

Ho Si Minh Nemzeti Felszabadítási Frontjának 1975-ben kivívott győzelme és a kambodzsai vörös khmerek ugyanabban az évben bekövetkezett hatalomra jutása a szocialista forradalom nevében folytatott gerillaháború hatékonyságát példázta.

Az Egyesült Államokban az afrikai-amerikai polgárjogi mozgalma mellett megjelent a harciasabb *Black Power* szervezet. Ugyanekkor a nyugat-európai országok háború utáni ifjúságának kultúrája „ellenkultúrává” vált, amelynek értelmében a fiatalok elutasították az általánosan elfogadott életmódot, és újfajta életszemléletet követtek. Az 1960-as években felerősödő politikai konfliktusok hatására az egyetemi diákság minden korábbinál aktívabban vett részt a forradalmi küzdelmekben. 1968-ban és 1969-ben ért a tetőpontra Európa, Ázsia és az amerikai kettős kontinens ifjúságának radikalizmusa.

Ilyen körülmények között a filmművészet annyira átpolitizálódott, mint a második világháború óta még soha. Megszaporodtak a politikai dokumentumfilmek és a jobbra az olasz neorealizmus mintáját követő, a társadalmi valóságot feltáró játékfilmek (23. fejezet). A háború utáni modernista filmezés újításai meglepően ötvöződtek a radikális új baloldali irányzatokkal, és kialakult a *politikai modernizmus*, amely még a kereskedelmi filmkészítésben is lehetővé tette a kísérletezést, ahogyan utoljára az 1920-as évek avantgárd mozgalmaiban láttuk (23. fejezet).

Az 1970-es évek közepére sok forradalom elbukott, például Latin-Amerikában, vagy megmutatta elnyomó jellegét, mint Vietnamban, Kambodzsában és Kínában. Sok filmalkotó olyan „mikropolitikán” gondolkodott, amely az intézményes keretek között közösségi szinten valósítana meg társadalmi változásokat. A 35 mm-es kereskedelmi filmgyártásban alábbhagyott a szélsőséges politikai modernizmus; a rendezők a kevésbé provokatív elbeszélés és stílus felé fordultak. A legmilitánsabb alternatív filmek régiójában, a harmadik világban is egyre inkább szem előtt tartották a rendezők a nemzetközi közönséget, és sokak számára érthető formára törekedtek (23., 26. fejezet). A politikai modernizmus valamivel tovább tartott az avantgárd területén, de az 1980-as évek végére a 16 mm-es és a super-8 mm-es filmmel dolgozó alkotók vagy visszatértek a „tisztább” modernizmus változataihoz, vagy a kísérletezés „posztmodern” útjait járták (24. fejezet).

Az 1960-as, 70-es évek politikai kultúrájában alapvető változásokat idézett elő az 1980-as évek közepén a kommunista világ válsága. Az évtized végén a kínai kommunizmust belső lázadás rázta meg, amely 1989-ben tiltakozók legyilkolásába torkollott Pekingben; ezt követően felgyorsult az ország kapitalizálódása. A Szovjetunió 1991-ben szakított a kommunizmussal és szétagyilkosodott, létrejött Oroszország, Ukrajna s a többi köztársaság. A szovjet befolyási övezetből kikerült kelet-európai országok újult erővel igyekeztek áttérni a nyugati piacgazdaságra, sokan közülük a NATO-hoz is csatlakoztak az 1990-es években (25. fejezet).

A markáns politikai modernizmus halványulásához a mozinézők számának csökkenése is hozzájárult. A televízió és más szabadidős tevékenységek elcsábították a közönséget a filmszínházaktól, s ezt a folyamatot az otthoni videózás még inkább felerősítette. 1970 és 1988 között harmadával esett vissza a moziba járások száma Nyugat-Németországban és Franciaországban, felével Japánban, csaknem kétharmadával Spanyolországban és az Egyesült Királyságban, és majdnem háromnegyedével Olaszországban. A fejlődő világ nagyobb részén is hasonló hanyatlás következett be.

Az 1990-es években azután a multiplex mozik gyors terjedése a legtöbb országban visszacsábította a közönséget. A kormányzati támogatások fellendítették a helyi filmiparokat, ámbar Hollywood még nagyobb arányban volt jelen a világpiacon. Megjelentek a klasszikus filmkészítés új alternatívái, átalakultak az európai művészfilm készítésének stratégiái (25. fejezet), és feléledtek a helyi hagyományok a világ egyéb részein (26. fejezet).

## 22. FEJEZET

### HOLLYWOOD HANYATLÁSA ÉS FELEMELKEDÉSE, 1960–1980

A háború után a faji egyenlőségért vívott harcok némi sikert értek el az Egyesült Államokban az 1960-as években John F. Kennedy és Lyndon Johnson elnöksége idején. Mindkét kormányzat liberális belpolitikát gyakorolt (amit Johnson a „Nagy Társadalom” politikájának nevezett el); ennek köszönhetően született meg az 1964-es polgárjogi törvény. Johnson „szegénység elleni háborúja” munkakutatási programokat indított el az egyetemeken, és életre hívta a „Job Corpst” (a munkaközvetítő és továbbképző központokat). Ezek a kormányok ugyanakkor igyekeztek megakadályozni a kommunizmus terjedését a Kelet és Nyugat közti hidegháború koncepciójával. Az Egyesült Államok támogatta a franciákat az 1950-es években a Ho Si Minh kommunista erői ellen folytatott háborúban. 1963-ban, Kennedy meggyilkolásának évében Amerika tevékenyen bekapcsolódott a harcokba. A következő kilenc év során amerikai katonák százezrei vettek részt az otthon egyre népszerűtlenebb háborúban.

Az 1960-as évek elején új jelenség volt a szexuális szabadság nyílt vállalása, amit a fogamzásgátló tabletták felfedezése és a nők szerepének megváltozott szemlélete erősített meg. A szabadabb társadalmi légkör ösztönözte az „ellenkultúrát”, a fiatalok egyre szélesebb köre igyekezett kitörni a hagyományos életformából, s a szexualitást és a drogot felszabadultan kezelve új életmó-

dokkal kísérletezett. Az ellenkultúra az új baloldal megerősödésében is szerepet játszott; ez a radikális politikai állásfoglalás eltávolodott mind a hagyományos liberalizmustól, mind az 1930-as évek szocializmusától és kommunizmusától. A diákmozgalmak hamarosan jelentősebb hazai társadalmi változásokat sürgettek, és követelték, hogy Amerika vonuljon ki Vietnamból.

Az 1960-as évek vége és az 1970-es évek eleje között a társadalmi aktivisták a gazdasági világválság óta nem látott hevességgel tűztek össze a hatóságokkal. A polgárjogi mozgalmak liberális beállítottsága folytán radikalizálódott a *Black Power* mozgalom is. Felerősödött a vietnami háború elleni tiltakozás. A társadalmi kohézió szemlátomást meggyengült. Martin Luther King, Jr., Robert F. Kennedy és Malcolm X gyilkosság áldozatává vált. Az 1968-as demokrata párti elnökjelölő gyűlés idejére szervezett tüntetéseket Chicagóban szétoszlatta a rendőrség, és Nixon elnök kiszélesítette a vietnami háborút. A campusokban zavargások törtek ki; 1970-ben 400 bezárt, vagy sztrájkokat tartott.

Az amerikai kormány 1973-ban kivonta a csapatokat Vietnamból, ez azonban nem segített az amerikai társadalom mélyeséges megosztottságán, amelyet a háború idézett elő. Az új baloldal összeomlott, részben a belső viták következtében, részben azért, mert 1970-ben a Nemzeti Gárda rálőtt a Kent State University diákjaira,



ami a szervezett akciók hiábavalóságát bizonyította. Nixont azok a középosztálybeli szavazók juttatták az elnöki székbe, akik elutasították a keleti liberálisokat, a baloldalt és az ellenkultúrát.

A korszak felbolydulásai nyomán számos országban megjelentek a politika kritikáját megfogalmazó filmek (l. 23. fejezet). Amerikában Emile De Antonio, a Newsreel csoport és más filmesek a társadalmi tiltakozás „elkötelezett” formáját műveikben valósították meg. Ugyanakkor, mivel a bombasikereknek szánt filmek egyre kisebb nyereséget hoztak, a hollywoodi ipar ellenkultúrafilmekkel próbálta megnyerni a fiatalabb generációt. Ebből a próbálkozásból született néhány, az amerikai művészfilm megeremtésére irányuló kísérleti alkotás.

Az amerikai kormány 1970-es évek elején bekövetkezett jobboldali fordulatára a baloldali és liberális aktivisták a mikropolitika területéről válaszoltak: alulról jövő kezdeményezésekkel igyekeztek társadalmi változásokat elérni; konkrét problémák (abortusz, faji és nemi diszkrimináció, jólét és környezetvédelem) köré szervezték tevékenységüket. Sok amerikai dokumentumfilm vett részt ezekben a mozgalmakban (609. o.). Az új jobboldal hevesen szembeállt törekvéseikkel, a konzervatív szervezetek helyi megmozdulásokat kezdeményeztek az iskolai imádkozás támogatására, az újonnan kivívott abortuszjogok visszavonására és más ügyekre. Az 1970-es évek politikai életének középpontjában a reformmozgalmak és az új jobboldal erői között zajló csatározások álltak, amelyek több filmben is megjelentek (*A cápában* [Jaws], *A Parallax gyilkosságokban* [The Parallax View], a *Nashville*-ben [Nashville]).

Miközben az ország belső csatáit vívta, hanyatlott az amerikai gazdaság; olajembargók sújtották, és háttérbe szorította az egyre lendületesebben előretörő Japán és Németország. Az 1970-es években véget ért a háború utáni prosperitás. Ez idő tájt Hollywoodban újra kitalálták, mivel lehet bombasikereket elérni, megjelentek a színen a mozi fenegyerekei, azok a pragmatikus és befolyásos fiatal rendezők, akik az ipar új, kreatív hangadóivá váltak.

## A FILMIPAR RECESSZIÓJA AZ 1960-AS ÉVEKBEN

Az 1960-as évek elején a felületes szemlélő számára úgy tűnhetett, hogy Hollywoodban minden rendben zajlik. A Nagyok – az MGM, a Warner Brothers, a United Artists, a 20th Century-Fox, a Columbia és a Universal – továbbra is uralták a forgalmazást, s csaknem minden nyereséges film tőlük került ki. Az *Arábiai Lawrence* (1962), a *Kleopátra* (Cleopatra, 1963), a *Dr. Zsivágó* (1965) és más történelmi filmek hónapokon át a filmszínházak műsorán voltak.

A Broadway-musicaléból továbbra is olyan sikerfilmek születtek, mint a *West Side Story* (West Side Story, 1961), a *The Music Man* (1962) és a *Muzsika hangja* (1965), az évtized legnagyobb bruttó nyereséget hozó filmje. A független tinifilmek, például a *Beach Blanket Bingo* (1965) az autós-mozikba csábították a közönséget a napfényes strandon zajló vidám élet meséjével. A családi filmek piacát a Disney Stúdiók uralták rendkívül sikeres produkcióikkal, például a *101 kiskutyával* (101 Dalmatians, 1961), a *Mary Poppinszal* (1965) és a *Dzsungel könyvével* (The Jungle Book, 1967). Noha a sztárok függetlenek voltak, sokan kötöttek hosszú távú szerződéseket stúdiójukkal. Így dolgozott a Paramountnál Jerry Lewis, a Universalnál Rock Hudson és Doris Day, az MGM-nél Elvis Presley. Egy-egy stúdióban évente 12-20 film készült, s ez az átlag évtizedeken át megmaradt. A Nagyok békét kötöttek a televízióval. A hálózatok magas jogdíjakat fizettek a filmek sugárzásáért, a stúdiók pedig tévéfilmeket (*televéfeatures*) és sorozatokat gyártottak.

### A stúdiók válsága

Az 1960-as évek a prosperitás minden jele ellenére kockázatos időszak volt a stúdiók életében. A mozibajárási szám továbbra is csökkent, úgy évi egymilliárd körül állapodott meg. A stúdiók kevesebb filmet forgalmaztak, s azok között is sok volt a kis költségvetésű alkalmi produkció (*pickup*), vagy a külföldön forgatott mű, amelyek korábban keveset számítottak volna. A Nagyokra teherként neheztedek hatalmas létesítményeik, kénytelenek voltak műtermeket a televíziós társaságoknak bérbe adni. A hírességek sem csupán előnyt jelentettek. A szerződéses-magban rendszerint kikötötték, hogy beleszólásuk van a forgatókönyvbe és a rendezésbe, s százalékot kapnak a film bruttó bevételéből, noha a sztárokat felvonultató filmek többsége nem volt nyereséges a stúdiók számára.

A Nagyoknál készült filmek jelentős hányada független produkció volt, vagy a stúdió pénzügyi részvételével készült. Milyen filmeket finanszíroztak, terveztek és gyártottak a Nagyok önállóan? Többnyire azt a fajta *roadshow movie*-t, amely az 1950-es években vonzónak bizonyult. Az 1960-as években évente hat ilyen került a mozikba, és többségük nyereségesnek bizonyult. A *Muzsika hangja* 266 filmszínházat járt be, és volt, ahol húsz hónapon át műsoron maradt. Az 1960 és 1968 között forgalmazott filmeknek csupán 1%-a ért el egymillió dollárnál magasabb bruttó bevételt, de az utazó filmek egyharmada meghaladta ezt a számot. Az olyan *roadshow*-filmek sikere, mint a *West Side Story*, a *Cid* (El Cid, 1961), a *Vadnyugat hőskora* (1962) és az *Arábiai Lawrence* arra bátorította a stúdiókat, hogy milliókat költsenek eposzokra. Befektetések azonban hamarosan veszélybe kerültek. Az MGM 1962-ben csaknem 20 millió dollárt

veszített főleg a *Lázadás a Bountyn* (Mutiny on the Bounty, 1962) túlköltekezései miatt, a *Kleopátra* elhúzó-dó munkálatai pedig több mint 40 millió dolláros veszteséget okoztak a Foxnak.

Az 1960-as évek végére minden stúdió pénzügyi válságba került. A legtöbb film veszteséges volt, és a stúdiók vezetői csak lassan értették meg, hogy a „big picture” már nem nyújt feltétlenül biztonságot. Hiába hozott nagy pénztári bevételt a *Kleopátra*, a gyártás magas költségei elkerülhetetlenné tették a veszteséget – így volt ez más történelmi filmek, például a *Római Birodalom bukása* (The Fall of the Roman Empire, 1964) vagy az *Angliai csata* (The Battle of Britain, 1969) esetében is. De a musical sem szavatolta minden esetben a sikert. Noha a *Muzsika hangja* rendkívül népszerű volt, a *Dr. Dolittle* (1967), a *Modern Millie* (Thoroughly Modern Millie, 1967), a *Star!* (1968) és a *Fesd át a kocsidat* (Paint Your Wagon, 1969) drága fiasónak bizonyult.

Üdítő kivételt csak a jobbára egyetemista közönségnek szánt kis költségvetésű filmek jelentettek, amelyek meglepő bevételt hoztak. A *Bonnie és Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) 3 millió dollárba került, és 24 millió dolláros hazai bevételt biztosított a Warner Bros.-nak, az *Éjféle cowboy* (Midnight Cowboy, 1969) 3 millió dollárba került, és 20 milliót hozott a United Artistsnak. A kis költségvetésű filmek győztese a független gyártású *Diploma előtt* (The Graduate, 1967) lett. 3 millió dollárból készült, és 48 milliót hozott kis forgalmazójának, az Embassy Picturesnek. A nyereségnek ez az aránya rendkívül vonzóvá tette a fiatalokat megcélzó igényes filmeket a stúdiók döntéshozói-nak szemében. Hamarosan a fiataloknak készült filmek (*youthpics*) egész sorozata épült az egyetemi negyedekben zajló aktivizmusra és az ellenkultúra életstílusára.

A második világháború óta a legmélyebb pontra jutott Nagyok megértek arra, hogy virulóbb vállalatokba olvadjanak. A Universal 1962-ben vásárolta meg a Music Corporation of America, de ez az ügylet legalább Hollywood berkein belül maradt, hiszen az MCA korábban tehetségek közvetítőirodájaként működött (360–361. o.). Csakhogy most már konglomerátumok kezdtek körözni a stúdiók körül. A Gulf + Western (az autópályakészítők, fém és pénzügyi szolgáltatások területén vagyoni részesedéssel rendelkező) vállalatgyűttes 1966-ban vásárolta meg a haladó Paramount Picturest. A Warner Bros. 1967-ben került a Seven Arts birtokába, amelyet később magába olvasztott a Kinney National Services (parkolók és ravatalozók tulajdonosa). A United Artists 1967-ben az (autókölcsönzéssel és életbiztosítással foglalkozó) Transamerica Corporation tulajdonába került. 1968-ban a bankár Kirk Kerkorian megszerezte az MGM-et, csökkentette méreteit, és a felszabaduló vagyoni részből

megépítette az MGM Grand Hotelt Las Vegasban. Az önálló működéshez szokott stúdiók rövid idő leforgása alatt hatalmas „vállalattorták” apró szeleteivé váltak.

A konglomerátumok más üzleti tevékenységekből finanszírozták a meggyengült stúdiókat, és garantálták bankhitelhez jutásukat. 1969 és 1972 között 500 millió dollárt veszítettek a jelentősebb filmvállalatok. A stúdiók élére hamarosan új vezetők kerültek, akik közül sokan csekély filmgyártói tapasztalattal rendelkeztek. A bankok nyomására csökkent a produkciók száma, nem készültek nagy költségvetésű filmek, és a stúdiók koprodukciókra vállalkoztak (a *Pokoli torony* [The Towering Inferno], 1974, például a Warner és a Fox együttműködésében készült). 1970-ben soha nem látott mértékre, 40%-ra emelkedett a munkanélküliség aránya Hollywoodban. Az ipar recessziója véget vetett a *roadshow* korszakának. A moziutajdonosok két-három vetítőteremre osztották filmszínházait, és sorra nyíltak a *multiplexek* (a bevásárlóközpontok olcsó vetítőtermei). Így született az előnytelen látóvonalat és torz hangot nyújtó sok keskeny nézőtér.

### Stílusok és műfajok

A stúdiók hanyatlása és a nézőszám csökkenése idején, az 1960-as években Hollywood tanácstalan volt, nem tudta felmérni a közönség igényét. Egy színész akkor számíthatott egy-egy stúdió támogatására, ha sikerült népszerűséget kivívnia; ennek talán legszemléletesebb példája Jerry Lewis. Miután Dean Martin társaként számos Paramount-produkcióban ért el óriási sikereket, önállósította magát – maga írta-rendezte vígjátékait. Legtöbb filmjében az együgyű gyermeki karaktert, a szeniális örültet alakította. A *Diliókiban* (The Nutty Professor, 1963) egyrészt esetlen fajnó, másrészt, Dean Martin mintájára, kellemes modorú nőcsábász. Lewis nagyszerű vizuális érzékről tett tanúbizonyságot: a *Nők kedvencében* (The Ladies' Man, 1961) a női panzió óriási babaházhoz hasonlít (22.1 színes kép).

A stúdiók keresték a módját, hogyan csábíthatnák el az embereket a tévékészülékek mellől. Nem minden film sugározta a családi értékeket; azokban a mozikban, amelyek Disney-filmeket játszottak, pikánsabb darabok is műsoron voltak. A Universal Doris Day-vígjátékai (egyebek között a *Párnacsaták* [Pillow Talk], 1958 és a *Lover Come Back* [Jöjj vissza, szerelmem], 1962) a nők szerelmi fortélyait mutatták be, amelyeknek gyakran a férfigo vallotta kárát (rendszerint Rock Hudson megszemélyesítésében). Voltak olyan filmek is, amelyek kedélyesen kezelték a szabad szerelmet (*Útmutató házas férfiaknak* [A Guide for the Married Man, 1967], a kertvárosi házasságtörést [*Fiúk kimenője*] [Boys' Night Out], 1962) és az agresszív nőket (*A szex és a hajadon* [Sex and the Single Girl], 1964).

A nézőket érdekelték a hollywoodi főáramlattól különböző filmek is. A stúdiók forgalmaztak európai filmeket, és nemcsak a *Herkuleshez* (1959) hasonló, sebtében elkészített kosztümös darabokat, hanem igényes, kidolgozott műveket is, mint a *Zorba, a görög* (Alexis Zorbas, 1965). Az Angliából érkező filmek különösen sikeresek voltak. Az erotikus kosztümös vígjáték, a *Tom Jones* (1963) és a „szvingelő Londonban” játszódó, éles rajzú dráma, az *Alfie* (1966) népszerű lett, miképp a Beatles-filmek is. Julie Christie, Peter Sellers és Albert Finney hollywoodi sztárrá váltak, és a rendezők, Tony Richardson és John Schlesinger is hamarosan Los Angelesbe érkeztek. A legsikeresebb angol produkció a James Bond-sorozat volt. Ian Fleming regényeinek két filmváltozata után a 007-es már biztos sikerre számíthatott a hihetetlenül népszerű *Goldfingerben* (1964, l. 15.24).

#### A klasszikus stúdióstílus átalakítása

A legtöbb 1960-as évek elején született hollywoodi produkció csillogó volt és negédes, néhány rendező azonban szakított ezzel a stílussal. A *The Pawnbroker* (A zálogos, 1965) és más, New Yorkban játszódó filmek nyers realizmussal készültek, többnyire etnikai problémákról. Egyre gyakoribb lett a külső helyszínen, zsúfolt bárokban vagy lakásokon zajló forgatás. A nagy fókusz távolságú lencsék, amelyek teleszkóp módjára felnagyítottak

egy kis területet, lehetővé tették az operatőr számára, hogy városi környezetben meglehetősen nagy távolságból filmezzon. Divatba jött a teleobjektív, amely kiegyenlítette a beállítás terét, és lágy, elmosódó kontúrokat hozott létre (22.1). Arthur Penn 1962-es, fekete-fehér filmje, *A csodatevő* (The Miracle Worker) nagy mélységélességgel és éles fényekkel készült (22.2), de öt évvel később a színes *Bonnie és Clyde* sokkal egyenleesebb képeit rendkívül hosszú teleobjektív használata biztosította (22.3). Az 1960-as évek végére már a legtöbb film közeli és félközeli felvételei teleobjektívvel készültek mind a külsős, mind a műtermi forgatásokon.

Ugyanekkor a háború utáni első évek hosszabb beállításával szemben a rendezők gyorsabb, cikázóbb vágásokkal kísérleteztek. Richard Lester filmjei, az *Egy nehéz nap éjszakája* (A Hard Day's Night, 1964) és a *Help!* (Help!, 1965) megszakított snittekkel kísérték a Beatles számain (22.4, 22.5). Ezt a bohókás technikát Lester a francia új hullámból, a tévéreklámokból és a brit hőboros vígjátékokból kölcsönözte. *Ez mind megtörtént útban a Fórum felé* című filmjében (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, 1966) még tovább fokozta a gyorsvágást, más rendezők viszont filmdrámákban alkalmazták ezt, például Robert Aldrich *A piszkos tizenkettőben* (The Dirty Dozen, 1967), amelyben egy snitt átlagosan 3,5 másodpercig tart.



22.1 *Szelíd motorosok*: a teleobjektív minimalizálja a távoli és a közeli síkok közötti teret.



22.2 *A csodatevő*: nagy mélységélesség és nagy látószögű objektív.



22.3 *Bonnie és Clyde*: az utolsó lövöldözésben halásos sebet kapott Clyde Barrow lehanyatlását teleobjektív veszi, amely lágyítja az élességet és kiegyenlíti a teret.

22.4 balra Megszakítások az *Egy nehéz nap éjszakájában*: a „Can't Buy Me Love” alatt a Beatles tagjai egy futballpályán kergetőznek...

22.5 jobbra ...majd, egy hirtelen vágás után, heverésznek.



Lester filmjei megteremtettek egy másik trendet is: a popzenével kísért szótlán jelenetek, sőt montázsszekvenciák divatját. Ennek legismertebb példája talán a *Diploma előtt* (1967), amelyben Simon és Garfunkel dalai a főhős megingásaihoz fűznek kommentárt. A *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969) biciklis jelenetével, amelyet a „Raindrops Keep Falling on My Head” kísér, általánossá vált az amerikai filmekben, hogy az adott jelenet alatt teljes egészében elhangzik a dal. A filmstúdiók zenekiadó vállalatokkal társultak, élvezték a filmek és a zenei felvételek együtt reklámozásának (*cross-plugging*) előnyeit, s a zenei album a nyereség egyik forrásává vált.

Lester szembeötlő eszközeit a *Bonnie és Clyde*-ban a jókedvű részeknél alkalmazta Arthur Penn. Az átlagosan négy másodpercnél rövidebb snitthosszúsággal a film a lassú felvételt is népszerűvé tette a durva erőszak ábrázolására. A tétpont, amikor a két címszereplőt golyózápor éri, görcsös táncá válik a ritmikus lassú felvétel következtében (l. 22.3). Sam Peckinpah még tovább ment, mint Penn, ő a vér kilövellését és az elzuhanó testeket lassú felvétellel és pergő snittsorral mutatja. A *Vad bandában* (The Wild Bunch, 1969) a törvény megszállott embere követ nyomon egy anarchisztikus rablóbandát. A film azzal kezdődik és végződik, hogy a kegyetlen fegyveresek ártatlan embereket lönek halomra a tűzpárbajokban. A *Straw Dogs* (Szalmakutyák, 1971), amelyben egy tehetetlen professzor végül véres bosszút áll felesége megerőszkolásaért, még jobban felháborította a kritikusokat. Peckinpah bírálói a mai napig azon vitáznak, hogy a vérontás lírai ábrázolása vajon eltávolít, felráz bennünket, vagy tulajdon vágványokra reflektál. A *Bonnie és Clyde* s a *Vad banda* után az erőszakos tettek megjelenítésében általánossá vált a gyorsvágás és a lassított felvétel.

Amikor ezek az újítások feltűntek, a régi rendezők alkotó korszakuk végén jártak. John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, William Wyler, Raoul Walsh és sok más alkotó, aki a némafilmkorszakban vagy a hangosfilm első éveiben kezdte pályáját, már nem állt az első vonalban. Ford és Walsh csaknem ötven évig tartó munka után vonult vissza. Megbízható technikájuk egyszínűnek, attitűdjük régimódinak hatott. Peckinpah lassú felvételeiről és átkötéses vágási technikájáról Hawks megjegyezte: „A pokolba is, én tíz ficikót megölök és eltemetek, amíg ő eggyel végez.”<sup>11</sup> „Hollywoodot most a Wall Street és a Madison Avenue irányítja, s ezek »szexet és erőszakot« követelnek”, írta John Ford utolsó játékfilmje, a *Seven Women* (Hét asszony, 1965) befejezése után. „Ez ellenkezik az én lelkiismeretemmel és vallásommal.”<sup>12</sup>

#### A közönség azonosítása

Fordnak igaza volt; az ízlés megváltozott, a korlátok leomlottak. Az 1950-es években a Hays Iroda hatalma

fokozatosan gyengült a filmek tartalmának ellenőrzésében (240. o.). Az 1960-as években sok fontos film, például a *The Pawnbroker* és az *Alfie* a Gyártási kódex pecsétje nélkül került forgalmazásra, míg más produkciók a meztelenség és a profán tartalom ellenére megkapták az engedélyt. Nyilvánvalóvá vált, hogy a kódex nem csupán hatástalan, de jótékony reklámot teremt az elutasított filmeknek. A *Nem félünk a farkastól* (Who's Afraid of Virginia Woolf?, 1966) vetítő mozik előírták, hogy tizenhét év alatti nézők csak felnőtt kíséretében ülhetnek be a vetítésre, s a film hatalmas nyereséget hozott. A kódex meghalt.

Az MPAA 1960-ban beszüntette a tanúsítványok kiadását. Azokat a filmeket, amelyek nem feleltek meg az előírásoknak, „Felnőtt közönség számára ajánlott” felirattal látták el. Az MPAA vállalatai később új, betűjeleket alkalmazó osztályozási módszert vezettek be: G („general” – minden korosztálynak ajánlott), M („mature” – csak tizenhat éven felülieknek), R („restricted” – tizenhat évnél fiatalabbaknak csak szülői vagy felnőtt kísérettel) és X (tizenhat évnél fiatalabbak nem nézhették meg a filmet).

Ez az osztályozási rendszer olyan színben tüntette fel a filmipart, mint amely érzékeny a közönség elvárásaira, ugyanakkor szabad kezet adott a rendezőknek az erőszak, a szexualitás vagy a rendhagyó elgondolások megjelenítésében. Az új eljárás égisze alatt lett kasszasiker a *Bob & Carol & Ted & Alice*, a *Vad banda* és az *Éjféli cowboy* (valamennyi 1969-ben készült). A később születő filmek még tovább tágtították az elfogadhatóság határait. A rendszert végül átdolgozták, az R és X jelű filmek korhatárát megemelték, az M kategóriát pedig PG-vel helyettesítették („parental guidance”, szülői kíséret javasolt).

A gyártók felfigyeltek arra, hogy a *Diploma előtt* és a *Bonnie és Clyde* tetszett a fiatal közönségnek, s kiderült, hogy a mozilátogatók fele 16 és 24 év közötti fiatal. A stúdiók egész sor filmet (*youthpics*) jelentettek meg, amelyek a televízióban nem látható szórakozási lehetőséget kínáltak a fiatal közönségnek. A prototípus a *Szelíd motorosok* volt (Easy Rider, 1969), amelyben két diler motorbiciklin vág át Amerikán. A kevesebb mint 500 000 dollárból készült film az év egyik legsikeresebb produkciója volt. A *youthpics* ciklus filmjei egyebek között bemutattak diáklázadást (*Eper és vér* [The Strawberry Statement, 1970]), az ellenkultúra drámáit (*Alice étterme* [Alice's Restaurant], 1969; *Joe*, 1970), nosztalgikus darabokat (*Az utolsó mozielőadás* [The Last Picture Show], 1971) és anarchikus vígjátékokat (*M.A.S.H.* [M\*A\*S\*H], 1970; *Harold és Maude* [Harold and Maude], 1971). Amikor a *Sárga tengeralattjáró* (Yellow Submarine, Nagy-Britannia, 1968, George Dunning) elsöprő sikert aratott a Beatles-zenét illusz-

## A gyártás és a vetítés új technológiai

A hollywoodi filmek újjáéledése részben a látvány és a hangzás megteremtésének új módjaitól kötődött. 1967-re a stúdiók bevételeinek nagy része játékfilmjeik televíziós jogainak eladásából származott. A színes tévé elterjedésével a hálózatok színes filmeket akartak sugározni, ezért Hollywood csaknem kizárólag színes filmeket gyártott. A legtöbb film és szériakópia Eastman Color nyersanyagra készült, noha néhány alkalommal a Technicolor szintetizáló eljárásával kezelt Eastman nyersanyagot használtak.

A széles vászon különféle lehetőségeit az ipar már az 1950-es években felderítette, és az 1960-as évek közepére kialakult néhány domináns megoldás. A legtöbb film 35 mm-es nyersanyagra készült, és a forgatás vagy a vetítés során maszkolással 1:85 képoldalarányt kapott. 35 mm-rel úgy lehetett szélesebb képet előállítani, hogy a képet anamorfikusan összepréselték, mint a CinemaScope eljárásnál (355. o.). Az eredeti CinemaScope megjelenítéssel azonban voltak optikai problémák, elsősorban az, hogy közeli felvételeken kövébbnek hatottak az arcok („Scope-mumpsz”). A Panavision vállalat kidolgozott egy jobb anamorf rendszert, amelyet elsőként a *Börtönrock* (Jailhouse Rock, 1957) készítői alkalmaztak. Az 1960-as években mindkét rendszer működött, az évtized végére azonban a CinemaScope elavult, és a Panavision lett az anamorf standard. A még grandiózusabb hatás kedvéért a nagy musicaleket és történelmi eposzokat 65 mm-es nyersanyagra forgatták, és a több hang-sáv miatt 70 mm-es kópiát készítettek róluk. Az *Exodus* (1960), az *Arabiai Lawrence* és más filmek is 70 mm-esek és anamorfikusak voltak a Super Panavision 70-nek köszönhetően.

Az európai filmek és a *direct cinema* hatására a hollywoodi operatőrök lelkesen fogadták a gumibobjektíveket (512. o.). Hamarosan divat lett a tudatos zoomolás, ami például *A vonatban* (The Train, 1964) is történt. Az 1970-es évekre a filmkészítők úgy találták, hogy a képeknek ez a hirtelen felnagyítása vagy kicsinyítése túl sok figyelmet irányít a forgatás mechanizmusára, ezért zoomolás a későbbiekben jobbra csak a kis költségvetésű filmekre volt jellemző. Sok operatőr mindazonáltal a kamerán tartotta a gumibobjektívet, hogy a felvevőgép pozíciójának megváltoztatása nélkül pontosan be tudja állítani a felvételt.

A kézikamerázást is a *direct cinema*tól lesték el a hollywoodi filmek. A kézben tartott felvevőgép imbolygása a dokumentumfilmek közvetlenségét sugallta (mint a *Seven Days in May* elején, 1964), vagy izgatott lendületességet érzékeltetett (például a *Nem félünk a farkastól* éttermi táncában). Az operatőrök kedvelték a mozgékonyt, ugyanakkor egyenletesebbé akarták tenni a kézikamerás látványt. Az 1970-es évek elején megjelentek a könnyebb kamerák, amilyen a hétkilós Arriflex 35 BL volt. Valamivel nehezebb volt a Panavision gyártmánya, a Panaflex, de az operatőr a vállára vehette, és zsúfolt körülmények között is használhatta. John A. Alonzo jól kidolgozott, nagy látószögű hosszú beállításokat készített a Panaflexszel Roman Polanski *Kínai negyedében* (Chinatown, 1974; 22.6). Steven Spielberg *Sugarlandi hajtóvadászátában* (Sugarland Express, 1974) Zsigmond Vilmos operatőr úgy készített feszes, egyenletes felvételeket egy mozgó autóban, hogy egy táblán csúsztatva a Panaflexet.

ráló „pszichedelikus” képsoraival, a gyártók felismerték, hogy animációval is meg tudják nyerni az egyetemi diákságot. *Fritz, a macska* című rajzfilmjét (Fritz the Cat, 1972; az első X-kategóriás animációs filmet) olyan nézőknek szánta Ralph Bakshi, akik ismerték és elfogadták az underground képregények drog-szabadszerelem ethoszát (22.2 színes kép).

Hasznát hozott a filmiparnak néhány, a nagyközönségnek szánt, régi vágású film is: *A tábornok* (Patton, 1970) című háborúsfilm, a *Hegedűs a háztetőn* (Fiddler on the Roof, 1971) musical, egy „katasztrófafilm”-ciklus, amelynek első darabja *A Poseidon katasztrófa* volt (The Poseidon Adventure, 1972), a Paul Newman–Robert Redford-páros két filmje (*a Butch Cassidy és a Sundance kölyök* és *A nagy balhé* [The Sting], 1973), valamint egy sikerkönyv-adaptáció, a *Love Story* (Love Story, 1970). Igazán nagy fordulatot azonban az 1970-es évek közepe hozott, amikor fiatal, többnyire ismeretlen rendezők szerény költségvetésű filmjei elképesztő nyereséget hoztak.

## AZ ÚJ HOLLYWOOD: AZ 1960-AS ÉVEK VÉGÉTŐL AZ 1970-ES ÉVEK VÉGÉIG

A visszavonuló idősebb rendezők helyére új nemzedék lépett. Az „új Hollywooddal” azonosított rendezők voltaképpen igen változatos csoportot alkotnak. Sokan közülük – a film fenegyerekei – a húszas éveik végén, a harmincas éveik elején jártak ekkor. Mások, például Robert Altman és Woody Allen jóval idősebbek voltak náluk. Egyesek, mint George Lucas és Francis Ford Coppola filmiskolát végeztek, de a kritikusból lett rendező, Peter Bogdanovich (*Az utolsó mozielőadás, Mi van doki?* [What's Up Doc?], 1972) és a korábbi tévérendező, Bob Rafelson (*Öt könnyű darab* [Five Easy Pieces], 1970; *A Marvin Gardens királya* [The King of Marvin Gardens], 1972) nem járt filmiskolába. Voltak közöttük igényes értelmiségiek, például Terrence Malick (*Sivár vidék* [Badlands], 1973; *Mennyei napok* [Days of Heaven], 1978), mások az ellenkultúrából jövő filmszakemberek voltak, mint Brian



22.6 *Kínai negyed*: a Panaflexszel készült hosszú beállításban Jim Gittes nyomozó szembekerül ellenfeleivel.

A *Bound for Glory*ban (A dicsőség útján, 1976) használták először a Steadicamet, azt a stabilizációs berendezést, amely ellensúlyokkal rögzíti a kamerát az operatőr testén. Egyenletesen sikló követőfelvételeket lehetett vele készíteni, s az operatőr tömegben, szűk ajtókon át, lépcsőn fel- és lelépkedhetett vele, ami a stúdióban használt kamerakocsival (dollyval) lehetetlen volt. A mozgó filmezés rugalmasságát növelte a Louma krán, egy távvezérlésű alumíniumkar, amely a magasba emelte a Panaflexet. Mind a Steadicam, mind a Louma krán videomonitoros képerkesővel működött.

Az 1970-es években a hangrögzítés és reprodukálás terén is nagy fordulat következett be. Robert Altman *Kaliforniai pókerpartijában* (California Split, 1974) forgattak először többsávú hangrögzítéssel: a színészek testére rádiómikrofonokat erősítettek, amelyekkel akár tizennégy csatornát el lehetett különíteni.

Ugyanekkor a videoszalag képeinek felismerésére kidolgozott „időkódot” úgy módosították, hogy a filmszalagot egy vagy több hangrögzítővel hozza szinkronba. Az időkódolásos vágás jelentősen megkönnyítette a hangkeverést és újrarögzítést.

A hangvisszaadás legnagyobb újításai Ray Dolby laboratóriumában születtek. A digitális zajcsökkentés technikáit a Dolby az 1960-as évek közepén vezette be a zeneiparban. A *Mechanikus narancs* (Clockwork Orange, 1971) volt az első film, amely ezeket alkalmazta. Számos filmszínház használta a Dolby mágneses hangot a többsávú hangvisszaadásra, de a Dolby optikai sztereórendszere a *Csillagok háborújáig* (1977) nem bizonyult megvalósíthatónak. Egyre több mozi tért át a sztereó és a térbeli (surround) hangzás berendezéseire, hogy élvezetesebbé váljanak a hatásosabb hangsávok.

De Palma (*Üdvözetek* [Greetings], 1968; *Sisters* [Nővérek], 1973), John Carpenter (*Dark Star* [Sötét csillag], 1974; *A 13-as őrszoba* [Assault on Precinct 13] 1977) és John Milius (*Dillinger* [Dillinger], 1973; *Szél és az oroszlán* [The Wind and the Lion], 1975). Ezek a rendezők az 1970-es évek elején alapozták meg pályájukat, a velük egykorúak közül sokan kicsit később váltak ismertté, például a forgatókönyvíró Paul Schrader (*Jóbarátok* [Blue Collar], 1978), Michael Cimino (*A szarvasvadász* [The Deer Hunter], 1978) David Lynch (*Radírfej* [Eraserhead], 1978) és Jonathan Demme (*Melvin és Howard* [Melvin and Howard], 1980).

Az új Hollywood sok rendezője tudatosan tért vissza a klasszikus stúdióműfajok hagyományához, tisztelettel adózva a megbecsült filmrendezőknél (551. o.). A recesszió alatt azonban a stúdiók arra is lehetőséget biztosítottak, hogy a rendezők az európai művészfilmekhez hasonló alkotásokon dolgozzanak. Egyesek, például Coppola, mindkét trendhez csatlakoztak. Mindkettőt a

„filmtudatosság” jellemezte, vagyis az alkotók tisztában voltak a filmtörténettel, és azzal, hogy az a jelen kultúrájára is hat.

#### Az amerikai művészfilm

Amikor a Paramount Pictures felkérte Francis Ford Coppolát, hogy *A keresztapa* című regényből forgasson filmet, kétségbeesett. „Azt akarják, hogy ebből a szemétdombból csináljak filmet”, mondta apjának. „Nincs hozzá kedvem. Művészfilmeket akarok csinálni.”<sup>3</sup> Hogy Coppola ilyen reményeket dédelgethetett, az amerikai filmgyártás rövid, de fontos pillanatát jelzi. Az 1960-as évek végén bekövetkezett recesszió és az egyetemi közönség felé fordulás idején Hollywood barátságosabban fogadta az európai művészfilmekben megjelent elbeszélői technikákat. Úgy tűnt, hogy a hangulatot, a jellemábrázolást és a lélektani többértelműséget előtérbe helyező művészfilm kimozdíthatja Hollywoodot a mélypontról.

Ezt bizonyítja például Richard Lester *Petuliája* (1968), amely kedvező kritikákat kapott. Az egyik jelenetben a szeszélyes és megbántott Petulia szembekerül szerelmével, Archie-val a férfi lakásán. Lester rövid snittekkel szakítja meg párbeszédüket: egy visszapillantásban Archie megpróbálja visszaadni a tubát, amelyet Petuliától kapott, egy „hamis” visszapillantásban pedig Petulia ellopja a tubát (22.7–22.10). Ahogyan a film a szubjektivitást és az időbeliséget kezeli, erősen emlékeztet Alain Resnais-re.

Stanley Kubrick filmje, a *2001 – Űrodüsszeia* (2001: Space Odyssey, 1968) első szinten a tudományos-fantasztikus műfaj felélesztése, másodikon pedig az európai művészfilmek rejtélyes szimbolizmusát aknázza ki. Az űrhajón zajló steril hétköznapi életet bemutató hosszas jelenetek (amelyeknek többsége minden drámaiságot nélkülöz), a zene ironikus használata és a talányos, allegorikus befejezés olyan tematikus értelmezésre ad alkalmat, amilyenre Federico Fellini és Michelangelo Antonioni filmjei ösztönöznek.

A fiataloknak készült filmek közül is a művészfilm hagyományával kísérletezett néhány. A *Szelíd motorosok* rockzenéje és drogozással egybekötött amerikai utazása minden bizonnyal vonzotta a fiatal közönséget, a stílusa azonban meglehetősen szaggatott (22.11, 22.12). Az átmenetek széttöredeznek: egy-egy jelenet utolsó beállításának néhány kockája a következő jelenet első beállításának kockáival váltakozik. (Dennis Hopper, az underground filmek rajongója feltehetőleg Gregory Makropoulostól [525. o.] kölcsönözte ezt az eljárást.) Egy égő bicikli enigmatikus előrehozott képsora központoszza a történetet, előrevetítve a díretek utazásának befejeződését.

A *road movie* más darabjai laza, tág keretek között futtatják a történetet, mint Bob Rafelson az *Öt könnyű darabban* és Monte Hellman a *Two Lane Blacktopban* (Két-sávú országút, 1971); ez utóbbi gyér dialógusai és minimális jellemábrázolása miatt figyelemre méltó. Brian De Palma két filmje, az *Üdvözetek* (1968) és a *Hi, Mom!* (Szia anyu, 1970) epizodikus ellenkultúra-munka, ame-



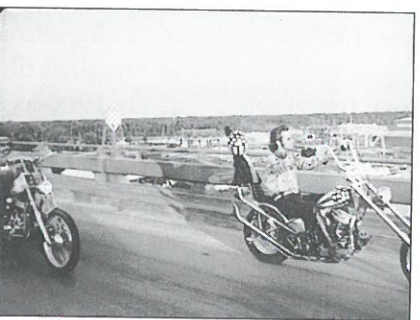
22.7 *Petulia*: Archie arról beszél, hogy megpróbálta visszaadni a tubát, amelyet Petulia nála hagyott...

22.8 ...és Lester bevág erről egy visszapillantást.



22.9 Archie hamarosan megtudja, hogy Petulia pénzért kölcsönözte a tubát...

22.10 ...ekkor Lester beszúr egy snitket arról, hogy Petulia betöri a zálogolt kirakatát, hogy ellopja a hangszert. Így jelenik meg képből Petulia korábbi hazugsága.



22.11, 22.12 Dennis Hopper olyan ugróvágásokat alkalmaz a *Szelíd motorosok*ban, amelyeket Jean-Luc Godard vezetett be *Kifulladásig* című filmjében.



22.13 A kézikamerás felvételeken a tüntetők barikádokat építenek a rendőrök támadása ellen az 1968-as demokrata párti elnökválasztás idején (*Medium Cool*).

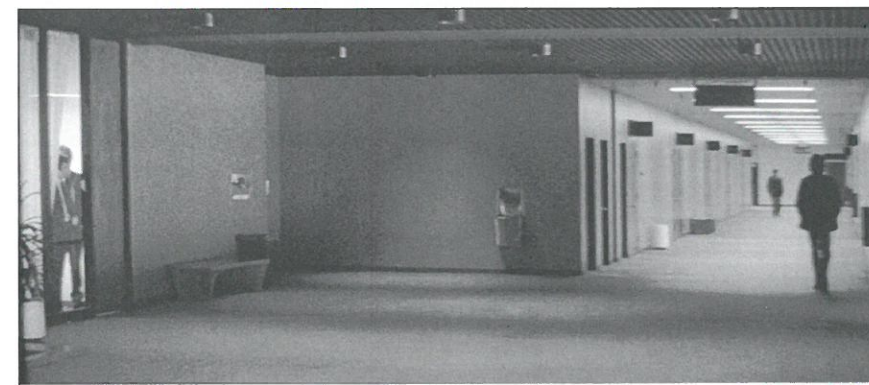
lyekben rockzene és alpári humor keveredik François Truffaut-tól és Jean-Luc Godard-tól kölcsönzött reflexív stílusesszűközökkel. Haskell Wexler *Medium Coolja* (1969; 22.13), Paul Williams *The Revolutionaryje* (A forradalmár, 1970) és Michelangelo Antonioni *Zabriskie Pointja* (1970) az Európában megjelenő, politikát kritizáló filmek (l. 23. fejezet) párhuzamát kínálja, és kétértelmű narratívára s nyitott befejezésre épít. Melvin Van Peeple munkája, a feketéket tombolva forradalomra buzdító *Sweet Sweetback's Baadassss Song* (1971) az új hullám számos eszközét alkalmazza. Hopper *Az utolsó mozifilmje* (*The Last Movie*, 1971), amelyben egy kansasi cowboy megpróbál talpon maradni Peruban, rejtélyes szimbolikájú jeleneteket és erős reflexivitást tartalmaz (például „HIÁNYZÓ JELENET” közfeliratokat).

Idősebb rendezők is próbát tettek az amerikai művészfilm területén. Paul Mazursky *Alex Csodaországban* cí-

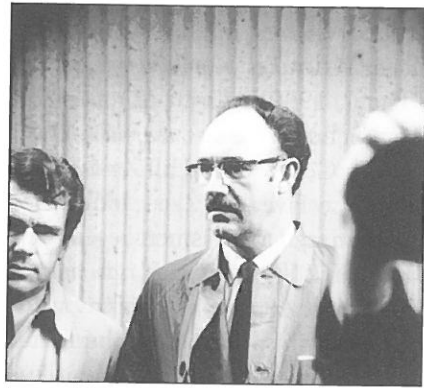
mű filmje (1970) Fellini *Nyolc és félje* előtt tiszteleg, Sidney Pollack munkája, *A lovakat lelövök, ugye?* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969) stilizált előrepergetéseket tartalmaz. Mike Nichols *A 22-es csapdája* című filmje (*Catch-22*, 1970) és George Roy Hill *Az ötös számú vágóhidja* (*Slaughterhouse Five*, 1972) az időkezelés változatos technikáit alkalmazza a két ismert regény feldolgozásában. Az *Imagesben* (1972) és a *Három nőben* (*Three Women*, 1977) Robert Altman az objektív valóság és a karakterek szubjektivitása közötti többértelmű elmozdulásokat hangsúlyozza absztrakt, enigmatikus kompozíciókban. Woody Allen *Belső terek* című filmje (*Interiors*, 1978) Bergman műveit mintázó komor kamaradráma, míg Alan J. Pakula *A Parallax gyilkosságokban* (*The Parallax View*, 1972) a thrillert díszítette fel Antonionira emlékeztető, elidegenítő, szélesvásznú kompozíciókkal (22.14).

A szerzőközpontú filmkritika széles körben ismertté vált az Egyesült Államokban (l. Megjegyzések és útmutatók a fejezet végén), s a pályáját az 1960-as években kezdő sok filmfenyegerek megismerkedett vele a filmiskolában. Némelyikük arról álmódott, hogy a nagy tiszteletben tartott európai és ázsiai szerzőkhöz s a Fiatal Film rendezőihez hasonló művésszé válik.

A leghíresebb filmfenyegerek Francis Ford Coppola volt. A *The Rain People-t* (Esőemberek, 1969) egy Dodge buszból forgatták az országúton, barátokból álló stábbal, minimális költségvetésből; Coppola olyan filmet akart készíteni, amelyben megvan a nagyra tartott európai filmművészet gazdag stilsztikája és drámanélkülisége: Natalie elhagyja férjét, mert egyre fojtogatóbbnak érzi házasságukat. Céltalan autózása közben felveszi Killert, az agysérült futballjátékost. Egyes jeleneteket váratlan, egyenetlen visszapillantások szakítanak meg; Coppola hangszerkesztője, Walter Murch pedig a környezet textúráinak montázsát állította össze – recsegnek a telefonvonalak, az út menti motelszobák dübörgő kamionoktól rázkódnak. Az eleje fócím alatt látható, esőtől csillogó



22.14 A *Parallax gyilkosságokat* jellemző közép-pont nélküli kompozíció és architektúra.



22.15 *Magánbeszélgetés*: Harry a titokzatos embereket figyeli, amint a sajtó érdeklődésétől kísérvé elhagyják az épületet...



22.16 ...a jelenetet Coppola megszakítja a gyilkosság mozzanataival...

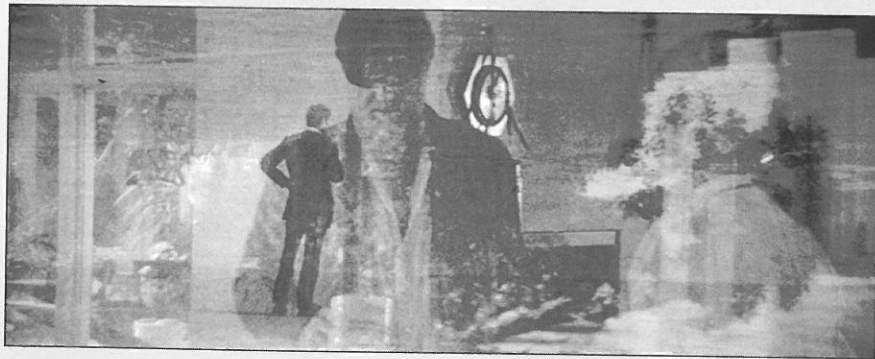


22.17 ...és azt sejteti, hogy a képek vagy Harry képzeletében születtek, vagy a valóságos esemény töredékei.

## Személyes film: Altman és Allen

Az 1970-es évek második felében kevesebben kísérleteztek Hollywoodban a művészfilmmel. Az egyik kitarató rendező Robert Altman volt. Altman pályája néhány rendhagyó játékfilm után az 1960-as évek recessziója idején, a *youthpics* ciklussal és a hollywoodi művészfilm divatjával kapott új lendületet. Filmjei, a *M.A.S.H.* című háborús filmtől az antimusical *Popeye*-ig (Popeye, 1980) műfajuk paródiáját adják. Sugárzik belőlük a tekintély iránti bizalmatlanság, az amerikai bálványozási hajlam kritikája, a bármily zavaros, ám dinamikus idealizmus méltányolása.

Altman sajátos stílust dolgozott ki. Jellemzői a kusza, sokszor improvizációs színészi játék, a nyugtalanul svenkelő-zoomoló kamerastílus, a hirtelen vágások, a történéseken kívüli nézőpontból készített többkamerás felvételek és a példátlan tömörségű hang-sáv. Teleobjektívje egymásba zsúfolja, tükröződő üveg mögé zárja a szereplőket (22.18). Sok kritikus szerint legfontosabb munkája, a *Nashville* (1975) huszonnégy ember hétvégéjét követi nyomon, akik sokszor a széles vászon különböző pontjain szétszórva jelennek meg (22.19). Altman szereplői motyognak, egymás szavába vágnak, egyszerre beszélnek, vagy elnyomja a hangjukat a hivatali közleményeket daráló hangosbemondó.



22.18 *A hosszú búcsú*ban a tengerparton álló detektív, Philip Marlowe alakja tükröződik az ablaküvegen, míg az üveg mögött a regényíró, Roger Wade veszkezik a feleségével.

A *M.A.S.H.* után nem következett jelentősebb sikerfilm, Altman ide-oda sodródott az 1980-as években, ám ennek ellenére meglehetősen termékeny volt, s lényegre törő színdarab-adaptációkban pellengérezte ki az amerikai értékeket (*Secret Honour* [Titkos méltóság], 1984; *Fool for Love* [A szerelem bolondja], 1985). *A játékos* (The Player, 1992) című hollywoodi feketekomédiával újult meg pályája, amellyel visszakerülhetett a főáramba, és folytathatta keserűen anarchikus játékait a témák, a műfajok, a képek és a hang kizökkentő kezelésével.

Az Altmannal egykorú Woody Allen New York-i produkciós bázisán alakította ki személyes filmstílusát. A tévés gegíró és komikus színdarabokat írt és filmszerepeket vállalt az 1960-as években. Rendezői debütálása, a *Fogd a pénzt és fuss* (Take the Money and Run, 1969), amely a Marx fivérek és Bob Hope abszurd, szellemes bemondásainak hagyományát követte, azonnal sikeressé vált. Allen első filmjei is a fiatal közönséget célozták meg a mozi belvilágáról szóló elmés tréfáikkal, például amikor a *Banánköztársaságban* (Bananas, 1971) tisztelettel idézi a *Patyomkin páncélos* odesszai lépcsőjelenetét.

Az *Annie Hall* (Annie Hall, 1977) indította el azon filmek sorát, amelyekben Allen a városi értelmiségi pszichológiai problémák iránti érdeklődését ötvözi az amerikai filmhagyomány és az európai rendezők, Fellini és Bergman iránti rajongásával. „Amikor rendezni

utcaik akkor válnak jelentőssé, amikor Killer az „esőemberekről” beszél Natalie-nak, akik „annyit sírnak, hogy végül eltűnnek”.

Coppola legambiciózusabb művészfilmje a *Magánbeszélgetés* volt (1974), amelyet *A keresztapa* bevételeiből finanszírozott. Sok Altman-filmhez hasonlóan (I. keretben) a *Magánbeszélgetés*ben is egybeolvadnak a művészfilm hagyományai és egy hollywoodi műfaj – ebben az esetben a detektívfilm – konvenciói. A *Magánbeszélgetés*t gyakran hasonlítják Antonioni *Nagyításához* (1966), de Coppola sokkal mélyebbre hatol főhőse gondolatvilágában, mint Antonioni. A rádiólokációs felderítés szakértője, Harry Caul egy beszélgetés töredékeit rögzíti, amelyek alapján gyilkossági tervre gyanakszik. Miközben újrajátssza és új-

rakeveri az árulkodó párbeszédet (Walter Murch finoman kidolgozott hangtervei szerint), Harry izgalma álmokban és töredékes visszapillantásokban jelenik meg. A gyilkosság dezorientáló foszlányokban jut el hozzá, miközben megpróbálja kilesni és lehallgatni. A közönség számára végül kiderül, hogy az eredeti párbeszéd egyes részei Harry gondolatain szűrődtek át. Amikor Harry felismeri a valóságos helyzetet, Coppola váltott snitteken mutatja őt és a gyilkosságot, úgy, ahogyan talán Harry elképzelése szerint történt (22.15–22.17).

### *Hollywood aranyra bukkan*

Az 1970-es években új erők munkálkodtak az amerikai filmipar megmentésén. Egy 1971-ben született törvény



22.19 A *Nashville* sok fontos figurája halad el egymás mellett ismeretlenként a mozgalmas repülőtéren nyitójelenetben.

kezdttem, olyan filmek érdekeltek, amilyeneket fiatalabb koromban szerettem. Vigjátékok, a valóban mulatságos vígjátékok, a romantikus vígjátékok, a színvonalas vígjátékok. Ahogy kicsit több sütnivalóm lett, lassan felülkerekedett a külföldi filmekre érzékeny énem.”

Legnagyobb hatású filmjeiben komikus személyisége – a hiperérzékeny, bizonytalan zsidó értelmiségi – pszichológiai konfliktusok hálójában vergődik. A cselekmény középpontjában olykor Allen kusza szerelmi élete áll (*Annie Hall*, *Manhattan* [Manhattan], 1979). A *Hannah és nővéreiben* (Hannah and Her Sisters, 1986) s a *Bűnök és vétkekben* (Crimes and Misdemeanors, 1990) a cselekmény több figura szerelmi kapcsolataiból épül fel, és a verbális komédia s a komoly dráma kontrasztja kap hangsúlyt. A *Hannah*-ban például a házastársi hűtlenség, a rákpánik és a New York-i értelmiségi élet szatirikus ábrázolása keveredik (22.20). Allen a legtöbb filmjét az őt foglalkoztató kérdések köré építi, és nyíltan kifejezésre juttatja, hogy mit szeret (a dzsesszt és Manhattant), mit nem szeret (a rockzenét, a drogokat és Kaliforniát), s mi fontos érték számára (szeretet, barátság, bizalom).

Egyedülálló produkciós megállapodás folytán Allennek beleszólása volt a forgatókönyvbe, a szereposztásba és a vágásba; még filmjeinek egyes hosszú részleteit is újraforgathatta. Többféle stílusban dolgozott a *Zelig* (Zelig, 1983) dokumentarista jellegű rea-

lizmusától az *Árnyak és köd* (Shadows and Fog, 1992) álnémet expresszionizmusáig. Sok kedvenc filmje és szerző-rendezője előtt tisztelg. A *Csillagporos emlékek* (1980) Fellini *Nyolc és féljének* egyértelmű újrafeldolgozása; a korabeli részleteket hűen bemutató *A rádió aranykora* (1987) az *Amarcordot* idézi. A *Belső terek* (1978) és a *Szeptember* (September, 1987) bergmani kamaradráma, a *Hanna és nővéreiben* zajló közös családi ünnepek pedig a *Fanny és Alexanderre* emlékeztetnek. Allen kevés filmje volt nyereséges, de a 2000-es évek elejére már sok neves színész szívesen vállalta, hogy sajátos univerzumában szerepet játsszon.



22.20 Középosztálybeli párok beszélgetnek a mesterséges megtermékenyítésről: romantikus szatíra a *Hannah és nővéreiben*.

értelmében a filmvállalatok adójóváírást kérhettek Amerikában készített filmjeikre, és visszaigényelhetők az 1960-as évek adójóváírását. E törvény folytán nem csupán dollárszázmilliókhoz jutottak a Nagyok, de lehetővé tette, hogy leányvállalataik tevékenységére adóhalasztást kérjenek. Emellett a filmiparba befektetők adómentességet igényelhetek befektetések akár 100%-ára. Ez utóbbi rendelkezés olyan sikeres, rendhagyó filmek létrejöttét segítette, mint a *Száll a kakukk fészkére* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) és *A taxisofőr* (*Taxi Driver*, 1976). Az adómentességet biztosító rendelkezést 1976-ban hatálytalanították, a stúdiók adó-jóváírási kedvezménye pedig az 1980-as évek közepén megszűnt, ezek a lépések mindazonáltal létfontosságúak voltak a filmipar fellendülésében.

Látványosabb erőként hatott a rendkívül sikeres filmek berobbanása. Noha a hollywoodi rendezők új generációja – különösen a fenegyerekek – művészeknek tekintették magukat, csak kevesen akartak ezoterikusak lenni. A legtöbbjük szívesen elégitette ki a nagyközönség igényeit. Néhányan pedig nem csupán szokványos kasszasikereket produkáltak, hanem olyan műveket, amelyek évről évre megdöntötték az előző rekordokat. 1970 és 1971 legnagyobb bruttó bevételt hozó filmjei (*Love Story*, *Airport '70*, *M.A.S.H.*, *A tábornok*, *A francia kapcsolat* [*The French Connection*], *Hegedűs a háztetőn*) 25 és 50 millió dollár közötti bevételt hoztak a stúdióknak az amerikai pénztári bevételekből – hatalmas profit, de csekélység ahhoz képest, ami ezután következett. A soha nem álmodott kasszasikerek korszakát *A keresztapa* nyitotta. A következő adatok a terjesztésből, s nem a pénztári bruttó bevételből származó jövedelmeket jelölik; a terjesztésből származó bevétel az az összeg, amelyet a stúdiók kapnak, miután a filmszínházak levonták a bruttó jegyeladásból őket illető százalékot:

1972: *A keresztapa*, rendezte Francis Ford Coppola, több mint 81 millió dollárt hozott a Paramountnak az amerikai piacról. Két évvel később a világméretű terjesztés és a tévéeladások 285 millió dollárt tettek ki.

1973: William Friedkin filmje, *Az ördögűző* (*The Exorcist*, Warners; 22.21) 3 millió dollárral meghaladta *A keresztapa* amerikai bevételét. Ugyanebben az évben a Universal vonakodva forgalmazta a George Lucas által rendezett, kis költségvetésű *A rock nagy évtizedét* (*American Graffiti*), amely 55 millió dollárt hozott.

1975: *A cápa* (Universal), rendezte Steven Spielberg, 130 millió dollárt eredményezett az amerikai terjesztésből.

1976: A híres színészek nélkül, a kevésbé ismert John Avildson rendezésében készült *Rocky* (Rocky) amerikai



22.21 *Az ördögűző*, egy horror sikerkönyv filmváltozata vitákat kavart istenkáromló nyelvezetével és sokkoló különleges effektusaival. Ezen a képen, egy életnagyságú bábu felhasználásával, a megszállott Regan gúnyosan körbefordítja a fejét.

pénztári bevételeiből 56 millió dollárhoz jutott a United Artists.

1977: Steven Spielberg *Harmadik típusú találkozások* című filmje (Columbia; 82 millió dollár) és John Badham *Szombat esti láza* (*Saturday Night Fever*, Paramount; 74 millió dollár) szép profitot jelentettek, a rekordokat azonban megdöntötte George Lucas a *Csillagok háborújával* (Fox). A 11 millió dollárból készült produkció nyári filmnek indult, 1978-ig folyamatosan műsoron volt, majd 1979-ben újra forgalmazták. A *Csillagok háborúja* több mint 190 millió dollárt hozott az amerikai terjesztésből, és 250 milliót a világ különböző országaiból a több mint 500 millió dollárt kitevő jegyeladások után.

Nem volt még példa arra, hogy gyors egymásutánban forgalmazott filmek ekkora bevételt termeltek volna.<sup>5</sup> A csőd szélén álló stúdiók nyeresége egyszeriben soha nem látott magasságokba szökött. *A nagy balhé* és *A cápa* producere a 20th Century-Fox régi igazgatójának, Darryl F. Zanucknak a fia, Richard F. Zanuck volt. A bevételi elszámolás láttán azt mondta: „Több pénzt söpörtem be egy-két filmmel, mint apám egy egész élet munkájával.”<sup>6</sup> Az 1970-es évek elején és közepén zajló fellendülés idején a legtöbb Nagy legalább egy kasszasikert kibocsátott, tehát az egész ipar megőrizte stabilitását. A hazai és külföldi forgalmazásokból származó bevételek évente körülbelül 200 millió dollárral növekedtek, s 1979-ben elérték a 2 milliárd dollárt. A televíziós hálózatok és a kábeltársaságok hatalmas összegeket fizettek az új sikerfilmek vetítési jogáért. Az 1970-es évek újjáéledése sok filmet repített a hírnév csúcsára, akik közül hárman jelentős producer-rendezővé váltak (l. keretben).

## Az 1970-es évek nagy triója: Coppola, Spielberg és Lucas

Az 1970-es évek elején felbukkanó három rendező nagy hatalmú producerré vált, és újraértelmezte a hollywoodi filmet. A korszak többi kezdőjéhez hasonlóan ők is kevésbé rendezők, inkább „filmkészítők” voltak, akik a szakma minden területén kipróbálták erejüket az írástól kezdve a gyártási utómunkálatokig. A filmeket teljes mértékben alkotói munka eredményének tekintették, és igyekeztek rajtahagyni a kézjegyüket mindenben, amit létrehoztak. Jól ismerték egymást: Francis Ford Coppola volt George Lucas *A rock nagy évtizede* című filmjének producere és mentora; Lucas és Spielberg később több közös munkát készített, elsősorban *Az elveszett frigidó fosztogatóit* (*Raiders of the Lost Ark*, 1980). Útjaik azonban szétágtak. A *keresztapával* Coppola bebizonyította, hogy képes főáramlatbeli mesterművet készíteni, de ennél is többre vágyott, Hollywoodot a művészi film egyik központjává akarta változtatni. Lucas és Spielberg úgy kívánta modernizálni a rendszert, hogy közben nem bolygatja fel.

Elsőként Coppola tört előre. Fialaloknak szóló vígjátéka, a *Te már nagy kislány vagy* (*You're a Big Boy Now*, 1967) Richard Lester Beatles-filmjeiből és a szvingelő Londonban játszó dóművek vibráló, lendületes technikáiból kölcsönzött. Coppola belülről látta a stúdiórendszer összeomlását, hiszen Corman cégét, az American International Picturest elhagyva forgatókönyveket írt (például *A tábornok* [1970] Oscar-díjas forgatókönyvét), majd rendezett, egyebek között a sikertelen Broadway-musicalt, a *Szivárványólygot* (*Finian's Rainbow*, 1968). *A keresztapa* pénzügyileg is nyereséges volt számára, ám ahelyett, hogy a sikert azon nyomban a kereskedelmi filmezésben kamatoztatta volna, nekilátott egy bensőséges hangvételű, kétértelmű művészfilmnek, a *Magánbeszélgetésnek*. *A keresztapa 2* (1974) idősíkokkal játszó, összetett mű lett. Coppola ezután belekezdett a kimerítő, költségvetést megrendítő, hatalmas mű, az *Apokalipszis most* (*Apocalypse Now*, 1979) munkálataiba.

Coppola nagy formátumú, bravúros filmalkotó. Az egyetemen színházi rendezőnek készült, és sok szempontból színészközpontú rendező maradt. Megküzdött a Paramounttal azért, hogy *A keresztapához* szerződtesse Marlon Brandót és Al Pacinót, és fontos szerepeket osztott James Caanra, Robert Duvallra, nővérére,

Talia Shire-re és más, kevésbé ismert színészekre. A próbák során olyan jelenetek rögtönzését kérte a színésztől, amelyek nem lesznek benne a filmben, és vacsorákat rendezett, ahol a színészek szerepüknek megfelelően ettek és ittak. *A keresztapa 2*-höz legendás New York-i színházi egyéniségeket nyert meg, Michael Gazzo szín-műíró és Lee Strasberget, az Actors Studio vezetőjét.

A színészi játék kidolgozottsága mellett lényeges szerepet játszott kockázatvállaló hajlama. *A keresztapa* rendkívül összefogott, részben azért, mert hiányoznak belőle az 1970-es évek elejére jellemző gyorsvágások és kameramozgások. Coppola és operatőre, Gordon Willis sajátos „tablóstílus” mellett döntött, amely hangsúlyozta a statikus kamerát, és a gazdag, gyakran félhomályos belső terekben mozgó színészeket (22.3 színes kép). *A Magánbeszélgetés* töredezett hang- és képmontáza ezzel szemben eltérő időben és mentális terekben lebegtetni a nézőt. Az *Apokalipszis most* Coppola arra törekedett, hogy pszichedelikus színekkel, térszaggal (*surround sound*) és lassú, hallucinációszerű áttűnésekkel lenyűgözően jelenítse meg a vietnami háborút.

1969-ben alapította meg American Zoetrope nevű vállalatát, hogy saját filmterveit megvalósíthassa. Évekig vágyakozott egy felszerelhető létesítményre, míg 1979-ben megvásárolta a Hollywood General Stúdiót, átkeresztelte Zoetrope Studiosra, és kijelentette, hogy ez lesz a játékfilmek új technológiai központja, nagy felbontású (HD) videorendszeren alapuló „elektronikus mozi”, amely műholdon át sugározza műsorait. Átépítette a színpadokat, és a trélerből videós vezérléssel rendezte az előadásokat. A legnevezetesebb eredmény a meglepő képi hatásokkal teli mozgalmos musicaldráma, a *One from the Heart* volt (Szívből igazán, 1982; 22.4 színes kép). Ez a film nagy hatást gyakorolt az 1980-as években a francia *cinéma du look* művekre (651. o.), de a túl nagy költségek és a közönség érdektelensége miatt óriási bukás volt. Coppola nemsokára kénytelen volt eladni a létesítményt, hogy kielégítse hitelezőit.

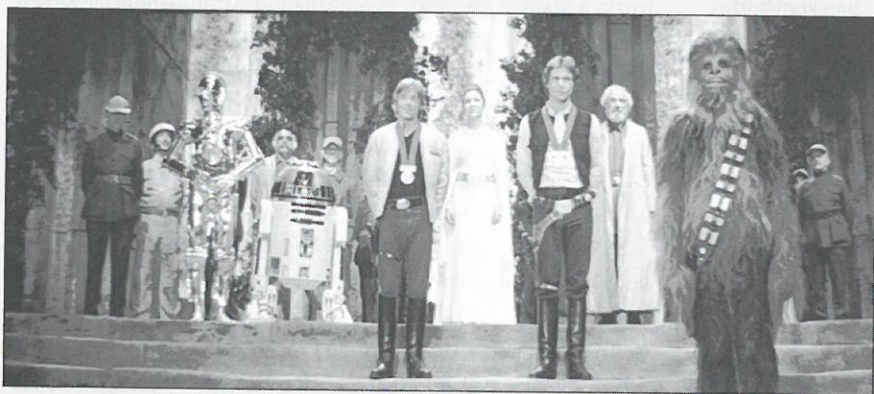
Nehézségekkel teli húsz év következett. Készített néhány zavarba ejtő munkát, például a *The Outsiders* (Kívülállók, 1983) és a *Rablóhal* (*Rumble Fish*, 1983) című tinidramákat, vagy a nyers *Tucker, az autóbolondot* (*Tucker: The Man and His Dream*, 1988; producer: Lucas).



22.22 *Tucker*: egy kamerával előállított (*in-camera*) optikai effektus kapcsolja össze a telefonon beszélő Tuckert és feleségét.



## Az 1970-es évek nagy triója: Coppola, Spielberg és Lucas (folytatás)

22.23 Ötletes mély terű beállítás Spielberg *A cápa* című filmjében.22.24 A *Csillagok háborúja* megjutalmazott hősei.

Szüntelenül kísérletezett feltűnő kompozíciókkal (22.22) és rendhagyó elbeszélői technikákkal, például amikor hamis reklámfilmel használt a *Tuckerben*, vagy némafilm stílusú különleges effektusokat a *Drakulában* (Bram Stoker's Dracula, 1992). A pályáját azonban nem tudta újraindítani. Még legnagyobb sikerének folytatása, *A keresztapa 3* (1990) sem hozott megváltást, és Coppola szabadúszó rendezővé vált. Később már nem a filmjei, hanem Napa Valleyben lévő szőlőskertje és ott előállított bora miatt ismerték a nevét.

Lucas és Spielberg viszont gyerekkori örömeiket akarták filmekben feleleveníteni. Megpróbálták újra előidézni azt az egyszerű élvezetet, amelyet az úropera nyújt (*Csillagok háborúja*), amely az akciódús filmsorozatokat (*Az elveszett frigyáda fosztogatója*) és a fantasztikus filmeket élte (*Harmadik típusú találkozások*, *E.T. – A földönkívüli* [E.T.: The Extraterrestrial], 1982). A *Csillagok háborújához* Lucas összegyűjtötte a hollywoodi harci filmek legizgalmasabb légi csatajeleneteit, rajzos forgatókönyvet készített a szekvenciákból, s aztán a régi részleteknek megfelelően forgatta le az űrben zajló ütközeteket. Producerként Lu-

cas és Spielberg felélesztette a kalandos családi filmet (*Willow* [Willow], 1988), a fantáziadús mesefilmeket (*Szörnyecskek* [Gremlins], 1984) és a rajzfilmvígjátékot (*Roger nyúl a pácban* [Who Framed Roger Rabbit?], 1988). Közben a Disney Stúdió csak küszködött, a háború utáni népszerűségi csúcs két szülőte felébresztette a régi varázslatot. Sok kritikus megjegyezte, hogy maga Walt is biztosan szívesen elkészítette volna a *Csillagok háborúját* vagy az *E.T.*-t.

Az általa „gyorsételfilmeknek” nevezett produkciók (*A cápa*, az „Indiana Jones”-sorozat) mellett Spielberg igényesebb rendezői munkákkal is előállt (*Biborszin* [The Color Purple], 1985; *A nap birodalma* [Empire of the Sun], 1987). Ezek a sikerregényekből készített fennkölt, nosztalgikus művek az 1930-as és a 40-es évek hollywoodi presztízfilmjeit idézik fel. A nagy hagyományt követő Spielberg a stúdióprodukciók előtt tisztelgő utalásokkal töltötte meg műveit (az *Örökké* [Always], 1989, például Victor Flemming 1943-as filmjének, *A Guy Named Joe*-nak [A pasas neve: Joe] újrafeldolgozása) és a Disney iránti tisztelet jeleivel (*Harmadik típusú*

tized elején tapasztalt recesszió idején a stúdiók az apró sikereknek is örültek; senki sem várta a rendezőtől, hogy nagy filmeket készítsenek. Csakhogy az 1970-es évek végén a társaságok már nem akartak

*találkozások*; *Hook* [Hook], 1991; és *A.I. – Mesterséges értelem* [A.I.: Artificial Intelligence], 2001).

Bebizonyította, hogy a stúdiórendezők örököse, aki a megfelelő anyagból megragadóan eleven történetet tudott elmesélni a közönségnek. A *cápa* jól felépített szerkezetében a mese izgalmát a politikai vezetés iránti szkepticizmus egyensúlyozza ki. Amity pénzéhes üzletembereivel szemben a férfias hős három típusát kínálja a film: az öszülő tettek emberét, Quintet, a racionális tudóst, Hoopert és Brody seriffet, a megfontolt pragmatistát. Minden képsor magas feszültségű érzelmeket vált ki, s a közönség izgalmát jelenetről jelenet-re fokozzák a pergő vágások, a leleményes Panavision-kompozíciók (22.23) és John Williams vészjósló zenéje. Az *Indiana Jones*- és a *Jurassic Park*-sorozatban Raoul Walsh és Jacques Tourneur hagyományát illesztette Spielberg a kasszasiker korához.

Még népszerűbbnek bizonyult New Age árnyalatú szellemisége, amelyet gyakran juttat kifejezésre a csillagok technikai csodák bámulatával. A kertvárosi elvált szülők fia újra és újra eljátszotta a felbomló család drámáját és a boldogság utáni gyermeki sóvárgást. Olyan emblemikus képeket hozott létre – zenével kommunikáló cingár földönkívülieket, a hold előtt bicikliző fiú sötét sziluettjét –, amelyek a giccs határát súrolták, ugyanakkor milliókat érintettek meg. Spielberg az új Hollywood megbízható showmanje lett, amilyen egykor Cecil B. DeMille és Hitchcock volt, valamint az a rendező, akire állítása szerint a leginkább hasonlított: Victor Flemming, a szerződésben dolgozó szakember, akinek keze nyomát őrzi az *Elfújta a szél* és az *Óz, a csodák csodája*.

Lucas kevésbé volt a mozi megszállottja, mint Coppola és Spielberg, ő tévézéssel, képregények olvasásával és autók bütykölésével töltötte a fiatalkorát. Szeretettel idézi fel az autózás és a rock'n'roll világát *A rock nagy évtizedében*, amely aprólékosan kidolgozott hangszávjával és az idősebbé válás kríziseinek finoman összeszőtt szálaival az a vérbeli tinifilm volt, amilyenre a stúdiók régóta vágytak. A *Csillagok háborúja* a lovagmitoszt elevenítette fel az 1970-es évek fiataljai számára, a románcot, amelyben a szent cél elérésére törekvő fiatal hősök kalandokat élnek át és megtapasztalják a tiszta szerelmet (22.24). Nem meglepő, hogy a *Csillagok háborúja* bemutatását a történet képregény formájú kiadása előzte meg. Coppola élvezte a munkát a színészekkel, Lucas viszont, ha csak lehetett, nem beszélt velük, kivéve, amikor néha rájuk szólt, hogy „Gyorsabban!”. Alig várta, hogy digitálisan állíthassa elő a jeleneteket; az egyes szereplőket üres háttér előtt filmezte, s egy-egy karaktert teljes egészében számítógépen alkotott

pénzt kockáztatni ki nem próbált témákkal és felfogásokkal.

Nyilvánvalóvá vált, hogy az ipar sikere csupán néhány filmen múlik. Bármelyik évben úgy tíz filmről gon-

dog. Álmát, a képregény esztétikájának abszolút filmes változatát a *Csillagok háborújának* első részében, a *Baljós árnyakban* (1999) valószínűleg Jar Jar Binks figurája volt az első, teljes egészében számítógéppel előállított szereplő egy jelentős élő szereplős játékfilmben.

Lucas gyakran nevezte magát független filmesnek, és bizonyos értelemben az is volt. A *Csillagok háborújának* elsőpró sikere után megengedhette magának, hogy bármely stúdióknak feltételeket diktáljon. Miután gyakran került összeütközésbe a Foxszal *A birodalom visszavág* (The Empire Strikes Back, 1980) miatt, amely a tervezett időt és költségvetést is túllépte, megfogadta, hogy többé nem alkuszik meg. Visszavonult birtokára, Skywalker Ranchre, ahol a világ sok millió nézőjének képzeletét magával ragadó saga csúcstechnológiával megteremtett csodaországát irányította, ahonnan a *Csillagok háborújának* alapuló regények, játékszerek, társasjátékok, akciófigurák és videojátékok serege áradt. A Skywalker munkatársai egy kötet, „a Biblia” alapján dolgoztak, amely a *Csillagok háborúja* univerzumának minden eseményét tartalmazta.

Lucas azonban továbbra is hitte, hogy alapvető emberi értékeken alapuló egyszerű mesét sző. Spielberghez hasonlóan, ő is nagy hatású New Age motívumot állított középpontba: az Erőt, amely jelentheti Istent, a kozmoszt, vagy bármit, amit a néző óhajt. Azt állította, hogy a kemény fémfelszín alatt a *Csillagok háborúja* a „megváltásról” szól. Spielberg túlzó megállapítása szerint a film azt a pillanatot jelölte ki, „amikor a világ felismerte a gyermekkor értékét”.<sup>7</sup>

Mindhárom rendező kolosszális sikereket ért el az 1970-es években, de a következő húsz évben csak Spielberg és Lucas játszott továbbra is kimagasló szerepet. Az 1980-as évek elején ők készítették a háború utáni korszak hat legnagyobb bruttó bevételt hozó filmjét. Coppola előre látta a multimédián alapuló jövőt, de úgy képzelte, hogy a Zoetrope Studios önerőből vertikálisan integrált vállalatává válhat. Két társa mélyebbre látott, a forgalmazást a stúdióira hagyták, s ők a tartalmat biztosították. A Lucasfilm és a LucasArt színházi filmeket, tévésorozatokat, reklámokat, interaktív játékokat, számítógépes animációt és különleges effektusokat állított elő, valamint új szerkesztő és hangrendszereket. Spielberg vállalata, az Amblin Entertainment gyártotta a korszak néhány legnépszerűbb filmjét (*Vissza a jövőbe* [Back to the Future], 1985; *Twister* [Twister], 1996). A DreamWorks SKG, amelyet Spielberg később alapított Jeffrey Katzenberggel és David Geffennel, a Universal által forgalmazott játékfilmeket és tévéműsorokat készített. 1980-ra Lucas és Spielberg lett az ipar két legbefolyásosabb rendező-producere, s ezt a pozíciójukat az új évszázad elején is őrizték.

## Újra elsöprő kasszasiker

Az 1970-es évek kasszasikerei láttán a producerek sokkal kevésbé nézték jó szemmel, ha a rendező cselekménnyel, hangnemmél és stílussal kísérletezett. Az év-

dolhatta a közönség, hogy „ezt mindenképpen látni kell”, ugyanakkor a Nagyok által kibocsátott filmek többsége nullszaldós sem volt. Az ipar tehát a kockázat minimalizálására törekedett. A vállalatok bevezették,

hogya a pihenés fő időszakaiban, nyáron és karácsonykor indítják nagy költségvetésű filmjeiket. Az AIP és más *exploitation* cégek példáját követve, a Universal megtöltötte a tévéadásokat *A cápa* hirdetéseiével, és mozik százaiban egyidejűleg mutatta be a filmet. A következő évtizedekben a jelentősebb filmek telítő reklámozással és előfoglalással kerültek moziba, sorsuk a bemutató hétvégétől függött.

Amikor a nézők újra és újra beültek megnézni *A cápát*, a stúdiók rájöttek, hogy a nagy filmek vetítési idejét érdemes meghosszabbítani. A produkciós tervezéseknél előnyben részesítették a sikeres filmekre épülő sorozatokat és folytatásokat, ilyenek a *Rocky*-filmek és a *Star Trek* saga. *A cápa* készítésénél még senki nem foglalkozott a filmhez kapcsolódó tárgyak értékesítésével, az előrelátó Lucas viszont a *Csillagok háborújáról* folytatott tárgyalások során magas százalékot kért a játékok, pólók és a filmhez kapcsolódó egyéb tárgyak értékesítéséből. A stúdiók látták, hogy a *Csillagok háborúja* az effajta értékesítésekkel a pénztári bevételeknél nagyobb nyereséget hozott, ezért kialakították a maguk értékesítési részlegeit.

Néhány független forgalmazó jelenléte ellenére a piacot az ismerős szereplők uralták. A filmszínházi bevételek 90%-a a nagy forgalmazó vállalatokhoz került. Egy stúdiókon kívül finanszírozott film nem számíthatott széles körű vetítésre, ha nem valamelyik vezető vállalat forgalmazta. A szokásos forgalmazási díj, 35%, egyenesen a bruttó kölcsönzési díjából származott, tehát *A cápa* és a *Csillagok háborúja* jóval több forgalmazási bevételt hozott a Universalnak és a 20th Century-Foxnak, mint amennyit a stúdiók a gyártásra költöttek. Az amerikai filmek nemzetközi terjesztését is a nagy forgalmazók irányították.

A Nagyoknak mindazonáltal filmkészítőkre volt szükségük. Néhány stúdió, kiváltképp a Disney, azzal dicsekedett, hogy maga állítja elő saját produkcióit, többségük azonban jelentős teljesítményt felmutató rendezőkre és producerekre hagyatkozott. Spielberg és Lucas olyan befolyásos producerré vált, aki könnyen talált pénzforrást, s még a forgalmazási díj csökkentését is követelhette. A stúdiók hosszú távú kapcsolatot áptak azokkal a producerekkel, akik egybe tudtak fogni forgatókönyvet, rendezőt és sztárokat. Egyre több ügynök tevékenykedett kváziproducerként, mivel ügyfeleiket egy csomagba gyűjtötték a Lew Wasserman által bevezetett (360–361. o.) és Sue Mengers által továbbfejlesztett módon, aki Ryan O'Nealt, Barbra Streisandot és a rendező Peter Bogdanovichot társította a *Mi van, doki?*-hoz (1973). A tehetségek közvetítése terén 1975-ben két nagyon fontos ügynökség alakult, az International Creative Management és a Creative Artists Agency, amelyek az 1980-as évek első számú „csomagkészítőivé” váltak.

A legrátermettebb mogulok televíziós tapasztalatokkal rendelkeztek, például Barry Diller és Michael Eisner a Paramountnál, és értettek a tehetségek közvetítéséhez. A stúdiók ügyvivői pozícióba is szerződtettek ügynököket, mivel volt szórakoztatóipari tapasztalatuk, noha nem rendelkeztek MBA (*Master of Business Administration*) fokozattal. Mindezeknek a következtében az 1970-es években elkezdődött „a megállapodások” korszaka. A *fejlesztési megállapodások* biztosították az ügynökök, producerek, forgatókönyvírók és sztárok bevételeit, de kevés filmet eredményeztek. Az *átfogó megállapodások* értelmében a sztárok és a rendezők azért kaptak pénzt, hogy a stúdiók számára „különleges, egyedi projekteket” (*vanity project*) dolgozzanak ki, a *közös költség-megállapodások* szerint pedig gyártó cégük irodát kapott a stúdió területén. Egy csomag minden résztvevője igyekezett a megállapodásból a maga számára a lehető legtöbbet kihozni, így aztán évekig is eltarthatott, mire egy filmterv vászonra került. A filmesek arról panaszkodtak, hogy a forgatás másodlagossá vált a megállapodáskötések mögött.

Miután a sikeres rendezőknek nagyobb beleszólásuk lett a munkálatokba, sokszor megnőtt a költségvetés. Coppola több mint három évig forgatta *Apokalipszis most* című filmjét, amelynek költségei meghaladták a 30 millió dollárt. A rendkívül sikeres rendezőkkel is megesezt, hogy túllépték a pénzügyi kereteket, amint azt Spielberg *Meztelenek és boldok* (1941) című filmje mutatja (1979). A rendszer leg hírhedtebb bukása Michael Cimino ambiciózus westernjéhez, *A mennyország kapujához* kötődik (Heaven's Gate, 1980). A költségek 1970 óta a legmagasabbra, 40 millió dollárra szöktek. Miután a rendezői változat a premieren csúfosan megbukott, a United Artists kibocsátott egy rövidített változatot. Ez kölcsönzési díjakban 2 millió dollárnál kevesebbet hozott, a Nagyok egyike, a UA pedig összeomlott, s a stúdiót végül az MGM olvasztotta magába.

A stúdiók vezetői panaszkodtak, hogy minden fiatal rendező pénzügyi korlátoktól szabad szerző akar lenni (l. Megjegyzések és útmutatók a fejezet végén). Az új Hollywood rendező-központúsága ironikus módon általános bizalmatlanságot eredményezett a rendezőkkel szemben. Az 1980-as években a stúdiók minden erejükkel igyekeztek a filmkészítőket kordában tartani. Az ügyvezetők jegyzetekkel látták el a forgatókönyveket, és gyorskópiákkal, elővetítésekkel mérték fel a közönség reakcióit a rendezői változatokra.

Elkezdődött a csomagokra és megállapodásokra épülő, hírességekkel és különleges effektusokkal telezsúfolt sikerprodukciók korszaka. Két éve zajlott a *Superman – A film* (*Superman: The Movie*, 1978) forgatása. A független gyártású mű költségei végül 40 és 55 millió dollár közötti összeget tettek ki. Gene Hackman 2 millió dolláros gázsit

követelt, Marlon Brando 3 milliót kapott kétheti munkáért. Mario Puzónak, *A keresztapa* írójának 350 000 dollárt fizettek a *Superman* forgatókönyvéért, plusz 5%-ot a bruttó bevételből. Sok millió dollárba kerültek az angliai Pinewood Studiosban felépített díszletek és a különleges effektusok. A franchise-sorozatok értékével tisztában lévő producerek a stúdióbérlés ideje alatt egyszerre két filmet forgattak, hogy egy folytatás készenlétben álljon. A filmzenét az elsőpró sikerű dallamok komponistája, John Williams írta (*A cápa*, *Csillagok háborúja*, *Harmadik típusú találkozások*). A decemberben bemutatott *Superman* bruttó bevétele végül meghaladta a 80 millió dollárt az egyesült államokbeli vetítésekből, 1979 legsikeresebb filmje lett, s a Warner Brothers mai napig legnyereségesebb produkciója. Három folytatás követte, a filmhez kapcsolódó tárgyak értékesítése milliókat hozott, ugyanakkor az érdeklődést újra a képregények szuperhősei felé fordította. A szerző-rendezői babérokra nem törekvő Richard Donner műve jelölte ki az utat az 1980-as, 90-es évek *megafilmei* számára.

### Korszerű Hollywood

Az 1970-es években egyetlen stúdió sem engedhette meg magának, hogy csak nagy költségvetésű filmeket gyártson. Mindegyik vállalat kettőt-hármat készített évente. Mivel azonban egy stúdió forgalmazási szárnyának évente 12–20 filmre volt szüksége ahhoz, hogy költségei megtérüljenek, a műsor további részét olcsóbb – többnyire a fiatal közönség számára átdolgozott műfaji – filmekkel töltötték ki. A *Partizónában* (Animal House, 1978) a vaskos bohózat felé tolták el a vígjátékot a *National Lampoon* magazinhoz és a „Saturday Night Live” tévéműsorhoz kapcsolódó rendezők és előadók. A korszerűsített musicalek diszkózenét tartalmaztak (*Szombat esti láz*, 1977), vagy az 1950-es évek tinédzserkultúráját figurázták ki játékosan (*Pomádé* [Greasé], 1978).

Most, hogy egyes műfajok felújítása alkalmanként sikert hozott, a rendezők eltávolodtak a kísérletezéstől,



22.25 A nagy látószögű beállítás visszatérése: *Harmadik típusú találkozások*.



22.26 Adósságbehajtás Little Italyban: az *Aljas utcák* „beszerző” jelenete.

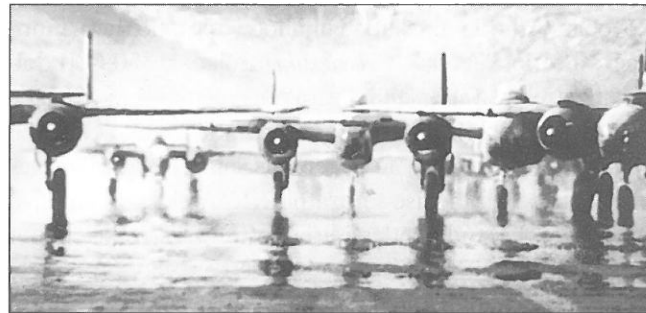
amelyet az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején elterjedt művészfilmdivat ösztönzött. A fiatal rendezők többsége meg sem kérdejezte a főáramlatbeli elbeszélismódokat, inkább Spielberget és Lucast követve jól bevált műfajokat dolgoztak át, és nagyra becsült klasszikusokra és rendezőkre hagyatkoztak. Az új Hollywoodot sok szempontból a régi felfrissítése jellemezte. „Nagyon fontosnak tartottuk, hogy hollywoodi filmeket készítsünk – emlékezett vissza John Milius –, nem azért, hogy rengeteg pénzt keressünk, hanem művészekként.”<sup>8</sup>

Sok film ironikus vagy szeretetteljes tiszteletadás volt a stúdióhagyományok. Hawks *Rio Bravóját* újította fel John Carpenter *A 13-as órszobában* (Assault on Precinct 13), amelyben a sztoikus magatartás áll szemben a mai városi erőszakkal. Brian De Palma Hitchcock-utánpótlással vált híressé: a *Megszállottság* (Obsession, 1976) egy vérfertőzőszállal fűszerezett *Szédülés*; a *Gyilkossághoz öltözve* (Dressed to Kill, 1980) a *Psycho*-történetbe ágyazza a jelen szexuális erkölcséit. John Milius a kalandos akciófilmet eleveníti fel a *Szél és az oroslánban* (The Wind and the Lion, 1975). E rendezők stílusában többnyire egyértelmű, hogy mi mindent kölcsönöztek a nagy mesterek műveiből. Carpenter *A 13-as órszoba* ritmikus vágásában Hawks *A sebhelyes emberének* mintáját követi. De Palma felső gépállásai, mehökkentően nagy mélység-élességű képei, képmezőszerszerezése és cselekményvezetése Hitchcock könnyed leleményességére emlékeztetnek. *A cápában* Spielberg azt a rázoomoló és hátrakocsizó megoldást alkalmazza, amit Hitchcock a *Szédülésben*; általában ezzel hangsúlyozták az 1980-as évek filmjeiben, hogy a háttér hátborzongatóan összeszűkül a mozdulatlan alak körül.

Az 1960-as évek végén és a 70-es évek elején a rendezők teleobjektíveket használtak; sokszor egész jeleneteket forgattak a mélységet szétterítő lencsével. Spielberg, De Palma és más új hollywoodi rendezők ezzel szemben újra bevezették az Orson Wellesre, William



22.27, 22.28 A 22-es csapdájában a felnagyított nagy mélységélességű snittek Mike Nichols sokkal hosszabb objektívekkel készített képekkel szítja meg.



Wyllerre és a *film noir*ra emlékeztető nagy látószögű objektíveket. Az eredmény gyakran a szembeötlő mélységélesség és az alakok eltorzulása volt (22.25, 22.26). A teleobjektíveket azért nem tették félre a rendezők. Az 1970-es évektől kezdve olykor nagy mélységélességű beállításokkal váltogatták az egyenletesebb felszínű teleobjektíves felvételeket (22.27, 22.28). Miután sok forgatókönyv az 1940-es, 50-es évek műfajait modernizálta, a filmek stílusa is különböző korszakokból kölcsönzött eszközök szintézisévé vált.

Az új Hollywood sok alkotása tért vissza a hagyományos műfajokhoz. A *keresztapa*-filmek a klasszikus gengszterfilmet keltették új életre, és friss elemekkel dúsították fel. Az 1972-es *A keresztapa* a műfaj hagyományos etnikai (olasz/ír/zsidó/fehér/angolszász/protestáns) elkülönülésére, és az agresszív férfiaságra mint értékre helyezi a hangsúlyt, ám újdonságként jelenik meg benne az egységes család és a nemzedékváltás kiemelése. A „család üzleti ügyeitől” kezdetben távol maradó Michael Corleone apja méltó örökösének bizonyul, ám azon az áron, hogy elhidegül feleségétől, Kaytól. *A keresztapa 2* (1974) a műfaj egy másik formulájára, a hatalomba emelkedő, bevándorló gengszter sémájára támaszkodva mutatja be Michael apjának felívelő karrierjét. Ennek a korábbi korszaknak az ábrázolását meg-megszakítják az 50-es évek eseményei, amelyek során Michael tekintélyes és könyörtelen emberré válik. Az első film azzal ér véget, hogy Michael elfoglalja helyét az egymást követő családfejek sorában, a második rész befejezésekor viszont rázárulnak az őszi árnyak, egyedül tűnődik, és képtelen bárkiben is megbízni.

*A keresztapa* nem hozta meg a gengszterfilm reneszánszát, de két másik műfaj markánsan megújult. Az *ördögűzővel* új erőre kapott a horrorfilm, amelyet régóta a kis költségvetésű, rámenősen pénzre hajtó (*exploitation*) zsánernek tartottak, és húsz éven át az ipar egyik legjelentősebb műfajává vált. Carpenter munkája, *A rémület éjszakája* (Halloween, 1978) az orvttámadós-kaszabolós fil-

mek (*slasher*) hosszú ciklusát indította el, ahol az áldozatok, többnyire élvhajhász tinédzserok, véres halált halnak. Stephen King sikerkönyveinek adaptációi a *Carrie* (Carrie, 1976, De Palma) és a *Ragyogás* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick) folytatták a trendet.

A másik újjáéledt műfaj a tudományos-fantasztikus film volt. Kubrick *2001 – Űrodüsszeiája* volt a nagy előfutár, ám valójában Lucas és Spielberg ejtette ámulatba Hollywoodot a korábban gyermekmatiné és olcsó tiniműsorok részének tekintett műfaj profitlehetőségeivel. A *Csillagok háborúja* azt bizonyította, hogy a korszerű technika különleges hatásaira épített űrkaland vonzza a mozinézők új nemzedékét, és példátlan sikere nemcsak folytatásainak sorát indíthatja el, hanem a tévében sugárzott *Star Trek* új sorozatát is. A *Harmadik típusú találkozások* az 1950-es évek „inváziós filmjét” alakította át a földön kívüli tudással való azonosulás kellemes, szinte misztikus tapasztalatává. E filmek után a tudományos-fantasztikus film Hollywood egyik fő műfajává, gyakran az új filmtechnológia bemutató terepévé vált.

A fiatal rendezők a filmiskolákban vagy éjszakai tévéműsorokban ismerkedhettek a hagyománnyal, egy idősebb alkotó azonban közvetlenebb tapasztalatokkal rendelkezett. A pályáját szerződéses színészként kezdő Clint Eastwood kisebb filmszerepek után egy 1960-as évekbeli sikeres tévésorozat (a *Rawhide* [Korbács]) szereplője lett, majd Sergio Leone spaghetti-westernjeiben filmsztárrá vált (482. o.). Amikor visszatért Hollywoodba, a régi nagy rendező, Don Siegel két filmjében szilárdította meg hírnevét, a *Coogan blöffjében* (Coogan's Bluff, 1968) és a *Piszkos Harryben* (Dirty Harry, 1972). Eastwood cinikus, sőt szadista figurákat alakított a vásznon, ami élesen elkülönítette legfőbb riválisaitól, Paul Newmantól és John Wayne-től. Rendezői pályája a *Játszd el nekem a Mistyt!* (Play Misty for Me, 1971) című filmmel indult, amelyben egy éjszakai diszkóst alakít, akire egy megszállott rajongó vadászik. Rendezett hagyományos akciófilmet is, amilyen a *Bosszú az Eiger csúcsán* (The

Eiger Sanction, 1975), de a *The Outlaw Josie Walesben* (Josie Wales, a törvényen kívüli, 1976) például a western keserű, mitikus hangulatát idézte fel, *A vesszőfutásban* (The Gauntlet, 1977) és a *Bronco Billyben* (Bronco Billy, 1980) pedig a látvánnyal is kísérletezett. Bölcsen főszerepet vállalt más rendezők zsánerdarabjaiban, amelyek, például az *Any Which Way But Loose* (Csak ne féktelenül, 1978), nagy sikert jelentettek.

Eastwood gyorsan és olcsón forgatta filmjeit, amelyek így ugyan nyereségesek voltak, ám a csúcstechnológiával készített nagy költségvetésű produciók mellett gyakran vontatottnak tűntek. A műfaji konvenciók iránti tisztelete és módszeres, kiegyensúlyozott stílusa a komoly, klasszikus stúdióproduciókra emlékeztetett. Az 1980-as és 90-es években Eastwood volt Hollywood legtermékenyebb neves rendezője, és a hagyományok higgadt kezelésével őrizte meg a műfajokat, a katonai filmet (*Halálhágó* [Heartbreak Ridge], 1986), a westernt (*Fakó lovas* [Pale Rider], 1985; *Nincs bocsánat* [Unforgiven], 1992), a románcot (*A szív hidjai* [The Bridges of Madison County], 1995) és a detektívfilmet (*Az igazság napja* [True Crime], 1999). Nagy elismerést kapott a *Bird – Charlie Parker élete* (Bird, 1988), amelyben a dzsessz iránti rajongását mutatta meg.

Eastwood érett szakmai tudása határozottan ómódi-nak tűnt a stúdiókból az 1970-es években áradó szatírák és paródiák mellett. Woody Allen a „nagy balhé” (*capér*) filmet (*Fogd a pénzt, és fuss*, 1969) és a tudományos-fantasztikus filmet (*Hétalvó* [Sleeper], 1973) parodizálta. Mel Brooks a western (*Fényes nyergek* [Blazing Saddles], 1973), a Universal-horror (*Az ifjú Frankenstein* [Young Frankenstein], 1974), a hitchcocki thriller (*Magas frász* [High Anxiety], 1977) és a történelmi eposz (*Világtörténelem I* [History of the World, Part I], 1981) nyers, szabad szájú bohózatait rendezte meg. David és Jerry Zucker és Jim Abrahams a katasztrófafilmet szedte ízekre az *Airplane!*-ben (Airplane!, 1980). A műfaji konvenciók kifigurázása nem volt új jelenség, ezt tették már a némafilmes burleszkek, Bob Hope, Bing Crosby, Dean Martin és Jerry Lewis vígjátékai is. Hollywood kigúnyolása tehát maga is a hollywoodi hagyomány része volt.

#### Scorsese, a szintézis

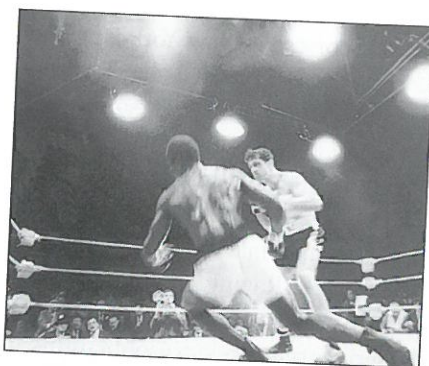
Néhány alkotó az európai művészfilm bizonyos vonásainak átvételével, mások a stúdióhagyományok felélesztésével fejezték ki személyes kötődéseiket. Voltak azonban, bár nagyon kevesen, akik mindkettőt meg tudták valósítani. Coppolának ez csak egy ideig sikerült, Martin Scorsese azonban következetesebben egyesítette a két lehetőséget. A hollywoodi játékfilmekben, az olasz neorealizmuson és a „Million Dollar Movie”-hoz hasonló té-

véműsorokon nevelkedett Scorsese a New York-i Egyetemen tanult filmezést. Több rövidfilmmel és két kis költségvetésű munkával szerzett hírnevet az underground világában, mielőtt az *Aljas utcák* (Mean Streets, 1973) nagy figyelmet keltett. Hírnevet az *Aliz már nem lakik itt* (Alice Doesn't Live Here Any More, 1974) és *A taxisofőr* (Taxi Driver, 1975) szerzett számára. A Jake LaMotta ökölvívó életrajzán alapuló *Dühöngő bika* (Raging Bull, 1980) még nagyobb feltűnést keltett; sok kritikus kiáltotta ki az 1980-as évek legjobb amerikai filmjének. Későbbi munkái (főleg *A komédia királya* [King of Comedy], 1982; a *Krisztus utolsó megkísértése* [The Last Temptation of Christ], 1988; a *Nagymenők* [Good Fellas], 1989) megszilárdították hírnevét, ő lett generációjának legtöbb kritikai elismerésben részesült amerikai rendezője.

A filmfenegyerek Scorsese erősen kötődött a hollywoodi hagyományokhoz. *A taxisofőr* zenéjét Bernard Herrmann, Hitchcock komponistája írta, és amikor a *New York, New York* (New York, New York, 1976) forgatására készült, Scorsese az 1940-es évek hollywoodi musicaljeit tanulmányozta. Később a *Rettegés fokában* (Cape Fear, 1991) egy klasszikus thrillert dolgozott át. Ahogy Altmanra és Allenre, rá is hatott az európai filmművészet. *A Dühöngő bika* egyik snittváltása éppúgy származhatott Godard-tól, mint George Stevens *Idegen a vadnyugaton*jából, és *A komédia királyában* Rupert Pupkin világiának felderítése során Fellinire emlékeztet, amikor nem tudni, hogy mi valóság és mi képzelődés.

Scorsese filmtudatossága virtuóz technikájában is megmutatkozik. Alkotásaiban a színészek, például Robert De Niro tehetségének megmutatását szolgáló heves, agresszív párbeszédet tartalmazó jelenetek káprázatos kameramozgással hangsúlyozott fizikai akciójelenetekkel váltakoznak. Az akciószekvenciák gyakran absztraktak, némák, hipnotikus látványt sugároznak: sárga taxi siklik a pokolian füstös utcákon (*A taxisofőr*), biliárdgolyók futnak a zöld posztón (*A pénz színe* [The Color of Money], 1986). *A Dühöngő bika* minden bokszolós jelenete másképpen van beállítva és felvéve (22.29, 22.30). Míg más filmfenegyerek a csúcstechnológiával előállított különleges effektusokból építették fel a látványosságot, Scorsese merész, sajátos stílusával tartja fogva a nézőt.

Allen filmjeihez hasonlóan Scorsese munkáiban is erősek az önéletrajzi mélyáramlatok. Az *Aljas utcákban* olasz-amerikaiként élt ifjúságát idézi fel (l. 22.26). Éveken át tartó önpusztítás után úgy érezte, kész megrendezni a *Dühöngő bikát*: „Akkor már értettem, milyen volt Jake, de csak azért, mert hasonló tapasztalatokat szereztem. Nagyon szerencsés voltam ezzel a filmtervvel, amelyben mindezt kifejezhettem.” Talán mert Scorsese érzelmileg azonosul történeteivel, dinamikus, olykor



22.29, 22.30 A *Dühöngő bika* két különböző küzdelme, s mindkettő más és más filmi textúrát mutat.



22.31 Az ambiciózus talk show házigazda, Rupert Pupkin háza alagsorában interjút készít Liza Minnelli és Jerry Lewis kartonfiguráival (*A komédia királya*).

megszállott figurák állnak filmjei középpontjában, akiknek gondolat- és érzelmi világába a rendezői eszközöknek köszönhetően mi is bekerülünk. Gyors nézőponti felvételek, villanó pillantások, lassított képek és szubjektív hang segíti, hogy azonosuljunk a díjbokszolóval, Jake LaMottával, a taxisofőrrel, Travis Bickle-lel és a nagyra törő komikussal, Rupert Pupkinnal (22.31). Sok kritikusnak Scorsese bizonyította be, hogy egy rendező képes lehet leleményesen vegyíteni a kísérletezést az 1970-es évekre jellemző mesterségbeli tudás megújításával.

## A FÜGGETLENEK LEHETŐSÉGEI

Az Egyesült Államokban az idő tájt létező független gyártás sorsa összekapcsolódott a Nagyok nehézségeivel és talpra állásával. Az 1948-as Paramount-határozat, valamint a tizenévesek piacának bővülése lehetőséget adott a független vállalatoknak, az Allied Artistsnak és az American International Picturesnek (AIP), hogy megjelenjenek a kis költségvetésű produkciók piacán (362. o.)

A kevés pénzből gazdálkodó függetlenek az 1960-as évek végén megerősödtek, részben a Gyártási kódex meggyengülése, részben a Nagyok hanyatlása miatt. A cenzúra enyhülése az 1960-as években az erotikus *exploitation* filmek megszaporodását eredményezte. A „meztelen filmek” (*nudies*) a 16 mm-es *stag film* („egyedülálló férfiaknak szóló filmek”) világából kerültek elő, és a külvárosok pusztuló filmpalotáiban voltak láthatók. Herschell Gordon *Blood Feast* (Vértivornya, 1963) és *2000 Maniacs* (1964) című filmjeiben az erotika vérrel keveredett. Russ Meyer előbb meztelenfilmeket rendezett, majd kidolgozta sajátos stílusát, amelyben villámgyors vágások, ijesztő erőszak és parodisztikusan eltúlzott szexjelenetek keverednek (*Motorpsycho*, 1965; *Faster Pussycat, Kill! Kill!* [Gyorsabban, cicamica, öl! Öl!], 1966). Az 1970-es évek „főáramlatbeli” pornográf filmjeinek útját Meyer olyan darabokkal egyengette, mint a *Vixen* (Gonosz boszorkányok, 1968).

A *youthpics*-örületet az AIP motorosbanda-ciklusa és a *Wild in the Streets* (Vadak az utcán, 1968) táplálta. Az AIP legfőbb rendezője, Roger Corman által készített filmek nagy hatással voltak az 1960-as évek végén feltűnő fiatal rendezőkre, s az AIP-től kapott lehetőséget Coppola, Scorsese, Bogdanovich, John Milius, De Palma, Robert De Niro és Jack Nicholson. A kis költségvetésű független film, *Az élőhalottak éjszakája* (*Night of the Living Dead*, 1968), amelyet az AIP visszautasított, mondván, hogy túl véres, kolosszális kultuszfilmsikerré vált, és elindította pályáján George Romero rendezőt.

A független produkciók az 1970-es években is komoly alternatívát jelentettek a Nagyokkal szemben. Amikor a stúdiók visszafogták a gyártást, a kis költségvetésű filmek töltötték fel a piacot. A cégek elkezdtek műfajokra szakosodni – harci művészetekre épülő filmeket, akciófilmeket, erotikus filmeket (*sexploitation*) készítettek. Az afrikai-amerikaiaknak szánt filmekben (*blaxploitation*) fiatal színés bőrűek szerepeltek, s olykor a forgatási munkákban is részt vettek, például rendezőként Gordon Parks, Sr. (*Shaft* [Shaft], 1971) és Michael

Schultz (*Cooley High*, 1975; *Car Wash* [Autómosó], 1976). *Az élőhalottak éjszakája* és *Az ördögűző* után a tizenéveseket kiszolgáló horrorpiacon olyan filmek jelentek meg, mint Tobe Hooper groteszk *A texasi láncfűrészese* (*Texas Chainsaw Massacre*, 1974) és John Carpenter józanabb és drágább filmje, *A rémület éjszakája*. Corman új vállalata, a New World Pictures ciklusokat hozott létre, és rendezőket nevelt (Jonathan Demme, John Sayles, James Cameron).

Az olcsóbb filmek is közönségre találtak bizonyos műfajokkal, amelyeket már nem engedtek be a csillagobb stúdióprodukciók közé. A Sun International felfedezte, a Nagyok csodálkozására, hogy még mindig el lehet csábítani a családokat a tévé elől a vadonban zajló kalandokkal és vallási jellegű dokumentumfilmekkel. Tom Laughlin, a *Billy Jack* (1971) vállalkozó rendezője, producere és főszereplője bebizonyította, hogy a kisvárosi közönség továbbra is betér az érzelmeket, akciót és populista témákat vegyítő filmekre. Közben a tizenévesek és az egyetemisták olyan szörnyű filmekre tódultak, mint John Waters *Rózsaszín flamingókja* (*Pink Flamingos*, 1974). A mozisok rájöttek, hogy az *éjféli* filmek vonzzák a fiatalokat, a *Rocky Horror Picture Show* (1975) és a *Rádírfej* (1978) szinte kizárólag ezekből a vetítésekből lett nyereséges.

A Nagyok erre elkezdtek átvenni a független filmek erősségét adó, érzékekre ható elemeket. A nagy költségvetésű filmekben nyíltabban jelent meg a szexualitás, és Russ Meyer, az erotika kiaknázója rövid ideig egy stúdióban dolgozott (*Beyond the Valley of the Dolls* [A babák völgyén túl], 1970). *Az ördögűző* soha nem látott mértékben épített a blaszfémiára és a zsigeri undorra. A *Csillagok háborújában* és a *Harmadik típusú találkozásokban* megjelentek a kis költségvetésű tudományos-fantasztikus fil-



22.32 Shirley Clarke a *The Cool World*-öt rendezi.

mek (*Silent Running* [Néma rohanás], 1971; *Dark Star*, 1974) elemei, *A nyolcadik utas: a halál* (*Alien*, 1979) és más filmek pedig olyan vériszamos jeleneteket tartalmaznak, amelyeknek új mércéjét független rendezők, például Carpenter és David Cronenberg állították fel (*Rabid* [Tombolás], 1977; *The Brood* [Ivadékok], 1979). „Az »exploitation« filmeknek azért ez a nevük, mert az ember valami örült tombolásra csinál filmet, amiben rengeteg az akció, van egy kis szex, és néhány ügyes trükk” – írta Corman. „[Később] a Nagyok rájöttek, hogy óriási bevételre érhetnek el költséges *exploitation*-filmekkel.”<sup>10</sup>

A tömegpiaci függetlenek mellett megjelent egy művészileg igényesebb független ágazat is. New Yorkban megerősödött egy Hollywoodtól eltérő tendencia. A tánc- és kísérleti kisfilmjeiről ismert Shirley Clarke elkészítette egy színdarab, *A kapcsolat* adaptációját (*The Connection*, 1962) és *The Cool World* című dokumentarista jellegű filmjét (1963; 22.32). Jonas és Adolfo Mekas az európai új hullámok kísérleteit követte *Guns of the Trees* (A fák fegyverei, 1961) és *Hallelujah the Hills* (Halleluja a hegyeknek, 1963) című filmjeiben.

Ennek az „off-Hollywood” csoportnak a legjelentősebb egyénisége John Cassavetes volt. A „módszert” követő színjátszásnak elkötelezett színész a színház, a film és a televízió világában is tevékenykedett. A *New York árnyaihoz* (*Shadows*, 1961) innen-onnan teremtette elő a szükséges pénzt. „Ez a film improvizáció volt.” – Ez a kurta zárófelirat Cassavetes legfőbb esztétikai nézetét foglalta össze. A történethez, amely New York dzsessz- és társasági világában mozgó két fekete fiverről és nővéréről szól, nem készült forgatókönyv, a színészek és a rendező közösen döntöttek a dialógusokról és eljátszásokról. Noha Cassavetes a dokumentarista stílus szemcsés, szürke stílusát követte (22.33), az akkori holly-



22.33 Nyersfelvétel Ben megveréséről (*New York árnyai*).

woodi filmekből ismerős nagy mélységességű kompozíciókat és poétikus közzjátékokat is beillesztett művébe. A *New York arnyai* fesztiváldíjakat nyert, majd Cassavetes két balsorsú hollywoodi munkát készített. Utána visszatért a független filmzéshez, műveit főáramlatbeli produkciókban vállalt szerepek honoráriumából finanszírozta, és a fiatal filmesek emblematikus alakjává vált.

Estétikáját a nyers realizmus koncepciójára építette, és hangsúlyt kap munkáiban a részben rögtönzött színészi játék és a spontán kameramunka. Az *Arcok* (Faces, 1968) és a *Férjek* (Husbands, 1970) a gyors, gumiobjektív közelképeivel és az árulkodó részletek keresésével a *direct cinema* eszközeit alkalmazva kommentálja a középosztálybeli amerikai párok keserű csalódásait és megcsalásait. Ellenkultúrás vígjátéka, a *Minnie és Moszkowicz* (Minne and Moskowicz, 1971) jellemző módon egy középkorú hippi és egy magányos múzeumi kurátor szerelmét mutatja be. Az *Egy hatás alatt álló nő* (A Woman under the Influence, 1974), a *Premier* (Opening Night, 1979) és a *Szeretetáradat* (Love Streams, 1984) drámáiban a monoton hétköznapi életet olyan fájdalmas kitörésekkel tűzdeli meg, amelyek során a színészek már-már a hisztéria határát súrolják. Ez a rángó ritmus és a felnőtt élet szerelmei és munkája mögött lappangó szorongások ábrázolása láttatja Cassavetes érett kort bemutató melodramáit az 1970-es és 80-as évek hollywoodi mércéjéhez mérve kísérleti jellegűnek.

A New York-i szintér energikus bemutatását folytatta Joan Micklin Silver a *Hester utcában* (Hester Street, 1975), a 19. század végi New York zsidó világát megrajzoló drámában. A nem egész 500 000 dollárból forgatott filmet országosan forgalmazták, és 5 millió dollárnál nagyobb bevételt hozott. Amikor Oscar-díjra jelölték, ismét ráirányította a figyelmet a hollywooditól eltérő filmzésre.

A függetlenség vágya felébredt más régiók rendezői-

ben is, akik vásznon ritkán látható vidékekről készítenek alacsony költségvetésű műveket. John Waters *campes* Payton Place-nek mutatja Baltimore-t (*Female Trouble* [Női gondok], 1975), Victor Nuñez *Gal Young 'Un* című filmje (A kicsike, 1979) pedig Floridában játszódik a gazdasági válság idején. John Hanson és Rob Nilsson történelmi drámájának, a *Northern Lights*nak (Északi fények, 1979) a helyszíne Észak-Dakota az 1915-ös munkászavargások idején. A mű a legjobb első filmnek járó díjat kapta a Cannes-i Fesztiválon.

Egyre több alternatív fórum nyílt a független filmek vetítésére. Az 1970-ben alapított New York-i Anthology Film Archives mellett fesztiválok indultak Los Angelesben (Filmex néven 1971-ben), a coloradói Telluride-ban (1973), Torontóban és Seattle-ben (1975), valamint megnyílt az amerikai Film Festival (1978), amely később Sundance néven vált ismertté. Ugyanebben az időben vállalkozó filmesek független filmművészek számára megszervezték az Independent Feature Projectet (IFP), ez pedig 1979-ben létrehozta az Independent Feature Film Marketet, ahol elkészült és készüléfelben lévő műveket lehetett látni. Az amerikai független filmzés start-ra készen állt.

Az 1960-as években a küszködő stúdiók új vállalati identitást és üzleti modelleket kerestek. Némi előkészület után az 1970-es években kialakultak azok a minták, amelyek az amerikai filmgyártást a század hátralévő részében uralták. A mogulok új nemzedéke a producer-rendezők Lucas és Spielberg által fémjelzett új nemzedékével társult egy konglomerátum égisze alatt. A stúdiók ezután a „kihagyhatatlan” filmek finanszírozására és gyártására összpontosítottak. A terjeszkedő ipar mellett létezett a független szektor, amelynek forgandó volt ugyan a szerencséje, ám alternatív történetei és stílusai növelték az amerikai filmkultúra változatosságát.

Megjegyzések és útmutatók, 19. fejezet). Számos interjúkötet, egyebek között Sarris: *Interviews with Film Directors* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1967) és Joseph Gelmis: *The Film Director as Superstar* (New York, Doubleday, 1970) támasztotta alá azt a nézetet, hogy a filmalkotás középponti alakja a rendező. Ezt a fel fogást az 1980-as években már magától értetődőnek tekintették az újságírók és a rajongókat kiszolgáló magazinok.

Az 1970-es, 80-as években jelentőssé váló rendezők közül sokan ismerték a filmiskolákban és a népszerű sajtóban terjesztett szerzőelméletet. A fiatal rendezők arra törekedtek, hogy az

európai művészfilmek, vagy Hitchcock, Ford és Hawks hollywoodi klasszikus alkotásainak mintájára személyes filmeket készítsenek. E szándékok eredményét tárgyalja Noël Carroll "The Future of Allusion" című tanulmánya, *October 20* (1982. tavasz), 51–81. o., és David Thomson *Overexposures: The Crisis in American Filmmaking* című könyve (New York, Morrow, 1981), 49–68. o.

## FILMTUDATOSSÁG ÉS FILMMEGÓVÁS

Miközben a filmalkotók egyre tudatosabban fordultak a film-történet felé, megnőtt az igény az ország mozgóképörökségének megóvására is. Az 1970-es és 80-as években a nitrát alapanyagú kópiák folyamatosan bomlottak, az Eastman Color filmek pedig halványulni kezdtek. A szakemberek újult erővel láttak neki a filmek megóvásának (vagyis jó negatívok és kópiák archívumi körülmények közötti megőrzésének), a restaurálásnak (hogy a romló állagú anyagot az eredeti minőséget megközelítő állapotba hozzák) és a rekonstrukciónak (hogy az elveszett vagy kiselejtezett részek felhasználásával a filmek teljesebb, vagy az eredetihez közelebb álló változatát láthassák a nézők).

Az 1967-ben létrehozott American Film Institute alapszabálya tartalmazza a filmek megóvásának és restaurálásának feladatát. A Library of Congress, az Academy of Motion Picture Arts and Sciences, a Museum of Modern Art, a George Eastman House és más archívumok filmek százait mentették meg az AFI pénzügyi támogatásával. Az 1980-as években a UCLA Filmarchívuma helyreállította a *Hiúság vásárát* (Becky Sharp) és az *Akiért a harang szól* című filmet, a MoMA rekonstruálta a *Türelmetlenséget*. (L. Robert Gitt és Richard Dayton: "Restoring Becky Sharp" *American Cinematographer* 65, no. 10 [1984. november], 99–106. o., és Russell Merritt: "D. W. Griffith's *Intolerance*: Reconstructing an Unstable Text", *Film History* 4, no. 4 [1990], 337–175. o.) Önálló szakértők is részt vettek a munkálatokban. Ronald Haver a *Csillag születik* (1954) hosszabb változatának anyagát találta meg (l. *A Star is Born: The Making of the 1954 Movie and Its 1983 Restoration* [New York, Knopf, 1988]), és Robert Harris restaurálta az *Arábiai Lawrence-t* és a *Spartacus*t ("HP Interviews Robert Harris on Film Restoration", *Perfect Vision* 12 (1991/1992. tél), 29–34. o.). Martin Scorsese hozzájárult a *Cid* (1961, Anthony Mann) restaurálásának és forgalmazásának finanszírozásához.

Az 1980-as években új közönsége támadt a különleges

eseményeken vagy videón elérhető régi filmeknek. Kevin Brownlow a Thames televízió számára készített egy némafilmsorozatot, s ezután filmszínházak gálaműsorain mutatták be *A sivatag lilioma*, a *Gyilkos arany* és más klasszikus művek új kópiáit. Brownlow és David Robinson értékes anyagokat talált Charlie Chaplin kivágott filmrészleteiből, és *The Unknown Chaplin* címen elérhetővé tette azokat. Azután, hogy felismerték az újraforgalmazás, a kábeltelevíziós sugárzás és a videováltozatok pénzügyi előnyeit, a stúdiók is valamivel készségesebben foglalkoztak filmjeik megóvásával és restaurálásával.

## EXPLOITATION FILMEK ÉS A „BIZARR FILMEK” MŰÉRTŐI

Az *exploitation* filmek az 1970-es évek óta kultuszdarabokká váltak. Egyes rajongók mulatságosnak találják a nagyhangú párbeszédet, a merev előadásmódot és az esetlen technikát. Erről az „annyira rossz, hogy már jó” magatartásról szól Harry és Michael Medved könyve, a *The Golden Turkey Award* (New York, Putnam, 1980). Vannak műkedvelők, akik szerint az *exploitation* filmek egyértelmű kihívást jelentenek a hollywoodi főárambeli filmekben látható normalitás ellen. Ezt a *punk* és a *no wave* zenével egy időben megjelenő, a kidolgozatlan technika és a rossz ízlés felforgató hatásának esélyeit hangsúlyozó felfogást a *Film Threat* és a *That's Exploitation!* című „fanzinok” juttatták kifejezésre. Amióta az *exploitation*-darabok videón is elérhetők, új „pszichotronikus” szubkultúra szerveződött a régi és a frissebb keletű erőszakos filmek köré.

Az "Incredibly Strange Films", *Re/Search* 10 (1986) az 1960-as évek *exploitation*-darabjairól közöl információt. A *Video Watchdog* magazin az *exploitation* horrorfilmek változatainak összehasonlítására specializálódott. Rudolph Grey könyve, a *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood, Jr.* (Los Angeles, Feral, 1992) izgalmasan furcsa interjúk gyűjteménye. A sikeresebb *exploitation*-rendezők életrajzai közé tartozik William Castle: *Step Right Up! I'm Gonna Scare the Pants Off America: Memories of a B-Movie Mogul* (New York, Pharos, 1992 [eredeti kiadás: 1976]); Roger Corman (és Jim Jerome): *How I made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (New York, Random House, 1990); és Sam Arkoff (Richard Trubo társszerzővel): *Flying through Hollywood by the Seat of My Pants* (New York, Birch Lane, 1992).

## Megjegyzések és útmutatók

### AZ AMERIKAI RENDEZŐ MINT SZUPERSZTÁR

A filmkritika és a filmtörténet szerzőelmélete szerint a mű formai, stílusbeli és tematikai jellemzőinek elsődleges forrása a rendező. A háború utáni kiemelkedő európai és ázsiai rendezők munkássága megerősítette ezt az elméletet, amelyet a *Cahiers du Cinéma* az amerikai rendezőkre is kiterjesztett, és amelyet Andrew Sarris tett ismertté az angol nyelvű olvasók körében (l.

## HIVATKOZÁSOK

- <sup>1</sup> Idézi Peter Bogdanovich: *Who the Devil Made It* (New York, Knopf, 1997), 250. o.
- <sup>2</sup> Tag Gallagher: *John Ford: The Man and His Films* (Berkeley, University of California Press, 1986), 437. o.
- <sup>3</sup> Peter Cowie: *Coppola* (London, Faber and Faber, 1990), 61. o.
- <sup>4</sup> Eric Lax: *Woody Allen: A Biography* (New York, Knopf, 1991), 255. o.
- <sup>5</sup> Az *Elfújta a szél* és a Disney klasszikus rajzfilmjei magasabb össznyereséget jelentettek, de azokat sok éven át újra és újra forgalmazták. Mindenesetre, ha a kölcsönzésből származó bevételt az inflációhoz igazítjuk, minden idők legnyereségesebb filmje továbbra is az *Elfújta a szél*.
- <sup>6</sup> Stephen M. Silverman: *The Fox That Got Away: The Last Days of the Zanuck Dynasty at Twentieth Century-Fox* (Secaucus, NJ, Lyle Stuart, 1988), 303. o.
- <sup>7</sup> Bernard Weinraub: „Luke Skywalker Goes Home”, in: Sally Kline (szerk.): *George Lucas Interviews* (Jackson, University Press of Mississippi, 1999), 217. o.
- <sup>8</sup> Michael Goodwin és Naomi Wise: *On the Edge: The Life and Times of Francis Ford Coppola* (New York, Morrow, 1989), 30. o.
- <sup>9</sup> David Thompson és Ian Christie (szerk.): *Scorsese on Scorsese* (London, Faber and Faber, 1989), 76–77. o.
- <sup>10</sup> Roger Corman és Jim Jerome: *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (New York, Random House, 1990), 34. o.
- 1970s: Stasis in the 'New Hollywood'". *Wide Angle* 5, no. 4 (1983), 52–59. o.
- HOBERMAN, J. és JONATHAN ROSENBAUM: *Midnight Movies*. New York, Harper and Row, 1983.
- JENKINS, GARY: *Empire Building: The Remarkable Real Life Story of Star Wars*. Második kiadás, New York, Citadel, 1999.
- KLINE, SALLY: *George Lucas Interviews*. Jackson, University Press of Kentucky, 1999.
- LAX, ERIC: *Woody Allen: A Biography*. New York, Knopf, 1991.
- LEBO, HARLAN: *The Godfather Legacy*. New York, Simon and Schuster, 1997.
- LEVIN, LEAR: "Robert Altman's Innovative Sound Techniques". *American Cinematographer* 61, no. 4 (1980. április), 336–339, 368, 384. o.
- LEWIS, JON: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. New York, New York University Press, 2000.
- Whom God Wishes to Destroy...: Francis Ford Coppola and the New Hollywood*. Durham, NC, Duke University Press, 1995.
- MCBRIDE, JOSEPH: *Steven Spielberg: A Biography*. New York, Simon and Schuster, 1997.
- PATTERSON, RICHARD: "The preservation of Color Films". *American Cinematographer* 62, no. 7 (1981. július), 694–697., 714–729. o., 62, no. 8 (1981. augusztus), 792–799., 816–822. o.
- PAUL, WILLIAM: "The K-Mart Audience at the Mall Movies". *Film History* 6, no. 4 (1994. tél), 487–501. o.
- PIRIE, DAVID: *Anatomy of the Movies*. New York, MacMillan, 1981.
- PRINCE, STEPHEN: *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin, University of Texas Press, 1998.
- PYE, MICHAEL és LYNDA MYLES: *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- SCHATZ, THOMAS: "The New Hollywood". In: Jim Collins (szerk.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York, Routledge, 1994, 8–36. o.
- STUART, JAN: *The Nashville Chronicles: The making of Robert Altman's Masterpiece*. New York, Simon and Schuster, 2000.

## IRODALOM

- BACH, STEVEN: *Final Cut: Dreams and Disasters in the Making of Heaven's Gate*. New York, New American Library, 1986.
- BISKIND, PETER: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*. New York, Simon and Schuster, 1998.
- GOMERY, DOUGLAS: "The American Film industry of the