá, ugyanis a közönség kezdett kiábrándulni a musicalekből. Ha visszatekintünk a korábbi évek filmtermésére, megfigyelhető, hogy a különböző jellegű produkciók valamiképpen egységes egészzé álltak össze. Noha már körülírtuk az egy bizonyos műfajhoz tartozó film kategóriáját, a musicalek ebben a korai periódusban nem tekinthetők ilyennek, mivel az egy bizonyos műfajhoz tartozó filmes produkciók hagyományos jellegzetességei még nem váltak véglegessé. 1933-ban, a romantikus komédia és a zenés darab egybeolvadásakor a „musical” kifejezés megszabadult jelzői, leíró mivoltától és főnév lett belőle – a Warner Brothers *Negyvenkettedik utca* című filmjét „íz-vér musicalnek” nevezték.

Amint az egyes műfajok egységessé váltak és meg-

Howard Hawks

(1896–1977)

A gazdag papírmalom-tulajdonos fia tízéves volt, amikor családjával együtt a Közép-Nyugatról Kaliforniába költözött. A Cornell Egyetemen végzett mint gépészmérnök, majd visszatért Los Angelesbe, és a Famous Players-Lasky stúdió kelléktárában vállalt munkát. Az első világháború alatt az amerikai hadseregben szolgált, Texasban volt repülőoktató, majd leszerelése után autóversenyző lett, illetve az általa épített gépeken repült. 1922-ben belépett a Paramounthoz, ahol az irodalmi osztályon forgatókönyveket írt. 1925-ben átment a Foxhoz, ahol először forgatókönyvíróként dolgozott, majd lehetőséget kapott rendezésre is (*Út a dicsőséghez* – *Road to Glory*, 1926). További pályafutása során különböző filmstúdiókkal rövid időtartamú szerződéseket kötött, bár a háború utáni időszakban számos független produkciós társaság résztulajdonosaként egyre inkább beleszólatott saját filmjeibe.

Szociális érdeklődése a harmincas években kezdett körvonalazódni, amikor filmjeiben olyan csapatban működő férfiak egymás közötti kapcsolatát vizsgálta, mint a pilóták – *Hajnali őrjárat* (1930), *Csak az angyaloknak van szárnyuk* (1939); gengszterek – *The Criminal Code* (A büntető törvénykönyv', 1931), *A sebhelyes ember* (1932); katonák – *Today We Live* ('Ma élünk', 1933), *Út a dicsőséghez* (1936); autóversenyzők – *The Crowd Roars* ('Zúgó tömegek', 1932); halászkok – *Tigriscápa* (1932). Ezek a kalandfilmek a férfiak egymásra utaltságát, a közös tevékenységet és a feszültségeknek a tevékenység során történő feloldását dicsőítik. Bár Hawks filmjei a cselekvés ethoszát, a professzionalizmust és a férfiúi higgadtságot ünneplik, rávilágítanak a professzionalista magatartás, illetve a személyes vágyak és érzelmek konfliktusára. Hawks hajlamos volt arra, hogy ezt a konfliktust a (férfi) lélekben az úgymond férfias és nőies tulajdonságok között dúló háborúskodásnak tekintse. A hawksi hős által szimbolizált férfiúi sztoicizmus azonban – például Cary Granté az *Csak az angyaloknak van szárnyuk* (1939) című filmben vagy John Wayne-é a *Red River*-ben (1948) – némileg túlzottnak tűnik.

Hawks kalandfilmjeinek férfiszereplői ellenállnak a változásnak; vígjátéki hősei azonban megtanulnak alkal-

mazkodni. Ezekben a komédiákban a nemek közötti konfliktusokban a nők irányítják a férfiak „nőiesedését”. Ez az átalakulás legbriliánsabban a – *Párdücbébi* (1938), valamint az *I was a Male War Bride* ('Nadrágos hadimeny-asszony voltam', 1948) című filmben figyelhető meg, amelyben Cary Grant kénytelen női ruhába bújni. A vígjátékokban azonban Hawkst sokkal jobban érdekelte a nemi szerepek változékonysága és az elfojtott szexualitás kirobbanása, mint akár a lelki vagy a nemek közötti szexuális kiegyensúlyozatlanság megoldása. Ennélfogva a komédiákban többnyire általános a nemek közötti kibékíthetetlen ellentét, amely a film végére sem oldódik meg, míg a drámákban helyreállították a szexuális harmóniát, az egyensúlyt és a rendet.

Hawks vizuális stílusa a harmincas és a negyvenes években fokozatosan fejlődött, és visszatükrözte társadalmi éleslátását. Kamerája rendületlenül szemmagasságban maradt, szereplőit saját pályájukon vette fel; de mozgásterük fokozatosan tágult a harmincas évek elején alkalmazott, viszonylag szűk helyekhez képest. Hawks a negyvenes években a már módosított mélyfókuszú kamerát használta, ezt jól reprezentálja az *Út a dicsőséghez* (1936), a *Tűzgömb* (1942), Gregg Tolanddal, az *Amerikai sas* (1943) James Wong Howe-val, a *Red River*, a *Rio Bravo* (1959), a *Hatari!* (1962) Russel Harlannal. Ezekben a filmekben a szereplők jól megvilágított helyet foglalnak el, kompromisszumra készen beszélgetnek egymással és gesztikulálnak.

Ámbár jó tematikai meglátásai a harmincas években körvonalazódtak, Hawks mégis a „modern” hollywoodi filmkészítők egyike maradt. Akárcsak Buster Keaton, ő is a gépkorszak művésze. Pilótái és autóversenyzői tisztában vannak önmagukkal, amit részben a masinájukkal való kapcsolatukon keresztül sikerül elérniük. Noha filmjei esetenként a múltban játszódnak, figurái mindig a létező jelenben élnek. A múlt megszállottjait neurotikusnak tekintik; ha valaki képes arra, hogy az új információk és a másodperc töredéke alatt meghozott, intuitív döntések alapján folyamatosan felülvizsgálja korábbi álláspontját, az egészséges lelkiületű ember. Hawks modernsége a nők ábrázolásából is kitűnik, ugyanis olyan asszonyokat mutat be, akik ritka függetlenséget, autonómiát és hatalmat élveznek. Női szereplői nem álszent viktoriánusok: nem szüzek és nem kurvák, az első világháború utáni, a tö-

megkultúrának (és az amerikai alkotmány tizenkilencedik módosításának) köszönhetően „emancipált új nő” jelenségéhez tartoznak. Kilépnek a nyilvánosság elé, szavaznak, munkába állnak, cigarettáznak, és számos olyan tevékenységben vesznek részt, amelyek korábban csak a férfiak számára voltak fenntartva. Lauren Bacall tökéletes megtestesítője Hawks tipikus asszonyának, mivel „férfias” jellegzetességeket hordoz: rekedt hangú, anyagias, szemtelen, cinikus és szexuálisan agresszív. A férfiak világában él, azokkal többé-kevésbé egyenlő elbánást követel magának, de ugyanúgy megőrzi női mivoltát, mint erendő ártatlanságát. Bár részben a képzeldő szülőtte, akit a narcisztikus férfivágy eszelt ki önmaga idealisztikus, nőnemű *alteregójának* keresése közben, az amerikai filmekben szokatlanul nyitott és őszinte hawksi asszony megfelel a nők ideáljának is.

Alfred Hitchcock és John Ford mellett Hawkst általában a három legnagyobb amerikai filmrendező egyikének tartják. 1962-ben az angol *Movie* magazin a „nagyok” kategóriába helyezte, ezt csak egy másik amerikai rendezővel, Alfred Hitchcockkal kellett megosztania. (Orson Welles csupán „briliáns” volt, John Ford pedig pusztán „nagyon tehetséges”.) Bár 1977-ben bekövetkezett halála előtt Hawks munkásságát több terjedelmes tanulmány is tárgyalta, 1982 óta viszonylag keveset írtak róla. A probléma Hawks látszólagos észrevehetetlenségében keresendő, szemérmesen, szerényen háttérbe húzó stílusát szinte lehetetlen tetten érni, épp ezért nehéz elemezni. A rejtőzködés a legfőbb vonása minden munkájának, de egyben legnagyobb akadálya is annak, hogy rendezői tehetségét széles körben méltányolják.

JOHN BELTON

FONTOSABB FILMEK

Hajnali őrjárat (*The Dawn Patrol*, 1930); *A sebhelyes ember* (*Scarface*, 1932); *Párdücbébi* (*Bringing up Baby*, 1938); *Csak az angyaloknak van szárnyuk* (*Only Angels Have Wings*, 1939); *His Girl Friday* ('Pénteki lány', 1940); *York őrmester* (*Sergeant York*, 1941); *Tűzgömb* (*Ball of Fire*, 1942); *Amerikai sas* (*Air Force*, 1943); *Martinique* (*To Have and Have Not*, 1944); *A nagy álmom* (*The Big Sleep*, 1946); *Red River* ('Vörös folyó', 1948); *Az urak a szökéket szeretik* (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953); *Rio Bravo* (1959); *El Dorado* (1967).

IRODALOM

McBride, Joseph (ed.): *Focus on Howard Hawks*, 1972. id.: *Hawks on Hawks*, 1982.
Mast, Gerald: *Howard Hawks, Storyteller*, 1982.
Poague, Leland: *Howard Hawks*, 1982.
Wood, Robin: *Howard Hawks*, 1981.

Balra: Humphrey Bogart és Lauren Bacall egy jellegzetes hangulatú jelenetben Howard Hawks *Martinique* (1944) című filmjében



győzték a közönséget, hatásuk egyre inkább érvényesülni kezdett a filmek különböző aspektusaiban is. A műfaji normák segítettek a produkciós stábot színvonalas filmek elkészítésében. A forgatókönyvírók egyre inkább bizonyos műfajokhoz kapcsolódó cselekménymintákat és jellemtipusokat követtek. A szereposztásról gondoskodó ügynökségek fokozatosan tisztába jöttek azzal, milyen külsőt és miféle színészi tehetséget kíván a filmipar. Az elsődleges művészi gárda (rendező, operatőr, hangmérnök, zeneszerző, díszlettervező) időt takarított meg azzal, hogy felhasználta a korábbi filmekben már bevált megoldásokat. A stáb többi tagjának (díszletezők, öltöztetők, maszkmesterek, rendezőasszisztensek, zenészek, vágók, hangkeverők stb.) tevékenysége azáltal vált gazdaságosabbá, hogy újrakombinálták a korábbi műfaji elemeket (vadnyugati helyszínek, történelmi jelmezek, raktáron lévő, a vágás során kiesett jelenetek, hangeffektus-gyűjtemény és hasonlók). Ennélfogva minden zsánerfilm profitált a futószalagon történő gyártás gazdasági háttéréből.

A műfaji normák alapszabályai ugyancsak erősen befolyásolják a filmforgalmazást és -gyártást. A nézőket a gyártók nem egyenként veszik figyelembe, hanem a különböző műfajok hűséges közönségét nézőcsoportokba sorolják. A műfajt azonosító tényezők – nevek, hangeffektusok, cselekménymotívumok vagy állandó színészek – fontos elemei a reklámozásnak, s egyfajta invitálást jelentenek a műfaj elkötelezett nézői számára. Egyes műfajok különösen felkaptak lesznek, így egyre inkább a specializált támogató rendszerek részévé válnak, újságcikkek, rajongók klubjai foglalkoznak velük, kereskedelmi termékek, rajzfilmek, reklámok, mi több, művészi alkotások, magazinok és könyvek élnek belőlük.

A közönség számára a műfaji normák egyszerűsített döntéshozó folyamatot jelentenek. Az általános műfaji kliséknek köszönhetően a nézők specifikus elvárásokat támasztanak a filmmel kapcsolatban. Bár a közönség egészét gyakran lebecsülik mint olyat, amely igényli az ismerős fogódzókat, akkor is csak a műfaji elvárások – beleértve a megghiúsult elvárásokat is – adott szintjén keresztül lehet megteremteni a legösszetettebb filmnézési mintákat. Ez az oka annak, hogy számos filmes mozgalom (a francia „nouvelle vague” – új hullám, az USA-ban a „New American Cinema” – Új amerikai film és a politikailag meg lehetőségen radikális latin-amerikai filmek) kifejezetten műfaji normákra alapozott.

RAGASZKODÁS A MŰFAJHOZ

Az irodalomelmélettel foglalkozók sosem fáradnak bele annak ismételt hangoztatásába, hogy az olvasók egy könyv olvasása közben mindig rendelkeznek valamilyen műfaji elképzeléssel. A megértés bármely szintjéhez, beleértve a filmek értelmezését, természetesen fel kell ismernünk a műfaj összes szükséges jellemzőjét. Nem minden film igényli a nézőktől ugyanazokat az általános

ismereteket, és nem is azonos mértékben. Míg némely film egyszerűen a megalapozott műfajokból kölcsönzi eszközeit, mások előtérbe helyezik műfaji sajátosságait, egészen addig a pontig, amikor már maga a műfaj játssza a főszerepet. Ezt legnyilvánvalóbb módon néhány kortárs film esetében figyelhetjük meg, amelyek jól ismert műfajokat parodizálnak, de az említett tézis ugyanígy érvényes a klasszikus műfajú filmek esetében is. A zsánerfilmekben alapuló filmipar nem csak a felismerhető hasonlóságokkal bír, hagyományos filmektől és a szabványossá vált filmgyártás és forgalmazás rendszerének fenntartásától függ, hanem az általános műveltséggel rendelkező állandó nézőközönségtől is. Ha a nézők a műfaji rendszereket illetően elegendő ismeret birtokában vannak, képesek felismerni a kulcsfigurákat, az általános elvárásoknak megfelelő cselekmények is ismerősek számukra, s mivel elfogadják a műfaj értékeit, elnézik, sőt még élvezik is a zsánerfilmekben bemutatott szeszélyes, erőszakos vagy kicsapongó magatartást, amit a „való életben” vélhetőleg elítélnék.

Az RKO 1935-ben készült *Top Hat* című filmje különösen jól példázza a megszállott néző lelkivilágát. A tánczenét, a táncoló lábak varázsát és Fred Astaire, illetve Ginger Rogers műfajilag kódolt ismerős neveit tekintve, a *Top Hat* egyértelműen kulcsfilmnek minősíthető. „Ez egy musical – közli nyíltan. – Ha nem kedveled a musicalt, ne nézd meg, de ha igen, garantáltan tetszeni fog neked.” A műfaj kritikusai rendszeresen emlékeztetnek arra, hogy a musical nem létezhetne három alapvető momentum nélkül: „A fiú találkozik a lánnyal, a fiú táncol a lánnyal, a fiú megkapja a lányt.” De a *Top Hat*-ben ez a folyamat már az elejétől nem a megszokott módon zajlik. Amikor Astaire éjszakai szteppelése felébreszti Rogerst, ő nem azt teszi, amit a harmincas években egy elegáns szállodában egy ifjú hölgynek tennie kellene: ahelyett, hogy egyenesen a zajongót vonná felelősségre a lárma miatt, ő a vezetőségnek tesz panaszt. E szerint a forgatókönyv szerint az igazgatónak le kellene csitítania Astaire-t, majd beszámolnia erről Rogersnek, s ezzel véget is érne az incidens. Ily módon azonban nem lenne musical (hiszen „a fiú nem találkozik a lánnyal”). Tehát már a film elején tesztelik a néző ragaszkodását. Vajon engedelmessé válik-e Rogers az etikettnek? Vagy a musical kedvéért kerülje meg a társadalom által elfogadott viselkedési normákat? A néző egy pillanattal sem habozik: a műfaj szerinti helyes magatartás mindig előbbre való: a társadalmi elvárásnál.

A *Top Hat* folyamán ez a stratégia ismétlődik. A műfaj elvárásai egyre inkább különböznek a társadalom moráljától, és végül azzal ellentétesek lesznek. Amikor Astaire táncra kéri Rogerst, a nő azt hiszi róla, hogy legjobb barátjának a férje (bár ezt a néző másképpen tudja). Rogers először habozik, ezzel újfent a műfaj szabálya ellen vétene („a fiú táncol a lánnyal”). Amikor legjobb barátjának felbátorítja, hogy ne csak táncoljon Astaire-re,

hanem simuljon is hozzá, a néző el van ragadtatva, mivel csak fokozza a gyönyörűségét, hogy Rogers tiltott dolgot cselekszik. Nekünk, nézőknek tehát sikerült titkolt vágyakat kivetítenünk Rogersre, így tiszták maradhatunk. Röviden, Rogers „helyesen cselekszik”, amikor férjhez megy munkaadójához, hogy ki tudjon térni az Astaire-rel való flörtölés további kísértései elől, ám ezzel megint kockáztatja a műfaj elvárásait („a fiú megkapja a lányt”). A nézőnek viszont megint örömet szerez, amikor Astaire és a már férjezett Rogers együtt indul hajóútra. Ezúttal teljesen egyértelműen egy házasságtörő viszonyra szavazunk annak érdekében, hogy folyamatosan kövessük a műfaj elvárásokat.

Korábban nem vágyódtunk a tiltott dolgok után, csupán azt kívántuk, hogy Rogers vigye véghez azokat. Most viszont azon kapjuk magunkat, hogy nyíltan dicsőítjük egy házasságtörő szerelmi viszony beteljesülését. Amikor a való világban élünk, betartjuk annak törvényeit; ha belépünk a film világába, tudatosan módosítjuk korábbi ítéleteinket, hogy részesei lehessünk egy másfajta kielégülésnek. A westernben és a bűnügyi filmekben olyan típusú erőszak látványára vágyunk, amit a társadalom széles körben elítél. A horrorfilmben élvezzük azt a cselekményt, amely veszélyezteti azokat, akik garantált biztonságban vannak. Bármely műfaj megszállott nézője mindig a nyilvánvalóan ellenkulturális cselekedetek résztvevőjévé válik.

A műfajorientált néző fejlődésében a következő elemek figyelhetők meg:

1. Műfajorientált közönség: eléggé jól ismeri a műfaj ahhoz, hogy műfajcentrikusan fogadja be a filmet.
2. Műfaji szabályok és hagyományok: a film szerkezete és értelmezési módszerei megfelelnek a műfaj normáinak.
3. Műfaji megállapodás: hallgatólagos egyezség a műfaj alkotói (biztosítják a meghirdetett műfaj elvárásokat) és a műfaj fogyasztói között (elvárják és értékelik a műfajnak megfelelő eseményeket és jellegzetességeket).
4. Műfaji feszültség: a zsánerfilmekbe beépített feszültség a műfaj normák aktualizálása és azok elfogadásának sikertelensége kapcsán keletkezik, gyakran a társadalmilag szankcionált normák alternatív irányzatának elfogadása érdekében.
5. Műfajban való csalódás: felháborodást kelt, ha a film sikertelenül próbálkozik a műfaj normák tiszteletben tartásával.

Bármely kifejező rendszerhez hasonlóan, a zsáner-film és a műfajhoz hű közönség műfajilag kódolt találkozási függ a történelmi változásoktól. Amit a stúdiókorszakban műfaji kudarcnak érzékeltünk, manapság a paródia műfajában élvezzük.



Ők maguk lennének a műfaj? A Marx fivérek sajátos humorja jól jellemzi a harmincas-egyvenes években virágzó komédia számos ágazatának egyikét. Jelenet az *Éjszaka Casablancában* (*A Night in Casablanca*, 1941) című filmből

A MŰFAJ TÖRTÉNETE

A hangosfilm megjelenésével Hollywood befolyása világszerte növekedett, így a műfaj kategóriák és azok szabályai új, fontos jelentésre tettek szert. A húszas években a műfaj normákhoz való ragaszkodást rendszeresen feláldozták olyan európai rendezők, mint Lubitsch, Murnau vagy Stroheim egyéni stílusának kedvéért. Ugyanez volt a helyzet a saját elképzeléseiket megvalósító bolondos komédiások, Chaplin, Keaton, Langdon, Lloyd és Norman, továbbá egyes kimagasló rendezők, így Griffith és DeMille esetében is. De eljött az idő, amikor a filmipar teljesen átállt a hangosfilmre, és már kevés tér maradt az egyéni elképzelések számára. Néhány kivételtől eltekintve, a stúdiók finanszírozói megkövetelték, hogy pontosan körvonalazott alapokon nyugvó, szabványos produkciók készüljenek. A stúdiókorszakban a műfajok szétválasztását nem csupán kényelmi szempontok indokolták, hanem gyakorlati célok és üzleti megfontolások.

A stúdióvezetők osztották azt a feltételezést, miszerint a sikeres filmek nem egyetlen zseni munkásságának produktumai, hanem inkább az általános formulákhoz való ragaszkodás eredményeképpen jönnek létre. Azonban minden sikerfilm egyben új műfaj modell megteremtője is. A Warner Brothers által 1929-ben bemutatott *Disraeli* (Alfred E. Green) című tekintélyes produkció előzménye egy kész forgatókönyv volt (Louis Parker még mindig népszerű, 1911-es *Napoleon* című színdarabja alapján íródott), s akadt felkészült főszereplő is (George Arliss, aki színpadon és némafilmben egyaránt eljátszotta már a címszerepet). A film akkor készült, amikor minden stúdió alkalmas témát keresett a hangosfilm számára. A közönségsikert elsősorban a „mindenevőnek” titulált rétegtől remélték, s a *Disraeli* sikere felülmúlt minden várakozást: New Yorkban hat hónapig volt műsoron, 1697 napig játszották a világ 29 000 filmszínházában, összesen 170 millió, huszonnégy különböző nyelven beszélő néző látta.

George Cukor

(1899–1983)

Magyar zsidó családban született New Yorkban. Művészi pályafutását színházi segédrendezőként kezdte, majd a húszas évek elején rendezőként folytatta a Broadwayn. A hangosfilm megjelenésével egyidejűleg Hollywoodba ment; 1929-ben a Paramountnál dolgozott mint dialóg-rendező, de hamarosan asszisztenssé, majd rendezővé lépett elő. Színházi tapasztalatait előszeretettel használta fel színdarabok megfilmesítésére: *Vacsora nyolckor* (1933), *Az asszonyok* (1939), *Philadelphiai történet* (1940). A *What Price Hollywood?* ('Mi az ára Hollywoodnak?', 1932) és a *Csillag születik* (1954) pedig a színpadi beállítások értékeléséről tanúskodik. Ezek a filmek, akár *A kaméliás hölgy* (1936) maradandóan a legkedveltebb hollywoodi alkotások közé tartoznak.

Munkatársai is beleszólhattak a filmek alakításába. Értékelte a forgatókönyvírókat, különösen Anita Loos, Donald Ogden Stewart és Zoë Akins munkáját (hozzájuk egyébként barátság is fűzte), s ők Cukor kedvéért arra is hajlandók voltak, hogy a felvétel előtti utolsó pillanatban megváltoztassanak egy jelenetet. 1947 és 1954 között Cukor a forgatókönyvíró házaspár, Garson Kanin és Ruth Gordon közreműködésével több nagy sikerű filmet készített; például az *Ádám bordája* (1949) és a *Pat and Mike* ('Pat és Mike', 1952). 1953-ban összefogott operatőr barátjával, George Hoyningen-Huene-nel és a Warner Brothers látványtervezőjével, Gene Allennel, hogy elkészítsék a *Csillag születik* és a *Les Girls* (1957) című filmeket.

Cukor legkiválóbb munkatársai kétségtelenül a sztárjai voltak. A Broadwayn már megtanulta becsülni a színésznők munkáját, így ismételtelen és hatékonyan tudott együtt dolgozni Greta Garbóval, Joan Crawforddal, Katherine Hepburnnel és másokkal. Éppen ezért nem volt meglepetés, hogy őt szemelték ki a *My Fair Lady* (1964), George Bernard Shaw *Pygmalion* című színdarabjának musicalváltozata megrendezésére.

Bár nem dolgozott gyorsan, jól kijött a stúdiók vezetőivel. Szolgálatkészsége ellenére mégis több nevezetes ösztöztetésre került sor a főnökeivel. Első munkaadóját, a Paramountot beperelte az *Édes pásztoróra* (1932) jogai miatt, mivel Ernst Lubitsch újrendezett benne néhány jelenetet. A stúdió válaszul felbontotta a szerződését, így lehetővé vált számára, hogy átmenjen az RKO-hoz és David O. Selznicknek dolgozzon, akit 1933-ban követett az MGM-hez. Amikor Selznick 1936-ban beindította független filmvállalatát, Cukor egyaránt szerződésben állt vele és az MGM-mel, így kora legjobban fizetett rendezőinek egyikévé vált.

Leghírhedtebb összecsapása egy stúdióval akkor következett el, amikor Selznick alig tíz nappal a forgatás megkezdése után kibillentette Cukort az *Elfújta a szél* (1939) rendezői székéből. Elbocsátását állítólag magas tiszteletdíjának, a két szerződésével összefüggő bonyoldalmaknak és a forgatókönyvvel szembeni kifogásainak „köszönhette”, de megbízható források szerint a fő ok

Clark Gable-nek a rendező homoszexualitásával kapcsolatos fóbiája volt. Cukorról az a vélemény terjedt el, miszerint „női filmek” rendezője, viszont sokak agyában ez a minősítés sosem titkolt homoszexualitásával párosult: Joseph L. Mankiewicz szavaival Cukor „nagy hollywoodi rendező volt”. Általános kritikái nézet szerint Cukor képességei „homoszexuális érzékenységből” eredtek, ezzel azonban mintegy leegyszerűsítették a rendező pszichológiai, drámai és vizuális tehetségét.

A stúdiórendszer felbomlása kedvezőtlenül érintette Cukort, mivel nem szívesen valósította meg saját terveit a stúdió gépezete nélkül, s az a produkciós vállalat, amelyet 1963-ban Gene Allen művészeti rendezővel alapított, nem volt képes eredményeket felmutatni. Kései filmjei nem nyerték meg sem a kritikusok, sem a közönség tetszését. Olyan művész volt, aki tökéletesen beilleszkedett a hollywoodi struktúrába, pályája azonban azzal a rendszerrel együtt hanyatlott le, amelyben felnevelkedett.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSSÁB FILMEK

What Price Hollywood? ('Mi az ára Hollywoodnak?', 1932); Vacsora nyolckor (Dinner at Eight, 1933); Sylvia Scarlett (1935); A kaméliás hölgy (Camille, 1936); Az asszonyok (The Women, 1939); Philadelphiai történet (The Philadelphia Story, 1940); Gázláng (Gaslight, 1944); Ádám bordája (Adam's Rib, 1949); Csillag születik (A Star is Born, 1954); Bhowani csomópont (Bhowani Junction, 1956); Les Girls (1957); My Fair Lady (1964); Utazások nagynénemmel (Travels with my Aunt, 1972); A kék madár (The Blue Bird / Szinyaja ptýca, 1976).

IRODALOM

Bernardoni, James: *George Cukor: A Critical Study and Filmography*, 1985.

Carey, Gary: *Cukor & Co.: The Films of George Cukor and his Collaborators*, 1971.

Clarens, Carlos: *George Cukor*, 1976.

Lambert, Gavin: *On Cukor*, 1972.

McGilligan, Patrick: *George Cukor: A Double Life*, 1991.

Cary Grant és Katherine Hepburn George Cukor briliáns vígjátékában, az 1940-es *Philadelphiai történet*ben.



A harmincas évek elején a Warner Brothers megpróbálta kideríteni a siker titkát, ezért számos, a *Disraeli*hez hasonló filmet készített: vászonra vitt színdarabok, kosztümös történelmi drámák, külföldi pénzemberekről és gazdag államférfiakról szóló alkotások szerepeltek a választékban, rendezőjük Alfred E. Green volt, főszereplőjük pedig George Arliss. Végül megint egy külföldi híres személyiségről szóló életrajzi film, a *Voltaire* (1933) jutott közel ahhoz, hogy megismételje a *Disraeli* sikerét. Ez meggyőzte a Warner Brotherst otthagató Darryl Zanuckot arról, hogy magával kell vinnie George Arlist. Zanuck, Hollywood utolsó aranycsinálója mindig észrevette a kincset: új stúdiójában, az általa alapított Twentieth Century Productionsnál számos szerepet adott Arlissnak, aki a *Voltaire* sikeréből tőkét kovácsoló filmekben játszott, amelyek a híres életrajzi mintát követték.

Arliss nélkül a Warner Brothers képtelen volt versenyezni a többi stúdióval. Legalábbis addig, amíg fel nem bukkant Paul Muni, a külföldiekről szóló életrajzi filmek eszményi főszereplője, aki jócskán profitált az Arliss-filmek népszerűségéből. Muni első életrajzi filmje, az alacsony költségvetésű *Pasteur* (The Story of Louis Pasteur, 1936) váratlanul kasszasikernek bizonyult, s elindított egy új sorozatot. Amikor azonban a Florence Nightingale-ről szóló *The White Angel* ('A fehér angyal', 1937) kapcsán kiderült, hogy a közönséget nem érdekli a nőnemű ápolószemélyzet, a Warner Brothers ismét Munit kérte fel a *Zola* (The Life of Emile Zola, 1937) című filmhez. Ez alkalommal jól döntöttek, így együtt tartották a stábot a két évvel későbbi *Juarez* leforgatására: Muninak ez lett a harmadik, híres külföldiről szóló életrajzi filmje, William Dieterle rendezőnek pedig (a hatból) a negyedik, Henry Blanke a harmadik életrajzi filmjét jegyezte producereként a Warner Brotherstól, Tony Gaudio pedig a külföldiek életét feldolgozó negyedik filmjének vezető operatőre volt. A sorozat utolsó két filmjében Munit felváltotta Edward G. Robinson. „Mindent összevetve – jegyezte meg Finlay McDermid, a Warner Brothers vezető dramaturgja 1941 októberében –, durván negyven ilyen életrajz tervezésében jutottunk el a megvételig vagy az anyaggyűjtésig.”

Mit tudhatunk meg a műfajról az életrajzi filmek példájából? Először is, ha a műfajok némelykor úgyszólván teljes művet kölcsönöznek a szépirodalomból vagy a színházból, gyakorlatilag bármelyik lényeges momentumot kiemelhetik belőle. Másodsorban, az, hogy a sikeres filmeket nem mindig azonosítják egy speciális műfajjal, elindítja egy kísérleti műfaj megteremtésének folyamatát, amelyben a stúdió egy sor hipotézist tesz, tekintettel a siker specifikus forrásaira. Harmadszor, ezek a sikeres minta azonosítására és helyettesítésére irányuló kísérletek mindig feltételezik a stúdió irányító, művészi és technikai munkatársainak többé-kevésbé maradandó egységekbe való tömörülését. Negyedszer, amikor sikerül megtalálni a megfelelő mintát, az sosem kerüli el más

stúdiók figyelmét, így a többiek tulajdonképpen teljesen kész műfajhoz jutnak. Ötödször, a műfajok együtt „sodródhatnak” a mintával, amelyre hagyatkoznak; a Warner Brothers például államférfiak élete helyett inkább zseniális orvosok munkásságát vitte filmre, ugyanígy jutott el az MGM és a Fox az európai politikusoktól az impreszszáriókig, zeneszerzőkig és a musical egyéb sztárjaiig, viszont az alapstruktúra minden esetben azonos maradt.

Fontos megemlíteni, hogy a műfajteremtés játszmájában nem a producerek az egyetlen résztvevők. Míg néhány filmes műfaj az irodalmi és színpadi alkotásokból táplálkozik, mások elsődlegesen a filmiparon belül fejlődtek ki, megint mások a közönség vagy a kritikusok ötletein alapultak. Például a ma *film noir*-nak nevezett műfajt egy francia kritikus nevezte el így, és ő határozta meg a háború után. Ha rendet vágunk mindazon műfajok között, amelyeket Hollywoodban „gengszterfilm”, „krimi”, „detektívfilm” vagy „pszichológiai thriller” elnevezéssel illettek, rájöhethetünk, hogy a *film noir* fogalma számos olyan jellegzetességet hangsúlyoz, amelyek több, a háború alatt vagy az után forgatott filmben megtalálhatók. Például a cselekmény lényegéről átirányítják a figyelmet a szereptípusokból, a dialógusok stílusából és a megvilágításból összeálló általános hangulatra.

A műfaji határok módosításának lehetősége függ az egyéb támogató mechanizmusoktól, ez egyenlő a stúdió reklámtevékenységével, a sajtókritika beindításával, amit egyébként a filmipar hagyományosan kiaknáz, hogy biztosítsa és állandósítsa a műfaji normákat. Az, hogy a *film noir* fogalma általánosan elfogadottá vált, nagymértékben a filmmel kapcsolatos elméleti munkáknak köszönhető.

Manapság a médiumok és a közönség egyaránt megosztottá vált, így elég nehéz megelőzni egy speciális közönséget. Éppen ezért ma sokkal inkább elképzelhető, mint valaha, hogy a kortárs közönség régi műfajokat új módon értelmezzon, ennélfogva új műfaji csoportosítások jöhetnek létre. Mivel a fogyasztók érdeklődése a filmek (és a televíziós programok) széles spektruma kapcsán újraértelmezhető, különféle elemek kerülhetnek a nézői szokások középpontjába: high-tech berendezések vagy mutatós autók; az ellenkultúrát képviselő csoportok pedig alternatív műfajokat hozhatnak létre a feministák, a faji kérdések iránt érdeklődők vagy a homoszexuálisok szempontjából. A produkcióra épülő film fénykorában, a harmincas évektől az ötvenes évekig számos tényező szolgált a közönségen alapuló műfajok ellen: az országok nyilvánosságának megosztottsága, a filmgyártás és -forgalmazás központosított szabályozása, az ideológiai különbségek és az alternatív kommunikációs rendszerek hiánya. Századunk vége felé a műholdas adások, az elektronikus posta, a képtávíró és a mobiltelefonok bekapcsolódásával nyilvánvalóan tűnik, hogy a jövő műfaja egyre inkább a nézői szokások függvényévé válik.

Barbara Stanwyck

(1907–1990)

Negyvenéves pályafutása alatt több mint nyolcvan filmben szerepelt. Ezek műfaja meglehetősen változatos volt, a romantikus vígjátéktól a melodrámán és a westernen át a bűnügyi filmekig terjedt. A negyvenes évek végére Stanwyck vonzó, határozott egyéniséggé vált, ami lehetővé tette számára, hogy folyamatosan dolgozzon a stúdiórendszer hanyatló korszakától a televízió előretéréséig. Egészen haláláig népszerű maradt.

Eredeti neve Roby Stevens. 1907-ben született, korán árvaságra jutott, gyermekkorát különböző nevelőotthonokban töltötte. Színpadi pályafutását a húszas évek elején táncosnőként kezdte, éjjeli mulatókban lépett fel, majd a Broadwayra is eljutott. Tehetségének köszönhetően sikerült kitörnie a tánckarból, s 1925-ben a *The Noose* ('A hurok') című darabban egy kóristány kis szerepében került rivaldafénybe.

1928-ban Hollywoodba ment, s a bizonytalan kezdet után Frank Capra *Ladies of Leisure* ('Hölgyek kényelemében') című filmjében aratta első sikerét 1930-ban. Mivel még eléggé ismeretlennek számított, két, nem kizárólagos szerződést íratott alá a Columbiával és a Warner Brotherszal, ezek szokatlan szabadságot biztosítottak számára a szerepek kiválasztásában, s lehetővé tették, hogy az akkori Hollywood legkiválóbb rendezőivel dolgozhasson, többek között Howard Hawksszal, Preston Sturges-szel, Billy Wilderrel, King Vidorral és Frank Caprával (vele négy filmet forgatott, például a *Bemutatom John Doe-t* (1941)). Nyílt, bátor egyéniségeket alakított, ezek a szerepek jól illettek hozzá, ráadásul kollégái és a közönség egyaránt imádták.

Nemcsak a korszak pergő vígjátékaiban brillírozott, például Hawks *Tűzgömb* (1941) és Sturges *Lady Éva* (1941) című komédiáiban, hanem ugyanolyan kiváló alakítást nyújtott a melodramákban is, azaz King Vidor *Stella Dallas* (1937) és Mitchell Leisen *Remember the Night* ('Emlékezz az éjszakára', 1939) című rendezéseiben, az utóbbi Preston Sturges forgatókönyvéből készült. A harmincas-negyvenes években Joan Crawford és Bette Davis társaságában uralta a filmipart, 1944-ben az *Internal Revenue Service* az USA legjobban fizetett asszonyának nevezte. Crawfordhoz hasonlóan Stanwyck is gyakran formált meg keményen dolgozó munkásnőket. A negyvenes évek *film noir*jaiban azonban a Stanwyck által megformált asszonyok gyakran a boldogtalan házasság csapdájába esnek, s a menekülésre irányuló erőfeszítések általában bünténybe vagy szerencsétlenségbe torkollanak; ennek leghíresebb példája a *Gyilkos vagyonok* (1944). Stanwyck korai szerepeiben főleg nyers, cinikus, de arany szívű nőket alakított.

Az ötvenes években jellemábrázoló képességét a western műfajában kamatoztatta. Erőteljes, gyakran intrikus matriarchákat játszott – a leglátványosabb alakítást Sam Fuller *Forty Guns* ('Negyven puská', 1957) – című filmjében nyújtotta. Időközben a televízió is felkarolta a wes-



Barbara Stanwyck Billy Wilder *Gyilkos vagyonok* (1944) című filmjében

tern műfaját, egyaránt műsorára tűzött régebbi játékfilmeket és új, alacsony költségvetésű sorozatokat. Mivel nem óhajtott búcsút mondani a szereplésnek, átpártolt az új médiumhoz. 1965-től 1969-ig ő alakította a családon uralkodó öregasszonyt a *Big Valley* ('Nagy völgy') című tévésorozatban, majd a nyolcvanas években szintén egy erélyes idős hölgy szerepében tért vissza a televízióba a *Tövismadarak* (The Thorn Birds, 1983) című minisorozatban, valamint az ABC *The Colbys* ('A Colby család') című szériájában (1985–1986).

Televíziós szerepeiért három Emmy-díjjal tüntették ki. Bár négyszer is jelölték Oscarra, a díjat sosem kapta meg, de 1982-ben életműdíjjal jutalmazták. Amikor 1990-ben, nyolcvankét éves korában meghalt, az eltelt évek ellenére megőrizte sztár mivoltát, pedig az idő eljárt a stúdiórendszer fölött is, amelyben népszerű lett.

EDWARD E. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

Ladies of Leisure ('Hölgyek kényelemében', 1930); *Stella Dallas* (1937); *Remember the Night* ('Emlékezz az éjszakára', 1939); *Lady Éva* (The Lady Eve, 1941); *Tűzgömb* (Ball of Fire, 1941); *Bemutatom John Doe-t* (Meet John Doe, 1941); *Gyilkos vagyonok* (Double Indemnity, 1944); *The Strange Love of Martha Ivers* ('Martha Ivers különös szerelme', 1946); *The Furies* ('A fúriák', 1950); *The Violent Men* ('A dühös emberek', 1955); *Forty Guns* ('Negyven puská', 1957).

IRODALOM

DiOrio, Al: *Barbara Stanwyck*, 1983.
Smith, Ella: *Starring Miss Barbara Stanwyck*, 1985.

A műfaj történet helyes vizsgálata arra a felismerésre vezet, hogy a műfajok két, egymással kapcsolatban lévő, de teljesen eltérő aspektustól függenek. Egy meghatározott műfaj minden filmje, bár minimális mértékben, de tartalmaz bizonyos elemeket, amelyeket „szemantikai” (jelentéstani) összetevőknek nevezhetünk. Ha például egy filmben lovakat, verekedős szereplőket, törvénytelen cselekedeteket, gyéren lakott pusztaságot, a föld természetes színeit, fáhrtokat látunk, az amerikai Nyugat egy adott történelmi korára következtetünk, és a filmet westernnek minősítjük (csak néhány, különösen eltérő szemantikai elemet neveztünk meg, azonban ezek jól jellemzik a műfajt).

Amikor a műfajok kibontakoztak kezdeti, jelzős szerkezetre támaszkodó meghatározásukból és a sokkal szűkszavúbb, főnévre szorított definíció illetve meg őket, bizonyos „szintaktikai” (mondattani) összetétel alakult ki; a rendszeresen felvonultatott hasonló módszerek megteremtették a különböző szemantikai komponenseket: a cselekménymintákat, a vezérmotívumot, az esztétikai rangsorolást és a rokonszenvet. Nem tekinthető westernnek az a film, amely csak egyes western-elemeket használ (pl. vadnyugati betétdal, indián szokások stb.), viszont ha a film az amerikai Nyugaton játszódik, westernnek minősül. De akadnak olyan alkotások, amelyek szisztematikusan szembeállítják a terjeszkedő civilizációt a természeti körülményeket őrző tájakkal, két, egymással ellenséges csoport szemszögéből ütköztetik a közösség törvényeit követő, illetve a megosztott, individualista nézeteket, mindezt egyesítve a főhős alakjában, amely mindkét oldal lényegi tulajdonságait magában foglalja.

A filmműfajok tipikusan közös szemantikai jellemzőkkel rendelkeznek; a műfajfilmek közös szemantikai jellegzetességeket építenek be a szintaktikába. Az e szemantikai elemek által hordozott jelentések általában a korábban már létező társadalmi jelrendszerekből származnak, míg a szintaktikai sajátosságok sokkal teljesebben képesek kifejezni egy konkrét műfaj jelentését. Amennyiben a műfajokat egy, a társadalmon belül adott feladat beteljesítőinek tekintjük, mindig a szintaxis az, amire a kritikusok hivatkoznak. Ha az egyedi filmműfajok történetével foglalkozunk (és nem feledkezünk meg a műfajok közötti kapcsolatokról sem), a műfaj megértését elősegíti annak felismerése, hogy két, elkülöníthető típusú összefüggés létezik, szemantika és szintaktika, amelyek más szinten és időben érvényesülnek és szűnnek meg, de mindig szoros összhangban és szabott minta szerint.

Claude Lévi-Strauss francia antropológus nyomán gyakran megállapítják, hogy a műfajok rituális célokat szolgálnak, képzeletbeli megoldásokat nyújtanak a fontos társadalmi ellentmondásokra. Ebből a szempontból a western az olyan szemben álló amerikai értékeket tár-

gyalja, mint az egyéni szabadság és a közösségi cselekvés ellentéte, továbbá a természeti környezet tisztelése, az iparágak növekedésének szükségessége, a múlt megbecsülése és az új jövő felépítése. A filmipar által létrehozott zsánerfilmek tehát eleget tesznek a filmeket a kulturális „gondolkodás” eszközeként használó közönség elvárásainak.

Más kritikusok a műfajfilmeket az ideológiaterjesztés különösen gazdaságos formájának tekintik. A nézőknek nem kell megteremtenuik a mondanivalót a maguk számára, nyugodtan hihetik, hogy azt kapják, amit kívánnak, de valójában az iparágak ügynökségei, különböző érdekcsoportok vagy a kormányzat csábítgatják őket. Ebből a szemszögből a western olyan meggyőző módszernek tűnik, amely igazolhatja az indián földek elfoglalásának jogosságát, a jogrend szerepét a konfliktusmegoldás elsődleges rendszerében, és egy, a Nyugatra alapozó, stabil kormányzati rendszer létrehozását, ami biztosítja a letelepedést, a szállítást és a kommunikációt. Másképpen, a western egyfajta mentegetőzés a „beteljesedett végzet” (Manifest Destiny) elmélete, illetve bocsánatkérés a nyugati vidékek és erőforrások kizsákmányolása miatt.

Mindent összevetve az a legkézenfekvőbb, ha elismerjük, hogy a stúdiókban készült, sikeres filmprodukciók bizonyos mértékben mindkét funkció függvényének tekinthetők. A filmműfajok hosszú élete azon képesség meglétével magyarázható, miszerint képesek elérni ezen célok valamelyikét, következésképpen a műfajfilmek sikere abban a képességben rejlik, hogy képesek mindkét funkciónak eleget tenni. A szilárd műfaji szintaxis megalapozásának eljárása tehát magában foglalja a közönség rituális értékei és a filmipar ideológiai elkötelezettségei között lévő azonosságok felfedezését. Az adott szemantikai kontextuson belül lévő speciális szintaxis kidolgozása kettős célt szolgál: logikus sorrendbe rakja az elemeket, ugyanakkor összehangolja a nézők kívánságait a stúdiók elvárásaival. A sikeres műfaj népszerűségének titka nem abban rejlik, hogy eleget tesz a közönség ideáljának, vagy egyszerűen csak silány utánpótlás a hollywoodi álomvilágnak; a titok nyitja az a képesség, amellyel mindkét funkciót egyidejűleg el tudja látni. Ez a kettős célkitűzés olyan bűvészműtárgy, amely legtisztábban jellemzi az egy bizonyos műfajhoz tartozó filmes produkciókat.

Az hogy a műfajok nem kiteljesedve tűnnek fel, a felismerhető történelmi mintáknak megfelelően ki is fáradnak. Ez tipikusan úgy történik, hogy a műfajok a megalapozott szintaktikus megoldások leleplezésén át megkérdőjelezik a folyamatot, ami tulajdonképpen feloldja a szintaktikus kötődéseket, bár a szemantikai mintákat érintetlenül hagyja. Bizonyos, a háború után készült westernnek, Delmes Daves *Broken Arrow*-jával ('Tört nyíl', 1950) kezdődően megkérdőjeleztek néhány, a western

szintaktikája által megalapozott hagyományt, például a törvény erőszakos végrehajtásának motívumait, a lovaság szerepét a civilizáció elterjesztésében, az indiánok harcias természetét és a műfaj történelmi regényekhez való ragaszkodását. John Ford későbbi westernjeiben, különösen *A cheyenne indiánok alkonyában* (Cheyenne Autumn, 1964) megpróbálta felülbírálni a klasszikus westernfilmek leegyszerűsítő törekvését, amely valójában igazságtalanságokat szült, beleértve a saját korábbi munkáit is. A hatvanas években jelentkező rendezők, legyen szó akár Sergio Leonéről Olaszországban vagy Sam Peckinpah-ról Amerikában, szándékos kegyeletsértést követtek el a műfaj ellen. Szintén a háború utáni időszakban egy sor „reflexív” musical készült, amelyek olyan előfeltételeket kérdőjeleztek meg, mint a boldogság összekapcsolása a muzsikával, a zeneszerzés összefüggésbe hozása a stabil heteroszexuális párkapcsolat kialakulásával és azzal a kilátással, hogy a zenekedvelő szerelmespárok a házasságkötés után is örökre boldogan fognak élni. A színdarabok nyomán készült *Oklahoma!* (1955), *West Side Story* (1961) és *Paint your Wagon* (‘Fesd át a kocsit!’, 1969) olyan kellemetlen elemeket mutatnak be, amelyek hagyományosan ki voltak zárva a műfaj szintaktikájából. Az ilyen kísérletek aláaknázták a megalapozott szintaktikus kötődéseket, ezért nem mindig arattak azonnali sikert. Viszont rákényszerítették a filmipart újfajta, a műfajból „kilógó” produkciók előállítására, ahol az egy bizonyos műfajhoz tartozó szintaktikus filmek terepet adtak a műfaji paródiáknak, a vegyes mű-

fajú filmeknek, vagy megpróbálkoztak új szintaxist kövacsolni a megszokott szemantikai anyagból.

Noha a film az irodalmi vagy a színpadi szemantikából kölcsönzött, mégis gyakran teljesen új szintaktikát ír elő. A horrorregény a tudományos felfedezések tipikusan 19. századi túlértékelésével biztosítja a horrorisztikus hatásokat, míg a horrorfilmek szexuálisan túlfűtött szerep köré építik fel szintaktikájukat. Mivel a műfaji rendszerek nagymértékben függenek a hűséges, homogen közönség filmnézési szokásaitól, két országban ugyanannak a szemantikus műfajnak különböző szintaktikája alakult ki (a hollywoodi western és a „spagetti” vagy olasz western), egyetlen filmipar képes egymás után vagy egyidejűleg bemutatni egyedi szemantikus műfaj többszörösen eltérő típusú szintaxisait (a hollywoodi musicalekben megtalálható tündérmese és folklórelemek), vagy egyetlen nemzeti filmipar is képes jórészt felhagyni egy műfajjal (a hollywoodi musical), míg más országok továbbfejlesztik e műfaj valamely változatát (lásd az indiai és egyiptomi musicaleket gyártó filmipar fellendülését).

Irodalom

Altman, Rick: *The American Film Musical*, 1987.
Cawelti, John: *The Six-Gun Mystique*, 1970.
Grant, Barry Keith: *The Film Genre Reader*, 1986.
Neale, Stephen: *Genre*, 1980.
Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, 1981.

A western

EDWARD BUSCOMBE

A világ filmgyártásában 1910 és 1960 között a western műfaj dominált. Népszerűsége lehetővé tette, hogy Hollywood befolyást gyakoroljon a globális filmpiacra. De a western fejlődése a populáris kultúrán belüli megkülönböztető jegyként, saját konvencióival és sztereotípiáival jó negyedszázaddal előre jelezte a film megjelenését. A fehérek terjeszkedésének két történelmi momentum az észak-amerikai kontinensen döntő hatást gyakorolt a földrészt életére. A polgárháború után a Texas síkságain élő marhacsordák tulajdonosai kétségbeesetten keresték a piacokat, ahol eladhatják az állatállományt. Amint a vasútvonal Kansason keresztül kiépült egészen Kaliforniáig, a marhákat a több ezer mérföld hosszú vágányok mentén terelték a nemrég alapított új városokba, Abilene-be és Dodge Citybe. A cowboy, akinek felszerelése és életstílusa főleg a délspanyol kultúrából eredt, gyorsan mitikus figurává emelkedett. Olyan

szabad ember volt, aki csupán lovára, fegyverére és saját férfiúi erényeire támaszkodhatott. Ugyanebben az időben egyre-másra felszínre tört a fehérek és az indiánok között lappangó ellenségeskedés, számos indián háború zajlott a síkságokon, ezek Custer tábornok 1876-ban történt látványos és fájdalmas legyőzetésében kulmináltak. Tehát a cowboy és az indián, az utóbbi a nemes rézbőrű, illetve az üvöltöző vadember alakjában, hamar beleépült egy sor képzelt vagy kvázi-dokumentum jellegű alkotásba, beleértve a regényeket, a színdarabokat, a festményeket, továbbá a narratív és vizuális megjelenítés egyéb formáit.

Bár a központi figura a cowboy és az indián maradt, a gyorsan fejlődő kommunikáció és szórakoztatóipar felvonultatta a törvényenkívüliek egyes társaságát, a hegylakókat, a katonákat és a törvény képviselőit is. Az 1880-as években az olcsó füzetes ponyvák története



Vadnyugati tájkép James Cruze *Honfoglalók* (The Covered Wagon, 1923) című filmjében

ugyanolyan mértékben dolgozták fel valós személyek – Jesse James, Billy, a kölyök és Wild Bill Hickok – históriáit, mint képzelt alakokét, például Deadwood Dickét. Az említett figurák közül több vált színpadi melodramák hőisévé is. A sokkal tudatosabb művészi alkotások szintén foglalkozni kezdtek a western témájával. Valamivel a századforduló után, 1902-ben Owen Wister *The Virginian: A Horseman of the Plains* (‘A virginiai: a puszták lovasa’) című regénye a cowboy hős tökéletes portréját nyújtja, született gentlemanként és a tettek határozott embereként mutatja be. A nagy példányszámú magazinok, mint a *Harper's* tehetséges művészeket is felkérték, mint Frederic Remingtont, hogy rajzolják meg, színezzék ki a síkságokon zajló eseményeket. A közönségre a legnagyobb hatást kétségtelenül Buffalo Bill Cody gyakorolta, aki 1883-ban kezdett turnézni vadnyugati cirkušával. Műsorán olyan, elbeszéléssel dústott életképek is szerepeltek, mint a Summit Springs-i csata, amelyben Cody, a lovas megment egy fehér nőt az indiánok fogságából. Az Amerikában és Európában egyaránt hatalmas népszerűségnek örvendő Buffalo Bill következetesen demonstrálta, hogy a vadnyugat kimeríthetetlen forrást kínál a szórakoztatóiparnak. 1900-ra a vadnyugat már nemcsak Amerika nemzeti mítoszának részét képezte, hanem értékes árucikknek is minősült.

A westernhez kapcsolt helyzetek, helyszínek és karaktertípusok színes választéka olykor képlekeny és eklektik-

kusnak tűnő formát eredményezett, amelyből hiányzott a központi rendezőelv. A western, mint műfaji kategória tulajdonképpen nem annyira a belső szövegösszefüggések szerint értelmezhető, hanem a filmipar felcímkézése alapján, amely azonosítja, illetve megkülönbözteti egymástól a produkciókat. Ennélfogva westernfilmről egészen addig nem beszélhetünk, amíg a filmipar el nem különíti a törvénytelen cselekedetéről szóló filmekről, és be nem vezeti a köztudatba a regénytípus kapcsán egyébként már ismertté vált fogalmat. A folyamat meglehetősen gyorsan zajlott le. Az a kétségtelen tény, miszerint a nézőközönség a színházban vagy az olcsó regényekben már találkozott a westernnel, elősegítette, hogy az alakulófélben lévő filmművészet hamarosan kifejleszesse saját, felismerhető narratív stílusát, amely a megkülönböztető jegyek kombinációjából alakult ki.

Először is, a filmek a fehér civilizációt és a „vadakat” elválasztó határvonalon játszódtak. Az egyik oldalon a rend, a törvény, a közösség, a megállapodott társadalmi berendezkedés állt, a másikon a törvényen kívüli, vad indián. Frederick Jackson Turner 1893-ban megjelent, mérföldkönek tekinthető tanulmánya nyomán az amerikai történészek egyetértettek abban, hogy a határvidék 1890-ben végleg eltűnt, és a kontinensen nyugalom honol. Ugyanebben az évben zajlott le a Wounded Knee-i csata, amelynek végkimenetele megteremtette az indiánok szervezett ellenállását. A westernnek többsége,