

# A VILÁG 1945 UTÁN

## A háború után

GEOFFREY NOWELL-SMITH

A szövetséges csapatok 1944 júniusában partra szálltak Normandiában. A sereget az Amerikai Pszichológiai Hadtest (PWB) katonai személyzete követte, mely filmeket, főképp dokumentumfilmeket szállított, de amelyek között válogatott szórakoztatófilmeket is lehetett találni. Azt a néhányat kivéve, melyet Spanyolországból és más semleges országokból csempészték be, ezek voltak az első újabb amerikai filmek, melyeket négy év után először látni lehetett a megszállás alatti Európában. Kisvártatva megérkeztek Hollywood követői, köztük néhányan katonai beosztásban, és megkezdődtek a tárgyalások, hogy újjáépítsék az amerikai és európai filmipar kapcsolatát, vagy talán inkább az Amerikából Európába irányuló filmipar útját. A politikai és gazdasági tényezők megtették a maguk hatását. Az egykori szövetséges hatalmakkal, Németországgal, Olaszországgal és Japánnal történő érintkezésükben a nyugati antanterők arra törekedtek, hogy a fent említett országok kultúrájából kitöröljék a fasiszmus minden nyomát, valamint arra, hogy az újjáéledő filmipar ne folytassa azon ideológiák hirdetését, melyek a világ pusztulását okozták. Az amerikaiak azonban abban is biztosak akartak lenni, hogy a filmkereskedelem visszatérése a szabad piac elveit hozza magával, és nem jelenti egyben annak a védővámrendszernek a visszatérését is, melylyel a harmincas évekből hollywoodi filmbehozatal ellen védekeztek az európaiak.

A vesztes országok tönkrement filmipara újjáépítési feladatával részben katonai, részben civil szakemberek csoportját bízták meg. Németországban Erich Pommer játszott kiemelkedő szerepet, Olaszországban Alexander Mackendrick (később PWB-tag), valamint Alexander Korda egyik kollégája, Stephen Pallos is a filmbizottság tagja lett. Nem az újjáépítés volt azonban az egyetlen terv. Egy 1944-es római találkozón az Egyesült Filmbizottság elnöke, az amerikai Stone tengernagy kereken kijelentette, hogy Olaszországnak mezőgazdasági országgként nincs szüksége filmiparra, és volt fasiszta országgként nem is érdemel filmipart. Míg amerikai társai egyetértettek, angol kollégái azonnal látták, hogy ez csupán átlátszó ürügy, nem is annyira az amerikai demokrácia, mint inkább a hollywoodi hegemonia visszaállítására. És az európai piacon öt éve bemutatásra váró

filmekkel, melyek között szerepelt az *Elfújta a szél* és az *Aranypolgár*, valóban ez volt az amerikaiak célja.

Nemcsak az amerikai cégek, hanem az európai közönség is visszakívánta a hollywoodi filmet a vetítővászonra. Hamarosan sok európai országban a közönség igényeire érzékeny forgalmazók, filmkészítők és producerek között konfliktus alakult ki, mivel mind lelkesen dolgoztak azon, hogy új mozit teremtsenek a háború és a fasiszmus megbukása utáni kulturális megújulás idején. A kormányok a maguk részéről lelkesen korlátozták a behozatalt és a költségvetési egyensúlyt. Az amerikaiak azonban nem adták fel. A Motion Picture Export Association élvezte a kormány támogatását. A lehetőségekhez képest a filmet ugyanolyan árunak kellett kezelni a piacon, mint bármely más terméket, és a filmmel folytatott szabad kereskedelem része lett a GATT-egyezménynek, valamint az előkészületben álló Marshall-tervnek. Az európaiak, akik nagyobb anyagi segítséget igényeltek annál az összegnél, mint amennyit a behozatalt korlátozásokból származó költségvetési egyensúly biztosított, kapitulációra kényszerültek az amerikaiak előtt, és csak csekély engedményben részesültek, mely arra volt csupán elég, hogy filmiparuk újjászülésétől bábáskodjanak. Hosszadalmas harc volt kilátásban.

A nyugati helyzet tükröződött Keleten. A hidegháború kezdetével a Szovjetunió lépéseket tett annak érdekében, hogy érvényesítse hatalmát az 1944–45 során felszabadított nemzetek felett. Az Elbától keletre eső népköztársaságokban államosították a filmipart, és a Szovjetunió által uralt országokra rákényszerítették azt a szocialista realista esztétikát, mely már 1934 óta kötelező volt a Szovjetunióban. Kelet- és Közép-Európa mozija nyugati társaitól teljes mértékben eltérő fejlődési szakaszba lépett. A Nyugattal folytatott kulturális kapcsolatokat korlátozták, de a keleti blokkban legalább láthatták a nyugat-európai filmipar néhány művét. Kelet- és Közép-Európa „rekonstrukciós mozija” így képes volt párhuzamosan magába szívni az olasz neorealizmus és a szovjet film élményét.

A nyugat-európai filmiparok eltérően válaszoltak a háború után megváltozott helyzetre. Angliában az Ealing Stúdióknál dolgozó Michael Balcon elve szerint olyan filmet gyártottak, amely Angliát és az angol karaktert vitte a vetítővászonra, hogy ezzel az Ealing háborús patriotiz-

mozgók folytatását hirdesse. Bár értékeiket tekintve hagyományosak voltak, a negyvenes és a korai ötvenes évek filmjei, különösen a vígjátékok, azt a politikai állapot tükrözték, amely 1945-ben kormányhatalomra került országunk munkáspártját, valamint – kétségkívül – az Egyesült Államok ellen lázadó hangulatot, amely 1951-ben visszavetett Churchill a hatalomra. Az ipar számára ez is jelentett veszélyt, és visszatérést a háború előtti gazdasági helyzetekhez. Michael Powell és Emeric Pressburger indiai játszódó és az indiai függetlenség előestéjén készült *Fekete nárcisz* (1947) vagy Harry Watt Afrikában játszódó *Where no Vultures Fly* (Ahol nem repülnek a sasok, 1951) című filmje szóval sem említi azt a megmozdulást, amelyet a birodalom szétesése okozott.

Olaszországban azonban egy sokkal eredetibb irányzatot látunk a neorealizmus formájában. Mivel a cinecittaság a háború után átmenetileg menekülttáboroként működött, a filmesek kivonultak az utcákra, és a háború utáni társadalmat, valamint a felszabadulás által ébresztett új társadalmi viszonyokat tükröző filmeket forgattak. A neorealista mozgóversenynek kellett a piacon azoknak az amerikai filmeknek az özönével, melyek 1946 óta érkeztek Európába, valamint a hazai műfajokkal – különösképpen a vígjátékokkal és szentimentális melodráákkal –, amelyek a közönség gyakran szórakoztatóbbnak talált. A neorealista filmek nem nagyon fogtak, s a baloldal felé húzó erők (és készítőik nyilvános felszólalásainak) álláspontja ellentétes volt az 1948-ban hatalomra került, a közönség inkább jobbra tartó kormányával. De amikor a neorealizmus hanyatlásnak indult Olaszországban, máshol éppen akkor kezdtek megkedvelni, nem csupán Európában, hanem leginkább Latin-Amerikában és Indiában, ahol közvetlen kifejezőmódjával és eszközeinek egyszerűségével aktuálisabb és még jobban alkalmazható volt, mint Olaszországban.

A neorealizmus nemzeti, de mindenképpen nemzeti hagyományokon alapuló, könnyen érthető nézőpontból indult. Európa gazdasági és politikai valósága azonban a közönség megközelítést igényelt. Az első lépés ebben az irányban az 1952-től hatályos francia–angol filmkoprodukciónak egyezmény aláírása volt. Ezt ugyanebben az évben további olyan kétoldalú megállapodások követték, melyek koprodukció céljából nyitották meg a piacot Európán szerte. Kezdetben ezeknek az egyezményeknek nem tulajdonítottak nagy jelentőséget azon túl, hogy megkönnyítették azoknak a filmeknek a bejutását a különböző piacokra, amelyek tartalmukban nem voltak sokkal alkalmasabbak nemzetközi érdeklődésre, mint a korai német nyelvű hangosfilmek. Néhány nagyravágyó producer azonban, legfőképp Franciaországban és Olaszországban, hamarosan rájött arra, hogy így piacot lehetne teremteni a nemzetközileg kibocsátandó nagy költségvetésű produkcióknak. Ráadásul ezeket a filmeket angolra szinkronizálták, néha még angolul is forgatták őket ab-

ban a gyakran hiú reményben, hogy betörhetnek az inkább befelé forduló amerikai és angol piacra, sőt, hogy több jegy keljen el, amerikai sztárokat hoztak be. Különösen az olasz producerek kacsingattak az Atlanti-óceán túlsó partja felé, hogy ott piacokra és befektetési forrásra tegyenek szert. Az amerikai cégek, amelyek nehezen tudták visszahonosítani a jövedelmüket, viszont vonzotta őket az olcsóbb munkaerő és a sok tehetség Európában, kezdtek befektetni az európai filmgyártásba.

Úttörő szerepet játszott az új internacionalizmusban Roberto Rossellini. 1947-ben, még az első európai egyezmények aláírása előtt készítette a *Németország, nulla év* című filmjét, mely a háború dúlta Németországban játszódik, de melyet főleg Olaszországban forgattak, olasz–francia–német koprodukcióban. Azután 1949-ben rábeszélte az RKO-t, hogy fektessen be a *Stromboli* készítésébe. A filmnek Ingrid Bergman volt a főszereplője, aki abban az időben mind Amerikában, mind pedig Európában növelte a jegyeladást, s a filmet angolul forgatták (ez volt hivatott annak érzékeltetésére, miszerint a sziget lakói közül többen rövid ideig amerikai bevándorlók voltak, ezért beszélnek a nyelvet). A film azonban nem aratott sikert. Bergman filmen kívüli viszonya Rossellinivel a forgatás alatt, továbbá hogy a vetítésvásznak elhagyja a férjét, nem felelt meg az amerikai morálnak, sem a filmgyártási szabályzatnak. A stúdió minden nagyobb hírverés nélkül mutatta be a filmet. Rossellini további négy, az Észak- és Dél-Európa közti kulturális különbségekkel foglalkozó filmet készített Bergmannel, aki akkorra már a felesége lett. Ezek a filmek, főleg az *Itáliai utazás* (1954) spontaneitásuk és kifejezőmódjuk szabadsága miatt voltak jelentősek, és később rendkívüli módon hatottak a korai hatvanas évek francia új hullámára. Sok jegy ezekre a filmekre azonban nem kelt el, és Rossellini elhamarkodott kísérlete, hogy az angol nyelvű piac számára gyártson filmeket, sikertelennek bizonyult.

A nemzetközi filmgyártásra azonban voltak sikeresebb példák is. Az 1954-es *Érzelemmel* Luchino Visconti bebizonyította, hogy a nemzetközi közönség számára is lehetséges nemzeti töltésű filmet készíteni. Bizonyos fokig az *Érzelem* pazar melodráma volt, politikailag radikális és marxista fogalmak szerint realista abban, ahogy az olasz nemzeti egység mítoszát tápláló opportunizmust és megalkuvást leleplezi. Franciaországban az ötvenes években Jean Renoir sokat köszönhetett az olasz koprodukciónak a leglátványosabb filmek készítésében: *Az arany hintó* (1953), *Mulató a Montmartre-on* (1955) és *Elena és a férfiak* (1956). Max Ophüls pedig 1953-ban francia–olasz koprodukcióban forgatta Párizsban a *Madame de...* című filmet, majd Münchenbe utazott, hogy ott 1955-ben színesben, CinemaScope-technikával és nemzetközi szereposztással elkészítse a látványos német–francia *Lola Montezt*.

A nemzetközi koprodukciós filmgyártás legfőképpen Olaszországra, Franciaországra, az NSZK-ra és (az ötte-

## Roberto Rossellini

(1906–1977)

Róma felszabadulása után, 1944-ben összeült Sergio Amidei nevű forgatókönyvíróval és kollégái kis csoportjával, akik közt jelen volt egy Federico Fellini nevű fiatal újságíró is, hogy olyan filmet készítsenek, amely megragadja a német megszállás alatti város hangulatát. Az improvizált körülmények között felvett filmet 1945-ben *Róma nyílt város* címen mutatták be. A filmet, mely néha elkerülhetetlenül melodramatikus, kiemelkedő időbeli közvetlensége és nyers realizmusa azonnal sikeressé tette nemcsak Olaszországban, ahol 1945–46 során erre a filmre kelt el a legtöbb jegy, hanem Európában máshol is, valamint az USA-ban.

E példa nélküli siker hevében Rossellini 1946-ban a *Paisával* folytatta, melynek hat epizódja 1943-tól 45-ig végigkíséri az olasz félszigeten a szövetségesek előrenyomulását, és bemutatja találkozásukat a helyi lakossággal. Nyomban ezután a Berlinben játszódó *Németország, nulla év* (1947) következett. E két film mind a nemzetközi, mind pedig az olasz közönséget megcélozta, és sivárságukat (különösen a *Paisa* utolsó epizódjában) az a remény ellensúlyozza, hogy győztesek és legyőzöttek között a megértés szelleme fog uralkodni.

Legtöbb neorealista kollégájától eltérően, kiknek látókörét nemzeti-populáris törekvések szűkítették, Rossellini továbbra is nemzetközi viszonylatokban gondolkodott. Katolikusként országa kereszténydemokrata pártjával tartott kapcsolatot, s az atlantista politikával értett egyet. A *Paisával* olyan időszak kezdődik, melyben filmjeinek visszatérő témája Észak és Dél, valamint az angolszász és a latin világ közti kommunikáció vagy annak hiánya. A *Stromboli*, illetve az *Itáliai utazás* című filmekben az északi jelleget az Ingrid Bergman, későbbi felesége által játszott szereplők képviselik. Mindezentúl e filmek a kegyelem pillanatával foglalkoznak, amikor a szereplőt pillanatnyilag megéri az istentől kapott emberségesség érzése.

Rossellinit a háború után politikai és szellemi orientáltsága elszigetelt személyé tette a főként baloldali Olaszországban, amikor pedig a *Róma nyílt város* főszereplőjét, Anna Magnanit elhagyta Ingrid Bergman miatt, elvesztette támogatottságát a katolikus körökben. A közönség úgy látta, hogy Magnani elhagyásával párhuzamosan a neorealizmust is elhagyta. Franciaországban azonban védelmet talált, legfőképpen a *Cahiers du Cinéma* kritikusainak körében. André Bazin azzal érvelt, hogy az *Itáliai utazás* óvatosan megfigyelő stílusa volt valójában az igazi neorealizmus, és egy híres metaforájában olyannak írta le Rossellinit, aki inkább úgy kel át a folyón, hogy kövekre lép, nem pedig úgy, hogy mesterséges kőhidat emel.

A hatvanas években Rossellini tovább finomította megfigyelő stílusát a kamera látóterének állandó változtatását lehetővé tevő Pancinor zoom lencse kreatív használatával. Az új technika különösen a televízió képernyőjén bizonyult jól alkalmazhatónak, és a hatvanas

évektől kezdve Rossellini szinte minden munkája a televízió számára készült. A francia televízióknak 1966-ban készített *La Prise de pouvoir par Louis XIV* ('XIV. Lajos hatalomra jutása') után egy olyan független produkciósorozat gyártását kezdte el, mely a világ civilizációja fő fejlődési mozzanatait követi végig az őskortól a jelenig. A mozihoz, valamint a háború utáni Olaszország témájához az Alcide De Gasperi kereszténydemokrata vezetőről szóló *Anno uno* ('Az első év') című filmmel tért vissza 1974-ben. A későbbi évek legsikeresebb alkotásai azonban minden bizonnyal az 1971-es *Blaise Pascal* és az 1974-es *Cartesio* ('Descartes') című tévéfilmek voltak.

Összességében Rossellini munkásságára a megfigyelés, a didaktika, az egyszerűség és az olykor előforduló fellengzősség keveréke jellemző. Általában elégedett azazal, hogy valamit megmutat, de néha (különösen tévéfilmjeiben) ragaszkodik a bizonyításhoz. Látásmódja néha bámulatosan naiv, máskor képmutató, de legjobb formájában olyan csipős igazságot mond ki, amelyhez a mozi történetében szinte nincs fogható. Egyszer így határozta meg hitvallását: „A tények megvannak, akkor hát minek manipulálni őket?” Ennek ellenére, többkevesebb sikerrel gyakran manipulálta a tényeket. Inkább ösztönössége, mint intellektusa adta neki azt a képességet, hogy megragadja az igazságot. Az újabb kor kritikusai hajlamosak voltak alábecsülni ezt, de filmes kollégái, Fellinitől kezdve Godard-on át Scorseseig megadták Rossellininek a neki járó tiszteletet és elismerést.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

### FONTOSABB FILMEK

*L'uomo dalla croce* (1942); *Desiderio* (1943–44); *Róma nyílt város* (*Roma città aperta*, 1945); *Paisa* (1946); *Németország, nulla év* (*Germania anno zero*, 1947); *Stromboli* (*Stromboli, terra di Dio*, 1949); *Ferenc, isten lantosa* (*Francesco giullare di Dio*, 1950); *Europa '51* (1952); *Itáliai utazás* (*Viaggio in Italia*, 1954); *Angst* (*La paura*, 1954); *India* (1958); *Rovere tábornok* (*Il Generale Della Rovere*, 1959); *Viva l'Italia* (1960); *La Prise de pouvoir par Louis XIV* (1966); *Atti degli apostoli* (1969); *Socrate* (1970); *Blaise Pascal* (1971); *Cartesio* (1974); *Anno uno* (1974); *Il Messia* (1975).

### IRODALOM

Brunette, Peter: *Roberto Rossellini*, 1987.  
Guarner, José Luis: *Rossellini*, 1970.

*Paisa* (1946); a fekete közlegény megdöbbentő körülményeket talál a háború utáni Olaszországban





Alida Valli és Joseph Cotten Carol Reed atmoszférikus thrillerében, *A harmadik emberben* (1949), mely az II. világháború utáni Bécsben játszódik

...és évek végétől) Spanyolországra korlátozódott. A szovjet blokkon kívüli országoknak közös gondja volt, hogy nem tudták felvenni a versenyt az Amerikából beáramló filmekkel, hiszen a legtöbb országnak a saját piacát is problémát jelentett. Franciaország és Olaszország volt a két legsikeresebb exportőr. Miközben Olaszország megnagyobb exportkereskedelmet folytatott a Földközi-tenger keleti országaival, a Távol-Keleten egyre inkább Hongkong vált a kínai filmgyártás központjává. Anglia és Skandinávia távol tartotta magát az európai fejleményektől, és sem Dánia, sem Svédország nem szerezte vissza azt a nemzetközi státuszt, melyet azelőtt élveztek. A kormány szigorú védelme alatt a svéd mozi ipar filmgyártási infrastruktúráját tudott fenntartani olyan rendezők segítségével, mint *Gustav Molander* és *Åke Sjöberg*, akik továbbra is jellegzetesen svéd filmeket forgattak a főleg hazai közönség számára. Exportsikert

(mely azonban csak a művészfilmhálózat piacára korlátozódott) egyedül Ingmar Bergman ért el az ötvenes években, majd a hatvanas évektől kezdve a „szexuálisan felszabadult” svéd és dán mozi jobban be tudott férkőzni az exportpiacokra, néha érdekes, ám kevésbé színvonalas alkotásokkal (például Vilgot Sjöman 1967-ben készült *Kíváncsi vagyok – sárgájával – Jag ar nyifiken, gul*).

A két ország közti különleges kapcsolattól és a közös nyelv lehetőségeitől felbuzdulva Anglia megcélozta az amerikai piacot abban a későbbiekben meghiúsult reményben, hogy Alexander Korda háború előtti győzelmeiről példát véve széles körben terjeszt rangos filmeket. E törekvésekkel J. Arthur Rank járt az élen, de maga Korda is ért el egyedi sikert 1949-ben *A harmadik emberrel*. Az angol filmek csiszoltságát nagyra értékelték Amerikában – a *Szép remények* (*Great Expectations*), a *Fekete nárcisz*, *A harmadik ember* operatőrei mind Oscar-dí-

## Luchino Visconti

(1906–1976)

Az apai ágról arisztokrata, anyairól dúsgazdag családból származó, milánói születésű Luchino Viscontit akkor kezdte el vonzani a film világa és a baloldali politika, amikor 1935-ben Coco Chanel bemutatta Jean Renoirnak. Miután rövid ideig Renoirral dolgozott Franciaországban a Népfront idején, visszatért a fasiszta Olaszországba, és leforgatta kiemelkedő első filmjét, a *Megszállottságot* (*Ossessione*, 1942). Ezt a nyílt kihívást a korabeli hivatalos kultúrával szemben háború utáni bemutatásakor széles körben a neorealizmus előfutáraként üdvözlötték. 1948-ban készítette el a *Vihar előtt* című, egy szicíliai halászcsaládról szóló grandiózus művét, melyet Giovanni Verga klasszikus regénye, *A Malavoglia család* (*I Malavoglia*) ihletett.

Ha a *Megszállottság* a neorealizmus korai előfutára volt, a *Vihar előtt* méltó folytatása lett. Az utóbbi film, melyet véletlenszerű helyszínen vettek fel, és melyben amatőr színészek érthetetlen tájszólásban beszélnek, stílusában paradox módon közelebb áll az operához, mint ahhoz a dokumentumszerű realizmushoz, melyre eredetileg törekedett. Az első Technicolor-film, az *Érzelem* (1954) forgatásakor Visconti arra törekedett, hogy alkotása „látványos”, ugyanakkor művészileg értékes legyen. A *Risorgimento* idején, az Olaszország egyesítéséért küzdő mozgalom korában játszódó *Érzelem* egy kölcsönös áruulás teljes története, melyben a személyes és a politikai szálak szorosán, kibogozhatatlanul fonódnak össze.

Az *Érzelem* a passzív lázadás, valamint az alkalmazkodással és kompromisszummal elért csendes változás történelmi folyamatát meséli el. Ugyanezt a folyamatot ábrázolja *A párduc* (1962), Giuseppe Tomasi di Lampedusa regényének adaptációja. Mindkét *risorgimento*-filmben a cselekmény mozgatórugója az áruulás, legyen akár szerelmi, akár politikai, miközben a film legmélyebb rétegében a társadalmi osztályok, illetve családok túléléséről van szó a történelmi változások közepette. A *Rocco és fivéreiben* (1960) ugyanezeket a motívumokat Visconti modern környezetbe hozza vissza – Milánóba, a „gazdasági csoda” idején. A délről bevándorolt parasztcsalád tagjait a lélektelen városi életforma elszakítja egymástól; a család szétesése tragikus, de szükséges ára annak, hogy a családtagok egyénenként életben maradhassanak. *Vaghe stelle dell'Orsában* (*A Göncöl nyájas csillagai*, 1964) szintén elpusztul egy család, de az összeomlását okozó erők belül vannak. A *Vaghe stelle* története azonos *Oresteia*-éval, és különösen *Elektráéval*, aki apja haláláért elszánt bosszút kíván állni anyján és mostohaapján. Sandra azzal gyanúsítja meg anyját, hogy elárulta a nácioknak apját, egy zsidó tudóst, aki ennek következtében Auschwitzban végzi. Ezzel párhuzamosan Sandra a boldogját járhatja a belé szerelmes bátyjával, s amikor elhagyja, a bátyja öngyilkos lesz. Maga Sandra életben marad, és a film végén az az érzés uralkodik, hogy más túlélők számára is létezik jövő. A történelem a család



szocializmusnak ellenére, vagy talán éppen annak következtében folytatódik.

Visconti filmjeiben azonban Viscontinak egyre szkeptikusabb a véleménye a történelemről és a haladásról. A *Előszó* (1969) című filmben, mely egy náciizmus által elpusztított német kapitalista család története, nincsenek tífelők. Hasonlóképpen nincsenek a *Ludwigban* (1972) sem, melyben az örült királyt bebörtönzik miniszterei, minden nyomot eltüntetve utána. Mindkét film azonban felismerhető történelmi szakaszban játszódik, melynek fejlődése hirtelen megrekedt. A *Halál Velencében* (1971) és *Az ártatlan* (1976) című filmekben nem lényeges szereplő, nincs is jelen. A saját jelenükben játszódnak, mely a mi múltunk. Nincs saját jövőjük, sem rejtett kapcsolatok a mi jelenünkkel. A múlt és jelen effajta elválasztás egyszerre történik a deviáns szexualitás iránti egyre növekvő érdeklődés megjelenésével. E késői filmek visszerelői fájdalmasan tudatában vannak annak, hogy ők utolsó képviselői a maguk fajtának. Jellemző az a hangy kevés gyerek születik, és egy sem marad életben. Ez erősen ellentmond a *Rocco* vagy a *Vihar előtt* világának, ahol a család felbomlása után életben maradt gyerekek szabadon nőhetnek fel és fejlődhetnek. Mindezt azt Laurence Schifano 1990-ben megfogalmazta, Visconti érdeklődésének e változása a saját homoszexualitásával kapcsolatos kétes érzéseivel és a közelgő halálával való félelmével kapcsolatos (a *Ludwig* készítése alatt súlyos szélütést szenvedett, melyből sosem épült fel teljesen). 1976-ban halt meg. Egyre növekvő pesszimizmusa és a dekadencia iránti elragadtatása ellenére sosem tagadta meg fiatalkori marxista meggyőződését.

Az átfogó, európai műveltségű Visconti elismert zenei és neves színpadi rendező is volt. Párizsban és Londóban ugyanúgy rendezett operákat, mint a milánói Scalában és más olasz operaházakban. Legkiválóbb rendezése Verdi *Traviatája* és *Don Carlosa* a Covent Gardenben. A színpadon egyaránt rendezett Shakespeare-t, Calderont, Beaumarchais-t és Csehovot, valamint kortárs drámbokat. Remek érzékkel tervezte meg a jelenetek beállítását, és nagyszerűen irányította a színészeket mind a színpadon, mind pedig a képernyőn.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

#### FONTOSABB FILMEK

Magasszáltság (*Osessione*, 1942); *Vihar előtt* (*La terra trema*, 1949); *Szépek szépe* (*Bellissima*, 1951); *Érzelem* (*Senso*, 1954); *Éjszakai éjszakák* (*Le notti bianche*, 1957); *Rocco és fivérei* (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960); *A párdúc* (*Il gattopardo*, 1962); *Vaghe stelle dell'Orsa* ('A Göncöl nyájas csillagai', 1964); *A közöny* (*Lo straniero*, 1967); *Elátkozottak* (*La caduta degli Dei*, 1969); *Halál Velencében* (*Morte a Venezia*, 1971); *Ludwig* (*Ludwig*, 1972); *Meghalt családi kör* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974); *Az ártatlan* (*L'innocente*, 1976).

#### BIBLIOGRÁFIA

Nowell-Smith, Geoffrey: *Visconti*, 1973.  
Schifano, Laurence: *Luchino Visconti: The Flames of Passion*, 1990.

Bárta: Farley Granger és Alida Valli Luchino Visconti *Érzelem* (1954) című filmjében

azt kaptak –, de alacsony gyártási színvonalá miatt az angol film hosszú távon nem tudott versenyképes maradni az amerikai piacon, és csupán néhány olyan film volt, mely sikert váltott ki. Rank erőfeszítései anyagilag bukásnak számítottak. Amikor az angol film egy későbbi hulláma a hatvanas években elérte az amerikai mozikat, az már az amerikai angol filmgyártásba való befektetésének, nem pedig az angol producerek vállalkozó kedvének eredménye volt.

#### FILMKULTÚRA

Az ötvenes évek általános értelemben jó időszaka volt az európai moziknak. A televízió és a változó szórakozási módok hatása lassan vált érezhetővé. A nézőszám a legtöbb országban egészen az évtized közepéig emelkedett (Anglia kivételével, ahol 1946-ban volt a csúcspont), és az egyes országok filmiparai behozták azt a bevétel-lemaradást, melyet a negyvenes években Hollywood elnyert előlük. Egyrészt a tömegterjesztés (például Angliában a *Photoplay*), másrészt a filmes szaklapok időszaka volt ez. Olaszországban mind a *Cinemának*, mind pedig a *Bianco e Nero*nak, melyek közül mindkettőt a háború alatt alapították, fontos szerepe volt a neorealizmus fejlődésében. Franciaországban az André Bazin, Lo Luca és Jacques Doniol-Valcroze által 1951-ben alapított *Cahiers du Cinéma* hasonlóképpen fontos az új hullám előkészítése szempontjából, Angliában pedig a Lindsays Anderson és Peter Ericsson által 1947-ben alapított *Sequence* játszott meghatározó szerepet az angol megfelelőjének előkészítésében.

Különösen a *Cahiers du Cinéma* és a *Sequence* voltak aktív fórumok, és kifejezték munkatársaik (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette és mások a *Cahiers*-ben, Anderson, Karel Reisz és Tony Richardson pedig a *Sequence*-ben) azon vágyát, hogy maguk is filmet készítsenek. E kettőben és más magazinokban (a francia *Positif*-ben és a német *Filmkritik*-ben) az volt a közös, hogy ellenezték az országok középszerű kommersz filmjeit, de Hollywooddal elnézőbbek voltak. A *Cahiers du Cinéma* valójában arról volt a legnevezetesebb, hogy összeállította a hollywoodi szerzők arcképcsarnokát: Hitchcock és Hawks állt a legelőkelőbb helyen, őket követte Orson Welles, Otto Preminger, Anthony Mann, Nicholas Ray, Sam Fuller és sokan mások, akiket az értelmiség vagy az általános közönség nem mindig értékelt nagyra. A *Cahiers* az egyéniséget tartotta legtöbbször, s ezt hajlandóak voltak zsánerektől elválasztani, vagy még akár B kategóriájú filmekben, valamint az olyan tekintélyes művészek, mint például Welles vagy Ford filmjeiben keresni. Szintén tisztelték Rossellinit, Ingmar Bergmant, valamint Mizoguchi Kenjit, a francia rendezők közül pedig Jacques Becker, Renoir és Ophülszt.

A *Cahiers* kritikusai közül kétségtelenül André Bazin a legeredetibb gondolkodó. Baloldali katolikusként, akire nagy hatással volt a fenomenológia, egy olyan,