

szeretők, hanem érzelmileg visszamaradott jellemeik népesítik be őket (mint Saura *Peppermint frappé* című filmjében), akiknek szexualitása fogyasztói környezetben patológikussá válik. Filmjei azt sugallják, hogy a szuperliberális Spanyolország Franco-utáni imázsai éppen annyira hamisak lehetnek, mint a francóista *españoladák*.

Fernando Trueba *Belle époque*-ja éppen ellenkezőleg azt mutatja meg, hogy ez az úgynevezett „új felszabadított mentalitás” történelmileg Spanyolország polgárháború előtti korszakában gyökerezik, és ezt a kort utópikus fantázia eleveníti fel ugyanannak a globális közönségnek a számára, amely Almodóvar sztárrá tette. A filmet két öngyilkosság foglalja keretbe, ezeket olyan személyek követik el, akiknek kulturális specifikumait valószínűleg csak spanyol nézők érthetik meg (egy anarchikus beállítottságú polgárőr és egy katolikus pap, aki Unamuno filozófiájának híve), mégis a középpontjában álló eltúlzott komédia révén le tudta körözni az *Isten vedel, ágyasom* (Farewell my Concubine) című kínai filmet a legjobb külföldi film 1994-es Oscar-díjáért folyó versenyben. A film azonban mégsem annyira túlzó, mint amilyennek tűnik, ugyanis legorgiasztikusabb jelenetében (mikor a gyönyörű leszbikus nővér katonai uniformisban elcsábítja a hitelesen szobalánynak öltözött hőst) a ruhacsere visszakerül a heteroszexuális korlátok közé. Az Oscar-díj átvételekor Trueba humoros beszéde ezt

a radikális pozíciót erősítette meg. Miután elnézést kért azért, hogy ateista lévén nem tud köszönetet mondani Istennek, Billy Wildernak mondott köszönetet, annak a filmesnek, akit Almodóvar mindig is az őt ért legfontosabb hatásként ismert el. Almodóvarhoz hasonlóan Wilder is az az európai, aki nemileg elhajló vígjátékaival (például *Van, aki forrón szereti*) és klasszikus reflexív film noirjaival, mint a *Gyilkos vagyok* és az *Alkony sugárút*, futott be Hollywoodban. Pontosan ezt a területet fedezi fel most a felszabadult spanyol film, mely általában a vágy titokzatos tárgyát keresi nagy buzgón.

Irodalom

- D'Lugo, Marvin: *Carlos Saura: The Practice of Seeing*, 1991.
Hopewell, John: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, 1986.
Kinder, Marsha: *Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar*, 1987.
id.: *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, 1993.
Kovács, Katherine S.: *Berlanga Life Size: An Interview with Luis García Berlanga*, 1983.
Maxwell, Richard: *The Spectacle of Democracy: Spanish Television, Nationalism and Political Transition*, 1994.
Payne, Stanley: *Spanish Fascism*, 1987–88.
Smith, Paul Julian: *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960–1990*, 1992.

Brit film: az identitás keresése

DUNCAN PETRIE

A brit film története mindig, még a legjobb esetben is egyenetlen volt, s a bizakodás és a terjeszkedés ciklusai jellemezték, amit aztán hanyatlás, illetve stagnálás követett. Az 1960 óta tartó korszak hasonló fluktuációt mutat, de egy alapvető különbséggel: a kilencvenes évek elejére megkockáztatható állítás lett, hogy már nem is létezik a brit film mint olyan konkrét ipari infrastruktúrában gyökerező entitás, amely meghatározott mennyiségű audiovizuális fikciót készít filmszínházakban történő bemutatásra. Továbbra is készültek filmek, de elsődlegesen a televíziós közönség számára, talán egyfajta kirakatként működő rövid moziforgalmazással; a legöntudatosabban „angol” filmek legtöbbször túlnyomórészt amerikai pénzen az amerikai piac számára gyártották. Ez az időszak tehát az alapvető átmenet, illetve a végső hanyatlás folyamatát jelzi, attól függően, hogy nézetünk szerint mi a film, illetve minek kellene lennie. A korszak egy fellendülés kellős közepén kezdődött, ami azonban már jelezte, hogy bizonyos brit producerek afelé mozdulnak, hogy valamilyen mértékben függetlenedjenek

az iparág domináns struktúráitól. Ez a fajta „függetlenség” még nagyobb jelentőségre tehetett volna szert a nyolcvanas években, de addigra már maga az iparág is visszavonhatatlanul megváltozott.

A FREE CINEMÁTÓL AZ ÚJ HULLÁMIG

A hatvanas évek kezdete egybeesett a brit film megélénkülésének időszakával azután, amit többen a korábbi évtized tétlen önelégültségének tekintettek. A kortárs munkásosztály élményeire koncentrálnó brit *új hullám* a free cinemából nőtt ki, mely olyan ellenzéki filmesek és kritikusok mozgalma volt, mint Lindsay Anderson, Karel Reisz és Tony Richardson, akik elszánták magukat a halódó brit filmkultúra felrázására. Ezek a filmek az ötvenes évek végén olyan nagy hatású dokumentumfilmeket készítettek, mint a *Mamma Don't Allow* ('A mama nem engedí', Richardson, 1956), az *Every Day Except Christmas* ('Mindennap, kivéve karácsonykor', Anderson, 1957) és *We are the Lambeth Boys* ('Mi vagyunk a lambethi fiúk', Reisz, 1959), mégpedig olyan témákról, mint



Rita Tushingham, Robert Stephens, Murray Melvin és Dora Bryan Tony Richardson *Egy csepp méz* című 1961-es filmjében

a fiatalság kialakuló kultúrája és a munkásosztály életének tradicionálisabb vonatkozásai. Azon ambíciójukhoz, hogy áttérjenek a nagyjátékfilmekre, megfelelő témákra és pénzügyi forrásokra volt szükség.

Mint a brit film története során annyiszor, ezeknek a filmeknek is az irodalom és a színház adta az ihletet. Ez a „dühös fiatalok” műveiben öltött testet: olyan fiatal írók által találták fel a „való élet” engedményt nem ismerően őszinte szeleteit, mint John Braine, Alan Sillitoe, John Osborne és mások. Kollektív kiábrándultságuk a háború utáni brit társadalom önteltségéből és hamis ígéreteiből ideológiai összhangot teremtett a free cinema meghirdetőivel. 1959-ben Tony Richardson és John Osborne összeálltak, hogy Harry Saltzman amerikai impresszárióval együtt létrehozzák a Woodfall Films vállalatot, és így megszülettek Osborne darabjainak filmváltozatai: a *Dühöngő ifjúság* (Look back in Anger, 1959) Richard Burtonnal és *A komédiás* (The Entertainer, 1960) Laurence Olivier-vel; mindkettőt Richardson rendezte meg korábban a Royal Court színházban.

A Woodfall vállalatot egy másik független, a Bryanston Film támogatta, melynek elnöke az ipar oszlopos tagjának számító Michael Balcon volt, így forgalmazhatták filmjeiket a British Lion cégen keresztül. Ahogy kiépült a hídfőállás, Richardson követék free cinema-beli kollégái a nagyjátékfilm területére, és gyakran együttműködtek azokkal a szerzőkkel és drámaírókkal, akiknek műveiből ihletet merítettek. Alan Sillitoe regényéből készítette Karel Reisz a rendkívül sikeres, *Szombat este és vasárnap reggel* (Saturday Night and Sunday Morning, 1960, az irodalmi művel azonos) című filmváltozatot, mely talán a legkidolgozottabb az északi munkásosztálybeli „fitalemberek útja a sikerhez” típusú forgatókönyvön alapuló filmek közül, nagyrészt a főszereplő Albert Finney alakításának köszönhetően. Lindsay Anderson a nyers és brutális *Egy ember árával* (This Sporting Life, 1963) jelentkezett, amelyet David Storey írt filmre saját regényéből. A csoport legtermékenyebb tagja azonban továbbra is Richardson maradt, aki Shelagh Delaney-vel (a „dühös fiatalok” csoportjának egyetlen női tagjával) működött

Joseph Losey

(1909–1984)

A Wisconsin állambeli La Crosse-ban született, egy főként ügyvédekkel álló gazdag és kulturált család szegényebbik ágában nőtt fel. A Harvard színház szakán szerzett egyetemi diplomát, majd New York Citybe költözött a harmincas évek elején, és szabadúszó kritikusként tartotta fenn magát.

1935-ben a Szovjetunióba utazott, ahol kapcsolatba került a szovjet színházzal, amely mély hatással volt majdani színházi és filmes munkásságára. A gazdasági válság alatt New Yorkban egész sor politikai és pedagógiai színházi projektet hozott létre, köztük egy antifasiszta kabarét és az „élő újságot”, mely időszerű politikai kérdéseket magyarázott meg a munkásoknak.

Első filmjei különféle alapítványok és kormányhivatalok számára készültek, és Losey rövid katonai szolgálata alatt oktatófilmeket is forgatott. 1945-ben Hollywoodba költözött. Az MGM-mel kötött szerződést, de nem volt munkája, így visszatért a színházhoz, ahol Brecht közreműködésével és Charles Laughton főszereplésével megrendezte a *Galilei élete* (Life of Galileo/Das Leben des Galilei) című nagyra értékelt előadását.

Mikor végül felbontották az MGM-mel kötött szerződését anélkül, hogy egyetlen nagyjátékfilmet rendezett volna, Losey az RKO-hoz került, ahol elkészítette a *The Boy with Green Hair* ('A zöld hajú fiú', 1948) című erőteljes McCarthy-ellenes allegóriáját egy fiú irracionális féltelméről, akinek hirtelen bezöldült a haja. Gyorsan összecsapott, kis költségvetésű, fekete-fehér filmek sorával folytatta (*The Lawless* – 'A törvény nélküli', 1950, *The Prowler* – 'A csavargó', *M – 'M.* – Egy város keres egy gyilkost', *The Big Night* – 'A nagy éjszaka': mind 1951-ben készültek), ezek során alakította ki későbbi filmjeit megkülönböztető stílusjegyeit. A vizuális stilizálás, a hosszú be-

állítások, valamint az összetett kameramozgások tették ezeket a munkáit sokszínűvé és rendkívül drámaivá.

1952-ben, miközben Olaszországban forgatta az *Imbarco a mezzanotte* ('Hajóra szállás éjfélkor', 1952) című filmjét, egyszer csak kommunistának kiáltották ki és beidéztek az Amerikaelenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság elé. Ahelyett, hogy visszatért volna Amerikába, ahol valószínűleg börtönbüntetés, majd feketelista várta volna, Angliába költözött. Ott alacsony fizetésért tovább készítette kis költségvetésű filmjeit, először – a hollywoodi feketelistázók messzire elérő karja miatt – álnéven. Az igen sikeres színész, Dirk Bogarde-dal kötött szakmai szövetsége és barátsága révén lehetősége nyílt a *The Sleeping Tiger* ('Az alvó tigris', 1954) elkészítésére. Ez a film és a *The Intimate Stranger* ('A bizalmas idegen', 1956) elég sikeres volt ahhoz, hogy Losey tovább dolgozhasson a kommersz filmiparban. Az ötvenes évek végén készített bűnügyi filmjeit – *Time without Pity* ('Könyörtelen idő', 1957), *Blind Date* ('Randevú egy ismeretlennel', 1959) és *The Criminal* ('A bűnöző', 1960) – Franciaországban nagyra tartották, de Nagy-Britanniában egészében véve nem, míg aztán a *Movie* magazin 1962-ben kiállt mellette.

Losey 1963-ban kezdett el együttműködni Harold Pinter brit drámaíróval, aminek eredményeként három film készült: *A szolgál* (1963), a *Baleset* (1967) és *A közvetítő* (1971).

Egész pályafutása alatt költségvetési és intézményi megszorításokkal küzdött, de olyan filmeket készített, melyek megőrizték politikai és pedagógiai jellegzetességüket: *The Boy with Green Hair*, *The Damned* ('Az elátkozottak', 1962), *A királyért és a hazáért* (1964) mind a háború ellen emelnek szót; a *The Lawless* a rasszizmus; a *Time without Pity* és a *Blind Date* pedig az igazságszolgáltatás rendszere és a halálbüntetés ellen. Még általánosabban, Losey filmjei az intézmények destruktívizmusának szigorú elemzését adják, legyen szó bár börtönről, burzsoá házasságról vagy társadalmi osztályokról. Olyan filmjei-



ben, mint az *Eve* (1962) és *A szolga* a társadalmi felsőbbrendűség helyzetében lévő, önámító szereplők azon veszik észre magukat, hogy manipulálják és áldozattá teszik őket a társadalmilag alattuk állók, mivel jobban értenek a rang és a hatalom útvesztőjéhez.

Losey filmjeiben intenzív vizuális stilizálás tapasztalható, ahol az architektúra a szereplők közötti hatalmi viszonyokat fejezi ki. Losey majdnem kizárólag eredeti helyszíneken forgatott, például a *Don Juant* (1979) vagy már meglévő épületekben, így Palladio palotáiban, vagy az eredeti helyszínen felállított díszletek között. Először John Hubley, majd Richard MacDonald működött együtt vele szorosan ebben. Losey a forgatás megkezdése előtt ezekkel a művészekkel dolgozta ki a film összes vizuális részletét az architektúrától a díszletekig, a jelmezekig és kellékekig. Az egyes filmek stílusa gyakran valami kulcsfontosságú vizuális hatás köré szerveződött: a *The Lawless* modelljét Paul Strand és Walker Evans fényképei adták, a *The Gypsy and the Gentleman* ('A cigány és az úriember', 1958), Rowlandson nyomatai alapján készült, a *Time without Pity* Goya, a *Modesty Blaise* (1966) a pop-art, a *Baleset* pedig a pointilizmus nyomán. Az effajta „előre-megtervezés” vizuális következetességet biztosított, s egyben nagy mozgásteret adott munkájukban a színészeknek és az operatőrnek, így kombinálva a megszorítás és a szabadság aspektusait, melyek tematikailag szintén központi kérdések voltak Losey számára.

Később, amikor már kevésbé avatkozott be munkájába a stúdió, úgy tűnik, filmjeinek vizuális telítettsége halványította Losey didaktikus és pedagógiai hajlamait, és így gazdag, de talányos képek születtek. Ezt a vizuális kétértelműséget tovább fokozza a láthatóan önálló felvételek beszurása, melyek éppúgy értelmezhetők visszapillantásnak, mint előretételeknek, mint például a *Baleset*, *A közvetítő* és a *Klein úr* (1976) esetében.

Losey filmjeinek formai rendezettsége az általa ábrázolt társadalmi rend elnyomó jellegét tükrözi. A rendező által megjelenített társadalmi korlátozás és veszélyes érzelmi szabadság közti feszültség szorosan kapcsolódik kívülállóként megélt saját élményeihez; független filmes, aki a kommersz film korlátaival küzd, hogy kifinomult szépségű képekben jelenítse meg politikai lelkiismeretét és társadalomelemzését.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

The Boy with Green Hair ('A zöld hajú fiú', 1948); *The Prowler* ('A csavargó', 1951); *M* ('M. – Egy város keresi a gyilkost', 1951); *Time without Pity* ('Könyörtelen idő', 1957); *Blind Date* ('Randevú egy ismeretlenel', 1959); *Eve* (1962); *A szolga* (*The Servant*, 1963); *A királyért és a hazáért* (*King and Country*, 1964); *Modesty Blaise* (1966); *Baleset* (*Accident*, 1967); *Boom!* ('Konjunktúra', 1968); *Secret Ceremony* ('Titkos szertartás', 1968); *A közvetítő* (*The Go-Between*, 1971); *Klein úr* (*Mr. Klein*, 1976); *Don Juan* (*Don Giovanni*, 1979).

IRODALOM

Ciment, Michael: *Conversations with Losey*, 1985.
Milne, Tom (ed.): *Losey on Losey*, 1968.

Balra: James Fox a sötét lelkű szolgát játszó Dirk Bogarde-dal Joseph Losey *A szolga* című filmjében (1963)

együtt az *Egy csepp méz* (*A Taste of Honey*, 1961) és Sillitoe-val *A hosszútávfutó magányossága* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, 1962) című filmjeiben.

A Bryan Forbes és Richard Attenborough alapította új független társaság, az Allied Film Makers szintén a British Lion égisze alatt született meg. A társaság több filmet is készített, köztük a *Whistle down the Wind* ('Fütyöld le a szelet!', Forbes, 1961) és a *The L-Shaped Room* ('Az L alakú szoba', Forbes, 1964) címűeket, ez utóbbi annak ritka példája a kortárs téma műfajában, hogy egy fiatal nő tapasztalatait mutatják be London bérnegyedében. A brit új hullámnak voltak a Woodfall és a British Lion égiszén kívül eső más jeles alkotói is, köztük a dokumentumfilmes John Schlesinger, az *Ez is szerelem* (*A Kind of Loving*, 1962) és *A hazudós Billy* (*Billy Liar*, 1963) rendezője. Ez utóbbi film megőrizte a műfaj munkásosztálybeli, városi miliójét, de annak jellegzetes dühét és elkeseredettségét vígjátékba fordította, melynek középpontjában egy temetkezési vállalkozás fantáziavilágban élő tisztviselője áll.

Ezek a filmek együttesen a brit film azon haladó realista esztétikai irányzatának legújabb megtestesülését jelentették, mely egészen Grierson „dokumentarista ideáljág” nyúlik vissza, miszerint a filmi „választójog” fokozatos kiterjesztésével a társadalom alacsonyabb osztályainak realista megjelenítésére is sor kerül. És bár sokukat érheti kritika nyilvánvaló szexizmusuk és machóságuk miatt, az új hullámos filmek valóban bizonyos esztétikai evolúciót jeleznek a brit filmben, az olyan kezdeti, nagyrészt műtermi produkcióktól kezdve, mint a *Hely a tetőn* (*Room at the Top*) és a *Dühöngő ifjúság*, egészen az *Egy csepp méz* és *A hosszútávfutó magányossága* szabadabb *cinéma vérité* stílusáig. Az olyan technikai fejlesztések következtében, mint a könnyű, hordozható kamerák és a korszerűbb filmnyersanyag, Richardson és operatőre, Walter Lassally széles körben alkalmazhattak valódi városi helyszíneket – Manchesterben és Salfordban felvett északi ipari tájakat, és központi elemként integrálhatták ezeket a drámába, amint azt a francia új hullám filmesei tették Párizs utcáival.

Ezek a filmek egyben egy új típusú brit színész születését is jelezték: kemény, dörzsölt és ösztönös színészek ezek, akik játékmódjukat inkább köszönhették Brandónak és Deannek, mint Olivier-nek és Guinnessnek. Az olyan színészek, mint Albert Finney, Tom Courtenay és Rita Tushingham „hitelessége” is segített az új hullámos filmek korábban hiányzó tudatos osztályjellegének kialakításában.

KERESKEDELMI SIKER ÉS AMERIKAI FINANSZÍROZÁS

Az új hullám a filmkészítés rendkívül dinamikus, ám rövid életű korszakát jelentette. 1963-ra elhomályosította a „szvingelő London” jelensége és a nemzetközi érdeklődés fokozódása a brit kultúra iránt. Ebben az évben rendezte első színes filmjét Richardson: Henry Fielding 18.

századi csavargóregényének, a *Tom Jones*nak a feldolgozását, a feslett, mókakedvelő hős szerepében Albert Finney-vel. A háttérül választott történelmi korszak ellenére a produkció stílusa teljesen modern volt, ahogy Lassally szabadon mozgó kamerája Richardson olyan formai trükkjeivel párosult, mint a váltakozó sebesség, a hirtelen vágások és az, hogy a szereplők közvetlenül a kamerába néznek és beszélnek, amit Godard korai munkái ihlettek. Az aktuális korszellemnek pontosan megfelelő *Tom Jones* hatalmas kereskedelmi sikernek bizonyult, s ezzel elősegítette, hogy új szakasz kezdődjön a hatvanas évek brit filmjében, amikor is a hangsúly a vidéki életéről ismét a nagyvárosra tevődött, és amikor inkább az új szabadságjogok és társadalmi lehetőségek ünneplése volt a hajtóerő, semmint a düh és a frusztráció. Az új morált üdvözölő izgatottság – mely Londont a divat és a fiatalok új kultúrájának nemzetközi központjává tette – jelentős amerikai tőkét vonzott a brit filmgyártásba, és az évtized hátralevő részében a legtöbb produkció erre épült.

A *Tom Jones* a United Artists támogatását élvezte, és sikerét követően több amerikai stúdió is elkezdett brit filmeket finanszírozni, ezzel biztosítva a gyártás fellendülését. Ez az érdeklődés Dickinson és Street szerint (1985) olyan fokú volt, hogy „1961 után egyre nehezebb lett az iparág bármely részét inkább britként, semmint angloamerikaként jellemezni”. Nagyjából ez idő tájt a UA két másik filmet is finanszírozott, melyek sikere a brit film új korszakát harangozta be. Az *Egy nehéz nap éjszakája* (*A Hard Day's Night*, 1963) az amerikai Richard Lester rendezésében félig-meddig fikciós alkotás az új brit pop-szenzáció, a Beatles főszereplésével. Az együttes elfojtathatlan energiája és fiatalos pimaszsága átüt a filmvászonon, s ez a mű mai szemmel nézve egyértelműen a mindenütt jelenvaló pop-propaganda egészestés prototípusa. Időközben Harry Saltzman (aki 1961-ben kilépett a Woodfall vállalatától) és új társa, Albert „ügyetlen” Broccoli megszerezték az UA támogatását Ian Fleming thrillerének szerény filmfeldolgozásához (*Dr. No*, Terence Young, 1962). E film későbbi népszerűsége – ami nem kis mértékben annak a furcsa, ám ihletett döntésnek köszönhető, hogy a viszonylag ismeretlen skót színészre, Sean Conneryra osztották Fleming nyájas angol ügynökének, James Bondnak a szerepét – a brit filmtörténet egyik legnagyobb kasszasikerrel büszkélkedő sorozatát indította el. Connery főszereplésével készültek az *Oroszországból szeretettel* (*From Russia with Love*, 1963), a *Goldfinger* (1964), a *Tűzgolyó* (*Thunderball*, 1965), a *Csak kétszer élsz* (*You only Live Twice*, 1967) és a *Gyémántok az örökkévalóságnak* (*Diamonds are Forever*, 1971). A színész a hetvenes évek elején azonban már más irányt akart szabni karrierjének, és búcsút mondott a szerepnek. Miután az *Ófelsége titkos szolgálatában* (*On Her Majesty's Secret Service*, 1969) című részben George Lazenby sikertelenül próbálta meg pótolni, 1973-ban Roger Moore

vette át Bond szerepét az *Élni és halni hagyni* (*Live and Let Die*) című filmben, és meg is tartotta az elkövetkezendő tizennégy évre, míg át nem adta Timothy Daltonnak. Két James Bond-film (az egyik az 1987-es *Halálos rémület* – *The Living Daylights*) után Dalton is lemondott a szerepről, mely 1994-ben Pierce Brosnan hollywoodi ír színészre szállt.

A korai Bond-sorozat mellett más filmsorozatok is tovább virultak. A filmvígjátékokat a hatvanas években a *Folytassa...*-ciklus uralta (Peter Rogers produkciója, Gerald Thomas rendezésében), melyet a katonai szolgálatot szeretetteljesen kifigurázó *Folytassa, őrmester!* (*Carry on Sergeant*, 1958) váratlan sikere indított útjára. A széria első filmjei inkább brit intézményeket vettek célba: a kórházakat (*Folytassa, nővér!* – *Carry on Nurse*, 1959), az iskolákat (*Carry on Teacher* – *Folytassa, tanár úr!*, 1959) és a rendőrséget (*Carry on Constable* – *Folytassa, rendőr!*, 1960), ám ahogy a sorozat folytatódott, az általános paródia felé fordult: (*Carry on Spying* – *Folytassa, kém úr!*, 1964), *Folytassa, Kleo!* (*Carry on Cleo*, 1964), *Folytassa, cowboy!* (*Carry on Cowboy*, 1968) és *Carry on ... up the Khyber* ('Folytassa, a Khyber-szoroson át', 1968). Ezek mindegyikében volt valami meghitt és ismerős, és sokat köszönhettek a nagy adagban felhasznált bohózatoknak, burleszeknek és harsány komédiáknak. A sorozat egészen 1978-ig tartott, addig összesen huszonkilenc film készült. (Nosztalgikus felújításként, 1992-ben készült el a harmincadik, *Carry on Columbus* – *Folytassa, Kolumbusz!* címmel.)

Hasonlóképpen virult a brit horror műfaj is, amelyet a Hammer Films uralt: 1967-ben termésével a stúdió elnyerte a Királynő Iparjártját. Filmjeik többségét továbbra is vagy Terence Fisher vagy Freddie Francis rendezte, habár az olyan későbbi rendezők, mint John Gilling (*Plague of the Zombies* – *A zombik pestise*, 1965) és Peter Sasdy (*Taste the Blood of Dracula* – *Ízeleld meg Drakula vérére!*, 1970), tettek kísérletet a Hammer-képlet módosítására. Ez a műfaj adta a brit film egyik legígéretesebb fiatal tehetségét, Michael Reevest. Tragikus halálát kábítószertúladagolás okozta, s mindössze három filmet rendezett, köztük a hatásos *Witchfinder General* ('Boszorkányvadász tábornok', 1968) címűt a mindenütt jelenlévő Vincent Price főszereplésével.

A fiatalok térnyerése a hatvanas évek közepéig folytatódott. Lester az *Egy nehéz nap éjszakája* után a *Segítség!* (*Help!*, 1965) című filmmel rukkolt elő, ismét a Beatles főszereplésével, de ezúttal játékfilmes elbeszélésfélőbe ágyazva. Közben John Boorman a *Kapj el, ha tudsz!* (*Catch us If You Can*, 1965) című filmmel debütált, a Dave Clark 5 együttes főszereplésével. A „szvingelő London”-ról szóló filmek közül sok mintha laza folytatása lett volna az új hullám ciklusnak – főhőseik olyan figurák reinkarnációi, akik kétségbeesetten próbáltak kitörni a vidéki élet unalmából és most a modern nagyvárosi élet örömeit és izgal-

mait kósztolgatják. Ezt csak fokozta, hogy gyakran ugyanazok szerepeltek bennük: Rita Tushingham *A csábítás trükkjében* (The Knack, 1965, Richard Lester), *A hazudós Billy* ambiciózus tinédzsereként feltűnt Julie Christie John Schlesinger *Darlingjában* (1965), Albert Finney pedig a *Charlie Bubblesban* (1966) játszott egy sikeres fővárosi íróként, aki visszatér Manchesterbe a gyökereihez. Közben új tehetség tűnt fel a brit filmvászonon, aki jobban megfelelt a „szvingelő London” korszak elegáns városi életérzésének. Michael Caine az *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966) munkássztálybeli, hamisítatlan londoni nőcsábászaként mutatkozott be, aki azzal szilárdította meg népszerűségét, hogy háromszor eljátszotta Harry Palmer titkosügynököt, egy meglehetősen slampos, anti-Bond figurát Len Deighton regényeinek filmváltozataiban: *The Ipcress File* (‘Az Ipcress ügyirat’, Sidney Furie, 1965), *Funeral in Berlin* (‘Temetés Berlinben’, Guy Hamilton, 1967) és *A milliárd dolláros agy* (Billion Dollar Brain, Ken Russell, 1967).

Az újonnan érkezettek mellett egyes befutottabb alkotók is hozzáadták a magukét a hatvanas évek brit filméletéhez. David Lean rendezte egy amerikai stúdió (a Columbia) finanszírozásával az *Arábiai Lawrence* (Lawrence of Arabia, 1962) és a *Doktor Zsivágó* (Doctor Zhivago, 1965) című nemzetközi eposzokat, miközben Carol Reednek hatyúdala lett az Oscar-díjas musical, az *Oliver!* (1968). Időközben különböző okokból számos tekintélyes külföldi rendező is úgy döntött, hogy Nagy-Britanniában dolgozik, nem kis mértékben a rendelkezésre álló amerikai tőke miatt. Roger Corman a maga Poe-ciklusának számos filmjét készítette Nagy-Britanniában. Stanley Kubrick a *Spartacus* miatt vívott szakmai csatározásai után érkezett a szigetországba, és teljes alkotói szabadságot kapott különféle jellegű filmekben (*Lolita*, 1962 és *Dr. Strangelove*, 1964). Honfitársa, Sidney Lumet készítette *A dombot* (The Hill, 1965), mely egy észak-afrikai brit büntetőtáborban játszódik, és napjainkig az évtized egyik legnyersebb, legkegyetlenebbül hatásos filmje maradt. Fred Zinnemann viszont Robert Bolt műve, az *Egy ember az örökkévalóságnak* (A Man for All Seasons, 1966) vérbő filmváltozatát rendezte meg, melyben Paul Scofield alakította Sir Thomas More meggyötört figuráját.

Az európai rendezőket is vonzotta „az angliai Hollywood”. Miután Roman Polański megalapozta kritikai elismertségét a *Kés a vízben* (Nóz w wodzie, 1962) című filmjével, a fiatal lengyel rendező is Londonba költözött, hogy elkészítse az *Izonyatot* (Repulsion, 1965), az idegösszeomlás megrendítő tanulmányát Catherine Deneuve főszereplésével, majd a hasonlóan feszült *Zsákutca* (Cul de sac, 1966) következett. Befutott alkotók is átsuhantak a színen változó sikerrel: François Truffaut Ray Bradbury sci-fi-író művének sokat szidott filmváltozatát, a *451^o Fahrenheitet* (Fahrenheit 451, 1966) készítette itt; még ugyanebben az évben Michelangelo Antonioni megrendezte a *Nagyítást* (Blowup) David Hemmings és

Vanessa Redgrave főszereplésével, ez a modern alapfilm az észlelés kérdéseivel foglalkozott, és egyben érdekes kritikája volt a divatbolond London meglehetősen szélsőes természetének.

Az amerikai Joseph Losey az ötvenes évek elején, a McCarthy-féle feketelistára kerülés elől menekült Nagy-Britanniába. Ezt követően energikus thrillerek rendezőjeként kezdett befutni, de hírnevét végül az a három filmje alapozta meg, amelyet Harold Pinter drámaíróval együttműködve készített. Ezek speciálisan angol témával foglalkoztak: mindegyik az osztályrendszer magját alkotó hatalmi viszonyokat és játszmákat vizsgálja. *A szolgál* (The Servant, 1963) főszereplője (Dirk Bogarde mint az inas) fiatal arisztokrata munkaadója (James Fox) ellen fordul. *A Baleset* (Accident, 1967) két középkorú oxfordi professzor (Stanley Baker és Dirk Bogarde) válságaira és hűtlenségeire koncentrál, míg *A közvetítő* (The Go-Between, 1971) egy fiatal fiúról szól, akit akaratlanul is manipulál a Julie Christie és Alan Bates játszott pár viszonya, amely átlépi az osztályhatárokat.

A gyártás felvirágzása a hatvanas évek végén több olyan, a televízióban nevet szerzett brit rendezőnek is kedvezett, akik most betörhettek a játékfilm területére. Soraikból került ki Ken Loach, aki Tony Garnett-tel együtt a legradikálisabb társadalmi dráma élharcosa volt olyan egyszerű tévéjátékokkal, mint az *Up the Junction* (‘Át a keresztelkedésén’, 1965) és a *Cathy Come Home* (‘Cathy, gyere haza’, 1966). Első mozifilmje, a *Kes* (1969) volt, eredeti helyszíneken, Barnsleyben, részint amatőr szereplőkkel forgatta ezt a mélyen megindító beszámolót egy munkásfiú gyerekkoráról. Ken Russell, a BBC *Monitor* című művészeti televíziós sorozatának iskoláját járta ki, mielőtt megalapozta hírnevét mint a brit film *enfant terrible*-je. Elég csendesesen kezdett a *French Dressing* (‘Francia salátáöntet’, 1963) és *A milliárd dolláros agy* (1967) című filmekkel, hogy aztán felhívja magára a figyelmet D. H. Lawrence regényének filmváltozatával, a *Szerelmes asszonyokkal* (Women in Love, 1969), ami talán leginkább Alan Bates és Oliver Reed meztelen birkózásáról maradt emlékezetes. Ám Russell hírhedségét következő két filmje alapozta meg: a *The Music Lovers* (‘A zene szerelmesei’, 1970) című vadul szenvedélyes életrajzi film Csajkovszkijról és *Az ördögök* (The Devils, 1971), talán legszélsőségségebb műve, mely az ördögi megszállottsággal foglalkozik egy 17. századi kolostorban, és melynek több képsorát is kivágta a cenzor. A rendező továbbra is termékeny maradt, rövid amerikai kitérő után a nyolcvanas évek közepén tért vissza Nagy-Britanniába, ahol egy sor egyenetlen, kis költségvetésű sokkoló filmet készített, melyekből áradt az energia, olykor a szellemesség, és a folyamatosan ellentmondásos kiélezettség.

Russell-lel egy időben tűnt fel egy másik tekintélyromboló filmes is, Nicolas Roeg. Már elismert filmoperatőr volt, amikor rendezőként is debütált (Donald Cammell-

lel osztozva a dicsőségen): az 1968-ban készült *Performance* ('Előadás') a hatvanas évek tudattágításának világát sikeresen kombinálta a londoni gengszterélet brutalitásával, Mick Jagger visszavonult rockzenészenek és James Fox menekülő bérgyilkosának képében. A film árnyas hálót font az álom és valóság keverésével, amitől a mű – Roy Armes (1978) szavaival – „vizuális összetettségre és többértelműsége tesz szert, amely olyan modernista rendezők nevéhez kapcsolódik, mint Bergman és Antonioni”. Az eredmény annyira zavarba ejtő volt, hogy forgalmazója, a Warner Brothers egészen 1970-ig dobozban tartotta a filmet.

Ahogy kezdtek megkopni az évtized reményei és ígé-

retei, úgy öltöttek sötétebb tónust a brit film elemei. A társadalomkritika népszerű témaként tért vissza, ahogy az elégedetlenség, a politizáló diákmozgalom és a vietnami háború elleni tiltakozás mint háttér radikális színezetet vitt a filmbe. A legszembetűnőbbben Lindsay Anderson *Ha ...* (If ..., 1968) című filmjében, mely vitriolos támadást indít a brit magániskolák és a segítségükkel folyamatosan fenntartott, mélytársadalmi megosztottság ellen, valamint Tony Richardson epikus háborúellenes polémiájában, *A könnyűlovasság támadásában* (The Charge of the Light Brigade, 1968), mely Vietnamra reagált, ugyanakkor hevesen elítélte Nagy-Britannia „dicsőséges” birodalmi múltját.

Mick Jagger a Nicolas Roeg és Donald Cammell rendezte *Performance* ('Előadás') című 1968-ban készült, de egészen 1970-ig forgalomba nem hozott filmben



A HETVENES ÉVEK: A SZÉTPUKKADT SZAPPANBUBORÉK
 1969-ben a brit filmiparba befektetett pénzek 90 százaléka Amerikából érkezett. Aztán szinte egyik napról a másikra szétpukkadt a szappanbuborék. A szuperprodukciónmentalitásnak egyre inkább engedő nagy amerikai stúdiók rájöttek, hogy túlköltek egy sor nagy költségvetésű filmmel, köztük olyan brit produkciókkal, mint *Az angliai csata* (The Battle of Britain, Guy Hamilton, 1969), a *Cromwell* (Ken Hughes, 1970), a *Viszlát, Mr. Chips!* (Goodbye, Mr Chips, Herbert Ross, 1969) és az *Egy hatpennys fele* (Half a Sixpence, George Sidney, 1967), melyek mindegyike csúfosan megbukott anyagilag. Mi több, az egyesült államokbeli közönség egyre inkább az olyan szerényebb hazai filmek felé fordult, mint a *Diploma előtt* (The Graduate, 1967), a *Bonnie és Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967), valamint a *Szelíd motorosok* (Easy Rider, 1969), melyek azt az izgalmat és frissességet kínálták, amit a brit filmek már nem. Végül a távozó amerikaiak kihúzták a talajt a brit filmipar alól, amikor megfosztották a gyártás nagy részének finanszírozási lehetőségétől.

A hetvenes években több vállalatirias született az összeomlás okozta űr betöltésére. A zeneiparban induló EMI 1969-ben megvásárolta az Associated British Picture

Corporation nevű társaságot, és az Elstree Studiosnál Bryan Forbest tette meg a gyártás főnökévé. 1976-ban az EMI megszerezte a British Lion Companyt és vele együtt két különösen ambiciózus producere, Barry Spikingset és Michael Deeleyt. A British Lionnál ők voltak Roeg *The Man who Fell to Earth* (A Földre pottyant ember) című, teljes egészében Amerikában készített filmjének producerei. Ez adta nekik az ötletet, hogy elsősorban az amerikai közönség számára készítsenek amerikai filmeket, és az EMI pénzügyi erejével a hátuk mögött pontosan ebbe is vágta bele. Így mindössze egy évtized alatt bizarr fordulatnak lehettünk tanúi; ahelyett, hogy amerikai vállalatok fektettek volna a brit filmgyártásba, a legnagyobb brit vállalat fektetett be kizárólag amerikai filmekbe. Az EMI sikeresen startolt Michael Cimino *Szarvasvadászával* (The Deer Hunter, 1977), ám Deeley ezt követően távozott, Spikings pedig egy sor költséges produkcióba kezdett, melyek mind megbuktak. Köztük volt *A dzsesszénekes* (The Jazz Singer, 1980), a *Can't Stop the Music* ('Nem tudom megállítani a zenét', 1980) és a *Honky Tonk Freeway* ('Másodrendű országút', 1981), ez utóbbi egymaga 25 millió fontos veszteséget jelentett. Spikings gyártáspolitikája, vagyis többek között az, hogy amerikai témákra

Anthony Higgins Peter Greenaway stilizált, első nagyjátékfilmjének, *A rajzoló szerződésének* (1982) fiatal rajzolójaként



koncentrált és elzárkózott a brit ötletektől, teljes kudarcot vallott és a Thorn Company óriáscégnek kellett közbelépni az EMI megmentése érdekében.

Már Alexander Korda ideje előtt is az volt a brit filmfinanszírozók álma, hogy megszerezzék a jövedelmező amerikai piacot; ez motiválta Lew Grade-et is, mikor beszállt a nemzetközi filmgyártásba. Grade – akinek ITC nevű vállalata népszerű televíziós sorozatokkal alapozta meg nemzetközi hírnevét – tulajdonképpen kereskedelmi ügynök volt, és azzal a technikával dolgozott, hogy világszerte előre eladta a filmeket, hogy gyártásukat aztán az előlegeket és garanciákat felhasználva finanszírozhassa. Megpróbálkozott az amerikai piacra szánt nagy költségvetésű filmek sorával is, a jól ismert színészekre és olyan biztos módszerekre építve, mint a bestseller regények adaptációja és a régi klasszikusok felújítása. A végeredmény azonban általában lapos lett, és a közönség langyosan fogadta. Mindez a *Raise the Titanic* ('A Titanic kiemelése', 1980) 35 millió dolláros bukásával kulminált, a film és vele Grade is a híres tengerjáróhoz hasonlóan nyomtalanul eltűnt.

Az EMI és Lew Grade vállalati manővereivel szemben az jelentett alternatív gyártásstratégiát egy energikus magányos producer számára, hogy egyes projekteket adott el egy észak-amerikai forgalmazónak. Ennek a technikának egyik sikeres képviselője volt David Puttnam, aki a hetvenes években olyan filmek producere volt, mint *Az lesz majd a nap* (*That'll Be the Day*, Claude Whatham, 1973), a *Stardust* ('Csillagpor', Michael Apted, 1974) és a *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976). Miközben az olyan rendezők, mint Apted és Parker, később a tehetségeket magához csábító Hollywoodban kötöttek ki, Puttnam vezető szereplője lett a brit film következő szerencsés fordulatának.

NYOLCVANAS ÉVEK: A PERIFÉRIÁN

Éppen amikor a helyzet különösen sivárnak tűnt a brit film szempontjából, váratlanul újjáéledt a hazai gyártás. Ezt először az 1982-es Oscar-díjak átadásának estéjén ismerték fel, amikor egy szerény brit produkció, a *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, 1981), melynek Hugh Hudson volt a rendezője és Puttnam a producere, váratlanul több díjat is elnyert, köztük a legjobb filmnek járó. Ennek hatására mondta ki a díj átvételekor Colin Welland író a legendás szavakat: „jönnek a britek”. Úgy tűnt, a következő év megerősíti optimizmusát, amikor is Richard Attenborough eposza, a *Gandhi* (1982) még a *Tűzszekerek*en is túltett és összesen nyolc díjat nyert el, elindítva ezzel a brit film reneszánszával kapcsolatos spekulációkat. Az új brit film élvonalába tartozott a kanadai Jake Eberts vezette Goldcrest gyártócég, mely a *Tűzszekerek* létrejöttéhez is hozzájárult, s miután a befektetés jelentős hányadát Eberts teremtette elő, Attenborough filmjét is támogatták. A Goldcrest pozícióját olyan filmekkel erősítette

meg, melyek főként Puttnam produkciójában készültek és zajos sikert arattak mind a kritikusok, mind a közönség körében. Ezek közé tartozott a *Local Hero* ('Kisvárosi hős', Bill Forsyth, 1983), a *The Killing Fields* ('Gyilkos mezők', Roland Joffé, 1984) és az *Another Country* ('Egy másik ország', Marek Kaniévka, 1984).

Az említett rendezők közül Forsyth emelkedett ki nagy képzelőerejével és egyéni gondolkodásmódjával. Az, ahogy az alsó osztályba tartozó skótok életét láttatta olyan roppant kis költségvetéssel készített filmekben, mint a *That Sinking Feeling* ('Hirtelen elyengülés', 1979) és a *Gregory barátjánője* (*Gregory's Girl*, 1980), felkeltette David Puttnam figyelmét. Bár kapcsolódik az Ealing-féle vígjáték hagyományaihoz, Forsyth lelki nagyvonalúsága és fanyar megfigyelései Frank Capra, Jacques Tati és Ermanno Olmi hatásáról tanúskodnak. A rendező még két filmet készített Nagy-Britanniában (*Local Hero* és *Forró fagyalt* – *Comfort and Joy*, 1984), mielőtt Észak-Amerikába csábult, ahol megrendezte a méltatlanul alábecsült *Housekeepinget* ('Háztartás', 1988). A finanszírozó itt már a Columbia Pictures volt, melynek új produkciós vezetője David Puttnam lett.

A Goldcrest mellett lassan megalakult még néhány új társaság, melyek látszólag egy dinamikusabb brit film hívei voltak, így a HandMade, melyet 1978-ban alapított az ex-Beatles-tag George Harrison az EMI kitagadott produkciójának, a *Brian életének* (Monthy Python's *Life of Brian*) megmentésére. Ez a társaság inkább vígjátéki témákra összpontosított, így gyakran bevonta a Monty Python csoport tagjait: Terry Gilliam *Időbanditákja* (*Time Bandits*, 1981 – óriási siker volt, Észak-Amerikában összesen 45 millió dollárt hozott), *Privates on Parade* ('Felvonuló katonák', 1982), *The Missionary* ('A misszionárius', 1983), *A Private Function* ('Magánakció', 1984). A HandMade mellé felzárkózott Richard Branson zenebirodalmának egyik cége, a Virgin Vision, melynek produkciói között szerepelt az 1984 (*Nineteen Eighty-Four*, 1984), Orwell klasszikusának hangulatos megelevenítése Michael Radford rendezésében. A Nik Powell és Stephen Woolley alapította Palace Productions is egy video- és filmforgalmazó társaság leányvállalata volt, és gyártócéggként 1984-ben debütáltak Neil Jordan *Farkasok társasága* (*The Company of Wolves*) című filmjével, mely igen filmszerűen adja elő Angela Carter történetét Piroskáról és a farkasról.

A Goldcrest-ösztönözte minireneszánsz nem sok évig tartott. 1986-ban a vállalat összeomlott egy túlságosan ambiciózus produkciós csomag bukásával, melyben három nagy költségvetésű film is volt: *Abszolút kezdők* (*Absolute Beginners*, Julian Temple, 1986), *Amerika fegyverben* (*Revolution*, Hugh Hudson, 1986) és *A misszió* (*The Mission*, Roland Joffé, 1986). Az első két film jelentősen túllépte a költségvetést, és egyikük sem hozta meg a várt kasszasikert. A Goldcrest mára jószerével eladási ügy-

nökséggé fejlődött vissza. Időközben az *Abszolút kezdők*-be szintén befektető Virgin is kénytelen volt kivonulni a filmgyártásból mindössze négy év után. 1992-ben újfent megmutatkozott az üzletág tartós bizonytalansága, amikor a Palace, színvonalas profilja ellenére, beszüntetni kényszerült gyártó és forgalmazó tevékenységét.

Az egészséges filmiparral járó nemzetközi presztízs ellenére sem tett sokat a brit kormány sem a fellendülés támogatásáért, sem az összeomlás megakadályozásáért. Sőt, a nyolcvanas években hozott intézkedéseik majdnem teljesen negatív hatásúak voltak: fokozatosan megszüntették a befektetőket jelentősen ösztönző adókedvezményeket; megszüntették az Eady-adót, mely az amerikai stúdiók számára az egyik legnagyobb vonzerőt képviselte az ötvenes-hatvanas évek során; és felszámolták a Nemzeti Filmfinanszírozási Részvénytársaságot (National Film Financing Corporation) is. A részvénytársaságot 1986-ban a British Screen elnevezésű, félig privatizált testület váltotta fel, melyet részben a kormány, részben a filmipar finanszíroz. Az alapvetően inkább hitelintézetként, semmint az állami támogatások forrásaként működő British Screen lett rövid időn belül a fő finanszírozó egész sereg brit filmes számára.

Ugyanakkor úgy tűnt, hogy az alacsony költségvetésű produkciók terén tapasztalható fejlemények megmenthetik a filmipar életét. 1982-ben beindult a negyedik brit földi televíziós csatorna, ezzel felvirradt a brit mozi- és televízióipar új kapcsolatának hajnala. A Channel 4 ügyvezető igazgatója, Jeremy Isaacs bejelentette, hogy a társaság közvetlenül befektet a gyártásba olyan filmek rendezésével, melyeket a tévésugárzás előtt moziban mutathatnak be, mintegy „kirakatban”. Korábban a tévétársaságok csak a mozikban már lefutott filmeket vásárolták és igen gyakran nevetésgesen alacsony áron. A Channel 4 döntése olyan transzfúciónak bizonyult, amire a filmiparnak éppen szüksége volt, különösen az újító, kis költségvetésű produkciók terén; az első tíz évben a társaság körülbelül 150 filmet finanszírozott, köztük olyanokat, mint az *En szép kis mosodám* (My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1985), *Levél Brezsnéjéhez* (A Letter to Brezhnev, Chris Bernard, 1985), a *Comrades* ('Eltársak', Bill Douglas, 1987) és a *High Hopes* ('Nagy remények', Mike Leigh, 1988).

A saját megrendelése mellett a Channel 4 jelentős anyagi támogatással járult hozzá a brit film életben tartásához azáltal, hogy segítette a British Screen és a British Film Institute Production Board (a BFI, a Brit Filmintézet Produkciós Bizottsága) kicsiny, ámde újító filmgyártó programját. A hetvenes évek végén a BFI változtatott filmgyártó politikáján, és a hangsúlyt a kísérleti avantgárd produkciókról a közérthetőbb filmformákra, különösen az elbeszélő játékfilmekre helyezte át. Az új irányelv szerint készülő első film Chris Petit *Radio on* ('Szól a rádió', 1980) című alkotása volt, ezt követte töb-

bek között *A rajzoló szerződése* (The Draughtsman's Contract, Peter Greenaway, 1982), a *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) és a *Távoli hangok, csendélet* (Distant Voices, Still Lives, Terence Davies, 1988).

A Channel 4 és a BFI a brit filmkultúra bázisát is bővíteni tudták a műhelyrendszerrel, melyben hozzáférhetővé tették a gyártási eszközöket az alulreprezentált csoportoknak, beleértve az etnikai kisebbségeket. Az elkészült munkák is különféle formákat képviselnek, többek közt dokumentum- és animációs filmeket. Például a fekete és az ázsiai tapasztalatainak kifejezése filmen és videón olyan újszerű esztétikai megközelítéseket szült, melyeket gyakorlatilag nem ábrázolt kulturális élmények megjelenítésére dolgoztak ki. Míg a Black Audio kollektíva inkább a dokumentumfilm poetikájával dolgozott olyan produkciókban, mint a *Handsworth Songs* ('Szép dalok', 1986), a *Who Needs a Heart* ('Kinek kell a szív', 1991) és a *Seven Songs for Malcolm X* ('Hét dal Malcolm X-ért', 1992), a Sankofa csoport a fikció segítségével fejezte ki identitáspolitikáját, mely nem pusztán a faj és az etnikum, hanem a szexualitás kérdéseit is felvetette az olyan művekben, mint a *The Passion of Remembrance* ('Az emlékezés szenvedélye', 1986). Habár a műhely-kezdemenyezés csökkent a kilencvenes években, az itt kiképzett filmesek némelyike független játékfilmek készítésével folytatta, többek közt a korábban a Sankofában ténykedő Isaac Julien, akinek első játékfilmje, a *Young Soul Rebels* ('Fiatal soul lázadók', 1991) a BFI produkciója volt.

A Channel 4-nak, illetve partneri kapcsolatának a British Screennel és a BFI-jal, szélesebb körben az volt a hatása, hogy vitát indított el a brit kultúráról, identitásról és történelemről épp azáltal, hogy ennyire eltérő hangokat engedett hallatni, sokukat most először. Ám a csatornát kritika is érte azért, mert tönkreteszi a mozit olyan televízió-mozi hibrid ösztönzésével, mely jobban kötődik a kis képernyős dráma hagyományaihoz és esztétikumához, mint a moziéhoz. Ezzel a többi olyan tévécsatorna is megvádolható, mely a Channel 4 példáját követve „játékfilmekbe” investált a Thames a Euston Films nevű leányvállalatán keresztül; a London Weekend; a Granada – habár *A bal lábam* (My Left Foot, 1989) és *A rét* (The Field, 1990) című filmekkel jelentős mértékben hozzájárult a mozi feltámasztásához –, valamint a Zenith, melyet a Central TV a kilencvenes évek közepén alapított.

A BBC is belekóstolt a dologba, de szintén inkább a főként televíziós bemutatásra szánt egyes drámákra összpontosított, melyek közül igen kevés került jelentősebb mértékű mozibemutatóra (Mike Newell *Elvarázsolt április* – Enchanted April, 1991 és Stephen Frears *Méregzsák* – The Snapper című filmjei jelentik a ritka kivételt). Ez megerősíteni látszik azt a nézetet, hogy ha egyáltalán létezik brit film, akkor a televízióban kell keresni.

Azért maradt valami olyan is, amit „mozinak” lehet nevezni, ami vagy tisztesen megél a jegybevételeiből, vagy fil-

mes fantáziáról tanúskodik, illetve olykor mindkettő. Bel- és külföldön egyaránt roppant sikeresnek bizonyuló brit műfaj az „örökség”-film: az „ízléses” és pazar kiállítású felsőosztálybeli kosztümös dráma egy bizonyos fajtája, amely olyan írók művein alapul, mint Evelyn Waugh és E. M. Forster. Furcsa módon a műfaj erőteljesen a televízióban – a BBC irodalmi drámáiban – gyökeredzik és eredetileg Waugh *Brideshead Revisited* (Visszatérés Bridesheadbe) című műve (először 1981-ben bemutatott) televíziós változatának sikere ihlette. Az Ismail Merchant és James Ivory producer-rendező páros filmjei (érdekes, egyikük sem brit) példazzák ezt a műfajt, mely nagy kasszasikernek bizonyult olyan kilencvenes években készült filmekkel, mint a *Szellem a házban* (Howards End, 1992) és a *Napok romjai* (Remains of the Day, 1993). Népszerűségük részben azon képességüknek köszönhető, hogy előre összecsomagolják nekünk a nyolcvanas években uralkodó politikai légkörben fakuló angolság-érzés bizonyos nosztalgikus és vigasztaló képeinek örömeit. Habár a marketingpolitika „angolságokra” és brit szereplőik játékának minőségére épít, ezek a filmek nemzetközi finanszírozással készülnek, és gyakran csak nagyfokú szórászhasogatással lehet britnek tekinteni őket.

Mégsem ez az egyetlen termék, ami életben tartja a brit film utolsó maradványait. Továbbra is egész sor igen mellbevágó kép születik a – jobb kifejezés hiányában – „művészfilm” terén olyan alkotásokban, mint például a *Síró játék* (The Crying Game, Neil Jordan, 1992), az *Orlando* (Sally Potter, 1992) és a *A hosszú nap végét ér* (The Long Day Closes, Terence Davies, 1992). Sőt, egy olyan filmgyártásban, ahol hiányzik az ortodox fővonal, a marginális filmek olyan eredményesen tartottak a közép-pontba, hogy a korszak vezető brit filmesei igen sajtós egyéniségek: Peter Greenaway és Derek Jarman.

Greenaway sok csodálót szerzett magának pazar, talányos képeivel olyan filmjeiben, mint a *Belly of an Architect* (Egy építész hasa, 1987) és a *Számokba fojtva* (Drowning by Numbers, 1988). Az intellektuális játékok érdeklik, melyeket teleszó művészi és kulturális utalásokkal és erősen stilizált színészi alakításokkal gazdagít. Vizuális képzelőereje vitathatatlanul lenyűgöző, ám egyre bírálják figurái antihumánus megközelítése miatt, amitől azok gyakran üres rejtvényekként, egy rafinált játszma bábuiként jelennek meg.

Derek Jarman egyike volt a legfáradhatatlanabbul újító brit filmeseknek, első rendezésétől, a *Sebastiane*-től (1975) kezdve egészen 1994-ben bekövetkezett haláláig. Greenawayhez hasonlóan ő is a festészettől érkezett, ezáltal friss szemmel közelített a kép lehetőségeihez. Ez talán leginkább az *Anglia alkonya* (The Last of England, 1987) és *A kert* (The Garden, 1990) című filmjeiben mutatkozott meg, ahol kihasználja a Super 8-as technika költői szabadságát, melyet addig az amatőr filmmel kapcsoltak össze. Jarman kutatásai a homoszexuális identi-

tás terén, amikor a kortárs problémákat olyan történelmi témákon keresztül dolgozta fel, mint a *Caravaggio* (1986) és a II. Edward (*Edward II*, 1992), munkásságát érdekes kapcsolatba hozták a múlttal, amelyet ezáltal kiemelt a múzeumból és az aktív kommunikáció birodalmába helyezett. Olyan filmesként, aki közönségétől aktív részvételt követel, a végsőkéig fokozta ezt utolsó filmjében, a saját AIDS-es életéről szóló *Blue*-ban (‘Kék’, 1993), mely teljesen lemond a képekről egy kék vászon javára, melyen a nézőknek maguknak kell megteremtenuik saját értelmezésüket.

ÚJ HAJNAL HASAD

Jarman pályája, mint annyi más brit filmesé, hegymászásra emlékeztető küzdelem volt. Életképes fősodor hiányában a filmesek több mint húsz éven át kénytelenek voltak napról napra élni a periférián vagy Hollywoodba költözni, ahogy számos emigráns tette, köztük John Boorman, Alan Parker, Ridley Scott és Mike Figgis. A kilencvenes évek beköszöntével kevés változás ígérkezett: lehet, hogy a brit filmet megmentette a televízió, de a filmgyártás vészjóslóan alacsony szinten maradt. És ekkor, mintegy aláhúzó, milyen kiszámíthatatlan tud lenni a filmipar, a helyzet szinte az egyik napról a másikra megváltozott, és úgy tűnik, újabb bizakodás és izgalom hulláma söpör végig a brit filmiparon. Ennek az új hajnalnak az előhírnöke egy maroknyi szerény brit film volt, melyek bel- és külföldön egyaránt rendkívül nagy kasszasikernek bizonyultak. A folyamatot a Channel 4 által támogatott produkciók indították el: a *Négy esküvő és egy temetés* (Mike Newell, 1994) látványos sikere, az egész világon játszott romantikus vígjáték összesen 240 millió dollár bevételt hozott, a *György király* (The Madness of King George, Nicholas Hytner, 1995) és a *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Ezek a filmek együttesen a *Film on Four* kétségtelenül populista megközelítését bizonyították, melynek irányítója, David Aukin 1990-ben váltotta fel David Rose mint a Channel drámai vezetője. Ám ez csupán a kezdet volt. 1997-ben a brit film új magasságokba emelkedett. Az év *Az angol beteg* (The English Patient, Anthony Minghella, 1997) indult, amely teljesen átszabta az Oscar-díjak kiosztását, a *Gandhi* óta ez volt az első brit alkotás, mely elnyerte a legjobb filmnek járó Oscart. Ezt még váratlanabb szenzáció követte hála az *Alul semmi* (The Full Monty, Peter Cattaneo, 1997) című alacsony költségvetéssel készült vígjátéknak, mely egy csoport sheffieldi munkanélküli férfiről szól, akik vetkőzőszámot adnak elő. A film repülőrajtot vett, és a *Négy esküvő és egy temetés* rekordját megdöntve a brit filmtörténet legnagyobb kasszasikere lett. Különös módon az előbbi filmek bevételének nagy része nem fog visszakerülni a brit filmgyártásba. Akár a hatvanas években, *Az angol beteget* és a *Trainspottingot* amerikai vállalatok támogatták – a Miramax, illetőleg a 20th Century Fox. A kilencvenes évek közepére

azonban a filmgyártás hazai finanszírozásának tekintetében is jelentős fejleményeknek lehettünk tanúi. Az 1995-ben elindított nemzeti lottóból befolyó pénz egy része Anglia, illetve Skócia Művészeti Tanácsain keresztül kezd beáramolni a filmiparba, s ezáltal a filmgyártás finanszírozásának szívesen látott új forrásává válik. Ezt három új filmgyártó franchise-cég létrehozása követte: a DNA, a The Film Consortium és a Pathé Pictures – gyakorlatilag olyan producerek kartellje, akik közreműködnek a lottópénzből támogatni kívánt projektek beindításában. A lottópénz megjelenése Skóciában felgyorsította a születőben lévő, külön skót filmipar kialakulását, amely a Glasgow Film Fund megalapításával és az új rendszerben készült első film, a *Sekély sírhant* (Shallow Grave, Danny Boyle, 1994) sikerével indult újtárra.

Az ezredforduló közeledtével, úgy tűnik, magasba szökött a brit film árfolyama. Ám a helyzet mégsem olyan rózsás, mint amilyennek látszik. A brit filmgyártás növekedésének – 1996-ban 128 film készült, szemben a minden idők legalacsonyabb évi filmtermésének számító 1981-es 24-gyel – az a sajnálatos következménye, hogy ezeknek a filmeknek egy jelentős része nem talál brit forgalmazóra. Ennek részben az az oka, hogy a forgalmazás és bemutatás területét amerikai vállalatok uralják, amelyek természetesen amerikai termékek vetítésében érdekeltek. Ám az is lehet, hogy a brit filmipar eljutott a krónikus túltermelés állapotába, és így egyse-

rűen nincs moziközönség ekkora mennyiségű hazai termékre. Így hát az elmúlt néhány év vitathatatlan eredményei ellenére még nem egyértelmű a brit filmipar jövője. A lottó, a Channel 4, valamint a BBC és a kormány támogatását élvező British Screen, egymással együttműködve, életben fogják tartani a brit filmipart, de létfontosságú, hogy ezek a filmek közönségre találjanak (belső és külföldön egyaránt), amennyiben az új évszázadban fenn akarjuk tartani a brit filmkultúrát.

Irodalom

- Armes, Roy: *A Critical History of British Cinema*, 1978.
 Auty, Martin–Roddick, Nick (ed.): *British Cinema Now*, 1985.
 Dickinson, Margaret–Street, Sarah: *Cinema and State*, 1985.
 Eberts, Jack–Ilott, Terry: *My Indecision is Final: The Rise and Fall of Goldcrest Films*, 1990.
 Hill, John: *Sex, Class and Realism*, 1986.
 Murphy, Robert: *Sixties British Cinema*, 1992.
 Park, James: *British Cinema: The Lights that Failed*, 1990.
 Perry, George: *The Great British Picture Show*, 1985.
 Petrie, Duncan: *Creativity and Constraint in British Film Industry*, 1991.
 id. (ed.): *New Questions of British Cinema*, 1992.
 Pirie, David: *A Heritage of Horror*, 1973.
 Walker, Alexander: *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties*, 1985.
 id.: *Hollywood, England: The British Film Industry in the Sixties*, 1986.

A nyugatnémet új hullám

ANTON KAES

A háború utáni német filmművészet lassú, de határozott felemelkedését a provincializmus homályából a nemzetközi hírnévig merész kezdet jellemezte (az oberhauseni manifesztum 1962. február 28-i közzététele), majd csúcspontjára érve (1978-ban a *Time* magazin „Európa legelőbb filmművészetének” nevezte) hirtelen hanyatlás következett (Fassbinder halála, 1982. június 10. után). A történet pályáivét meghatározta, hogy egy nemzeti filmművészetnek ki kellett egyeznie az általa képviselt ország bemocskolt identitásával. A korszak számos német filmje leszámol a német film múltjával is, és úgy mutatja be e médiumot, mint a náci propaganda első számú eszközét. „Addig soha, egyetlen országban sem éltek vissza ilyen gátlástalanul a képpel és a nyelvvel – nyilatkozta Wim Wenders 1977-ben. – Az emberek sehoh a világon nem veszítették el ilyen fájdalmasan az önképükbe, saját történeteikbe és mítoszaiukba vetett bizalmat, mint minálunk.” A nemzetiszocialista film öröksége – a Németországot ábrázoló képek és hangok iránti

ösztönös bizalmatlanság – mélyen beleivódott az elmúlt negyed évszázad fiatalabb német filmes generációinak tudatába. Hogyan sikerült meglelniük és megteremtetniük saját országuk valódi képét, mely eltért az igen népszerű nemzetiszocialista filmiparétól? A náci filmhagyomány programszerű visszautasítása a hatvanas évek óta sarkalatos pontja lett a német filmművészet önismeretének és egységének.

EGY „ÚJ” FILMMŰVÉSZET LÉTREHOZÁSA

Az 1961–62-es évek válságos idők voltak Németország történetében: 1961 augusztusában felhúzták a berlini falat; megszilárdulni látszott a két Németország társadalmi közti különbség (Nyugat/Kelet; kapitalizmus/kommunizmus); az 1961 decemberében befejeződött jeruzsálemi Eichmann-per reflektorfénybe állította a náci rezsim példa nélküli bűntetteit; az úgynevezett *Spiegel-botrány* idején heves ellenállást váltott ki Adenauer kancellár azon törekvése, hogy eltörölje a sajtószabadságot. Válsá-