

kentéssel és politikai bírálatokkal egyaránt szembe kellett néznie. A filmtanácsot a valószínű végtől a később brit uralkodóvá emelkedett Erzsébet hercegnő és férje, Fülöp herceg kanadai látogatását megörökítő dokumentumfilm, a *Royal Journey* ('Királyi utazás', 1951) mentette meg. A filmtanács által finanszírozott olyan sorozatok pedig, mint a „Kanada folytatja” vagy a „Kanada arcai” klasszikusnak számító rövidfilmeket eredményeztek – Paul Tomkowitz: *Street-Railway Switchman* ('Paul Tomkowitz: Egy villamos-váltókezelő portréja', Roman Kroitor, 1953) vagy *Corral* ('Karám', Colin Low és Wolf Koenig, 1954). Az utóbbi 35 milliméteres, helyben fölvetett hang nélküli film a misztikus Vadnyugatot idézi föl, amint egy marhapásztor átúgott a Sziklás-hegység kanadai részén. A nemzeti filmtanács B csoportjának filmesei – Kroitor, Koenig és Terence Macartney-Filgate – igyekeztek sokkal közvetlenebb és realisabb, kevésbé mesterkéltné alkotásokat létrehozni. Ők indították el a *The Candid Eye* ('Kandi-Kamera') című tévésorozatot, amely félórás rövidfilmekből – például *The Days Before Christmas* ('Karácsony előtti napok', 1958), *Emergency Ward* ('Baleseti ambulancia', William Greaves, 1958) és *The Back-Breaking Leaf* ('A kimerítő levélszedés', 1959) – állt. Utóbbi a dohányszedő bevándorlókról szól. A francia ajkú Michel Brault és Gilles Groulx együttműködésének eredménye

volt a *Les Raquetteurs* (1958), amely Québec tartomány mindennapi életébe és nyelvhasználatába enged bepillantást. A kameramozgás spontaneitása – amint az eseményeket gyakran váratlan megtörténtükkor rögzítette – újfajta dokumentumfilm stílus irányába mutatott, amit aztán a hangfelvevő berendezések új, könnyű generációja lehetővé is tett.

Irodalom

- Aitken, Ian: *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, 1990.
 Barnouw, Eric: *Documentary*, 1974.
 Barsam, Richard: *Non-fiction Film*, 1992.
 Alexander, William: *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, 1981.
 Buchsbaum, Jonathan: *Cinema Engagé: Film in the Popular Front*, 1988.
 Graham, Cooper C.: *Leni Riefenstahl and Olympia*, 1986.
 Grierson, John: *Grierson on Documentary*, 1966.
 Jacob, Lewis (ed.): *The People's Films: A Political History of U.S. Government Motion Pictures*, 1979.
 Sklar, Robert-Mussel, Charles (ed.): *Resisting Images: Essays in Cinema and History*, 1990.
 Snyder, Robert L.: *Pure Lorentz and the Documentary Film*, 1988.
 Sussex, Elizabeth: *The Rise and Fall of British Documentary*, 1975.

Szocializmus, fasizmus és demokrácia

GEOFFREY NOWELL-SMITH

A mozi kapitalista vállalkozásként indult, és a legtöbb országban általában az is maradt. Ám profitorientált kapitalista vállalkozásként erkölcsi, politikai és gazdasági elvárásokkal kellett szembenéznie a kormány és a társadalom egésze részéről. Kormányzati és kormányhoz közeli szervezetek cenzúrázták (főleg morális válság idején), szabályozták (különösen háborús időkben) és segítették (gazdasági válság esetén). A legtöbb országban – még a magánvállalkozás hazájának tartott Egyesült Államokban is – ugyanakkor a filmkészítés egyes nagyobb ágazatait nem a nyereségre vágó tőkés csoportok, hanem a művészek, jellemző módon az aktivizmus képviselői működtették. Előfordult továbbá, hogy a filmkészítés egyes területeit a művészet érdekeire hivatkozva vagy a tartalom ellenőrzésének céljával kormányok irányították vagy pénzelték. Általában véve a szórakoztatóipari irány volt a leginkább kapitalista, a „művészmozit” támogatta az állam, az aktív kormányzati beavatkozás terepe pedig az oktató- és dokumentumfilmek műfaja volt. A Szovjetunióban és más szocialista országokban viszont az állami tulajdon és ellenőrzés vált álta-

lánossá, nemcsak a dokumentumfilmek és egyéb rétegműfajok esetében, hanem a filmkészítés egészét illetően.

A hagyományos nyugati felfogás szerint a beavatkozást a nagyrészt kapitalista módon működő filmiparba, illetve az annak gyakorlatától való eltérést rendkívüli körülmények váltották ki, de mindez vajmi kevésbé befolyásolta a filmkészítés fejlődését. Ez a megállapítás, kiegyensúlyozott körülmények között, nagy vonalakban igaz a pluralista, kapitalista országok filmiparára. Mindez nem magától értetődő a világ azon részén, ahol rendkívüliek a körülmények – háború dúl, forradalom előtti feszültség uralkodik, vagy ahol nincsenek valódi nyugati kapitalista normák. Különösen megkérdőjelezhető a világpolitika határán egyensúlyozó és kormányzati beavatkozásra ítélt, önkorlátozó és nagyjából önszabályozó filmipar koncepciója. Sok esetben be kell látni, hogy a politika nem alkalmi, hanem központi szerepet játszik, s a filmkészítés módját nagyban meghatározzák a társadalmi és politikai rendszerek, kultúrák és világnézetek közötti feszültségek.

A filmkészítés hőskora – az első világháború végéig –

magyarából megfelel a „normális” felfogásnak. A riporteri stílus már az 1898-as spanyol-amerikai háború idején megjelent; a George Loane Tucker készítette *Traffic in Souls* (Lélekkufárok', 1913) az erkölcsi kérdések mezejére lépett; a mutatkozó monopolista gyakorlatot a század első évtizedében kezdték vizsgálni a bíróságok a Thomas Edison által az ellenfeleivel szemben indított küzdelem során; az első világháború idején pedig a kormányok beavatkoztak a fronthíradók ellenőrzésébe, és abba is, hogy publikussák a hazafias érzelmű filmek készítését. Mindannyian az 1918-as békekötésnek voltaképpen jelezni kellett volna a rendkívüli helyzet végét és a korábbi állapotokhoz való visszatérést, ehelyett olyan válságkorszak vette kezdetét, amely azóta is hat a filmkészítésre. A válságérzet, a konfliktus vált megszokottá, még ha ezek hatása nem mindig és nem mindenütt volt is szembeötlő.

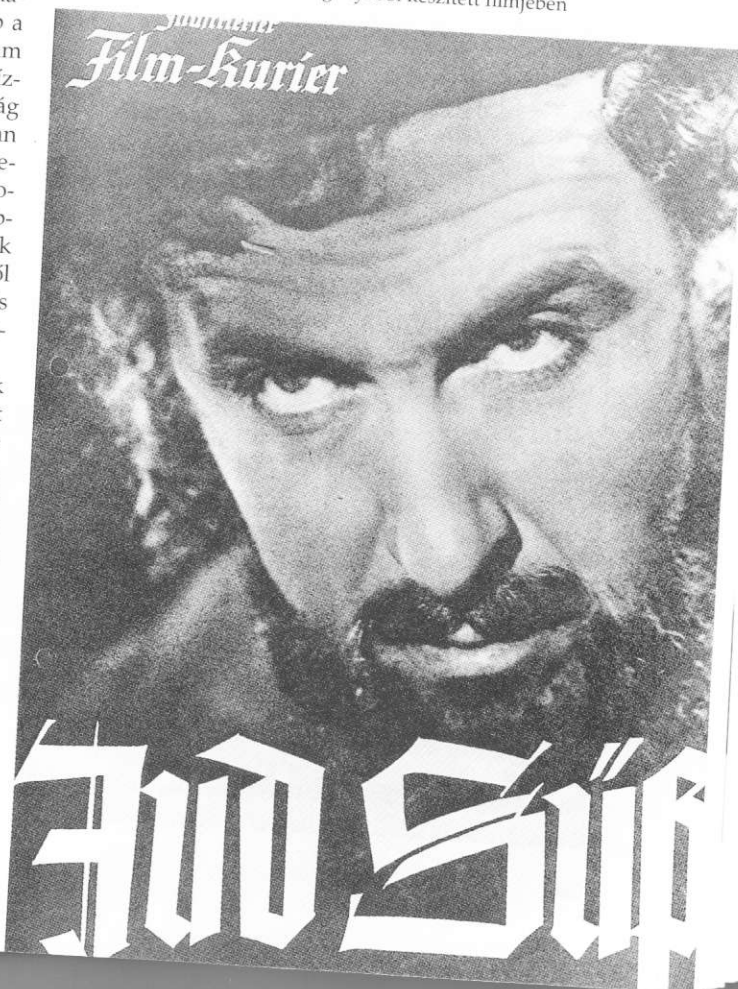
FORRADALOM

Az új helyzetre utaló első jel a rövid életű Magyar Tanácsköztársaság 1919 márciusi kikiáltása volt, amelynek első intézkedései közé tartozott a filmipar államosítása. Az államosítás végrehajtásával megbízott direktorium tagjai között furcsamód olyanok is voltak, mint Korda Sándor (a későbbi Sir Alexander Korda) vagy Blaskó Béla (a későbbi Lugosi Béla). (Állítólag az ausztriai munkájából hazatérő Kertész Mihály – Michael Curtiz néven később a *Cesariánca* rendezője – is részt akart venni a direktorium munkájában, de erről nem állnak rendelkezésre megbízható források.) A Kun Béla vezette Tanácsköztársaság mindössze négy hónapig állt fenn, 1919 augusztusában megbukott, s a leverését követő elnyomás elől sok vezetője és támogatója emigrált, köztük maga Kun Béla, a filozófus Lukács György, továbbá Korda és Lugosi. Ugyanebben az évben az orosz forradalmi kormány, a filmkészítők kivándorlásától és a berendezések külföldre kerülésétől tartva, szintén a filmstúdiók államosítása és a filmkészítés forradalmi ellenőrzés alá vonása mellett döntött. Ez 1990-ig, sőt azon túl is éreztette a hatását.

Az Oroszországban hozott intézkedések – amelyeknek rövidesen a létrejövő Szovjetunió egész területén érvényt szereztek – hatása az eredetileg szándékoltnál és előre megjósolhatónál jóval átfogóbbnak bizonyult. Elsősorban a filmipar anyagi bázisát kívánták állami ellenőrzés alá vonni, hogy aztán az egész iparágat beolvasszák a szocialista gazdaságba. Mindeközben kísérleteket tettek arra is, hogy a művészek tevékenységét a forradalom szolgálatába állítsák. Úgy tűnik, hogy Lenin és művelődésügyi népbiztosa, Lunacsarszkij kezdeti célja eleinte elsősorban az oktatás megoldása volt. A széles körben idézett Lenin-mondás – „Számunkra minden művészet közül a film a legfontosabb” – a filmnek mindenekelőtt arra a lehetőségére utalt, hogy a Szovjetunió zömmel analfabéta lakosságához eljuttassa a tudnivalókat és a szocialista eszméket, s nem a kultúrán belül elfoglalt státusára.

A Szovjetunióban kialakuló filmkultúra először markánsan nemzetközi irányultságú volt. Továbbra is bemutattak külföldi, köztük amerikai filmeket, s 1926-ban Douglas Fairbanks és Mary Pickford nagy sikerű látogatást tett Moszkvában. Esetenként a külföldi stílusokat másolták, de a húszas évek közepétől kialakult egy jellegzetesen „orosz” stílus, amelynek kompozíciós módszere és montázstechnikája ugyan nem volt túl népszerű a hazai nézőközönség körében, ám külföldön követőkre talált. Az évtized végére konszolidálódott sztálini rezsim és a hangosfilm megjelenése kiszorította a montázstechnikát a játékfilmgyártásból, amelynek szerepét a harmincas évek elejére a szocialista realizmus vette át. A külföldi filmek néhány kivétellel eltűntek a mozikból. Nyugaton ugyanakkor az ottani kommunista pártok és a velük rokonszenvező értelmiségiek támogatásával olyan csoportok alakultak, amelyek az eredeti szovjet filmkészítési modellt avantgárd körökben terjesztették, ahonnan az továbbterjedt a dokumentumfilmek s – kisebb mértékben – a játékfilmek területére.

Az *Illustrierte Film-Kurier* címlapja, rajta Ferdinand Marian, aki a címszerepet alakította Veit Harlan 1940-ben Lion Feuchtwanger *Jud Süß* című regényéből készített filmjében



Alexander Korda (Korda Sándor)

(1893–1956)

Kellner Sándorként született a magyarországi Túrkevény, ahol apja egy földbirtok intézője volt. Budapesti egyetemi éve alatt belevágott az újságíróskodásba s fölvette a Korda írói álnevet, aztán pedig egy filmforgalmazó vállalatnál helyezkedett el általános asszisztensként. Első filmjét 1914-ben rendezte, utána még mintegy kéttucatnyit készített, s Magyarország egyik vezető rendezőjévé vált. A Tanácsköztársaság bukása után külföldre menekült.

A következő tizenegy év során Korda és felesége, Maria Corda színésznő – aki családnevét C-vel szerette írni – sehol nem maradt sokáig. Bécsben négy filmet rendezett – és létrehozta saját Corda-Film Company nevű vállalkozását a *Sámson és Delila* (Samson und Delila) elkészítésére, amellyel nagyot bukott –, Berlinben pedig hatot. Ezek közül az utolsó, a *Modern Dubarry* amerikai szerződést eredményez számára a First Nationaltól. Korda ki nem állhatta Hollywoodot: „olyan, mint Szibéria” – mondta róla, és tíz ott készült filmjéből csak egyet tartott számottevőnek, ez a *Szép Heléna szerelmei* (1927), a címszerepben Maria Cordával. A film kaján történelmi história erotikával fűszerezve, ez jellemzi majd első nagy nemzetközi sikerét is.

Miután vitába keveredett a First Nationellel, feketelistán találta magát, s Párizsba ment, ahol megrendezte Marcel Pagnol Marseilles-trilógiájának első (és legjobb) darabját, a *Mariust* (1931). A film kereskedelmi sikerét látva a Paramount fölkererte Kordát nagy-britanniai tevékenységének irányítására, ám a stúdió a szerződést egy

sikertelen film után fölmondta. Ekkor Korda egy vakmerő húzással – ebből nem ez az utolsó – megalapította saját vállalkozását, a London Filmst, ahová számos magyar társát bevette, többek között két fivérért, Zoltánt és Vincét, valamint Bíró Lajos forgatókönyvírt, barátját a budapesti időkől.

Megérte, hogy kockáztatott: a *VIII. Henrik magánélete* című filmje, amely a *Szép Heléna szerelmeinek* angolosított újraforgatása volt, váratlan nemzetközi sikernek bizonyult. Erre alapozva Kordának sikerült pénzt gyűjtenie arra, hogy Denhamben megkezdje Nagy-Britannia legnagyobb stúdiójának építését, s rátaláljon igazi hivatására: nagystílu producer-impreszárió lett. Pályafutása hátralévő részében már csak hat filmet rendezett ő maga, közülük a legjobb a *Rembrandt* (1936), egy finom, érzelmes alkotás, amelynek címszerepében Charles Laughton legérzékenyebb alakítását nyújtja.

Kozmopolita stílusával, nagyratörő fantáziájával és magyaros varázsával Korda szinte egyetlen rohammal vette be a brit filmipar bástyáit. Ambícióit valóra váltandó, nagy lábon élt, grandiózus filmtervekkel állt elő, és drága külföldi tehetségeket – René Clairt, Jacques Feydert, Georges Périnalt – szerződtetett. Forgatókönyvet rendelt olyan nagyságoktól, mint H. G. Wells vagy Winston Churchill, és bábáskodott számos brit színész-nagyság karrierje születésénél, ilyen volt Laughton, Olivier, Donat, Leslie Howard, Vivien Leigh és Merle Oberon, aki egyébként második felesége lett.

A legjobb Korda-produkciók – a wellsi jövőképből készített *Mi lesz holnap?* (1935), a birodalom-trilógia, azaz a *Sanders, a folyam ura* (1935), a *The Drum* ('A dob', 1938) és a *Négy toll* (1939), a krakélerkedő *Tüzek Anglia felett* (1936) és a fantáziadús *A bagdadi tolvaj* (1940) – mind len-



... a filmek voltak, bár a forgatókönyvük ... Amikor ez a „keverék” ... anányú, üresen csillogó, lapos, gyö ... mint a Feyder által készített, ... *Páncél nélküli lovag* ... *Amour*, 1937).

... nem rendelkezett elég pénzzel ... ezért 1938-ban összeomlott, ... a Prudential Assurance Company rá ... a denhami stúdióra. Korda nem adta föl, bele ... a háború alatti filmgyártásba, s olyan dacos ... mint a *The Lion Has Wings* (Az orosz ... *Lady Hamilton* című sekélyes, történelmi köntösbe ... propagandafilmet. (Ez – vagy né ... Angliába visszatérve 1943-ban ... újraéleszteni a London Filmst.

... világháború után híre megkopóban volt, ... nagymenőnek számított. A nagy kosztü ... ugyan kimentek a divatból – ezért az *Anna ...* (1947) és a *Bonnie Prince Charles* (‘Jóképű Károly ... megbukott –, ám *A harmadik ember* ... nyomasztó romantizmusa a *VIII. Henrik* ... legnagyobb sikerét hozta. Ambícióit pályafu ... legnagyobb, 1954-es pénzügyi krachja sem törte ... újabb támogatót találva olyan színes, széles ... filmeket forgatott, mint az Olivier főszereplésé ... *III. Richárd* (1955) és a *Storm over the Nile* (‘Vi ... Nílus fölött’), amely utóbbi tulajdonképpen a *Négy ... új változata. Még halála előtt is új filmeket tervez-*

PHILIP KEMP

RENDEZŐK FILMEK

Walter Ruttmann:

Western Dubarry (Eine Dubarry von heute, 1926); *Szép Heléna* ... *The Private Life of Helen of Troy*, 1927); *Marius* (1931).

Walter Ruttmann-producer:

VIII. Henrik magánélete (The Private Life of Henry VIII, 1933); *Rembrandt* (1936); *Lady Hamilton* (That Hamilton Woman, 1941).

Walter Ruttmann-producer:

Sanders, a folyam ura – Bosambo (Sanders of the River – Bosambo, 1935); *Mi lesz holnap?* (Things to Come, 1935); *Tűz Anglia felett* (Fire over England, 1936); *The Drum* (‘A dob’, 1938); *South Riding* (‘Déli utazás’, 1938); *Négy toll* (The Four Feathers, 1939); *The Lion Has Wings* (‘Az oroszlánnak szárnya van’, 1939); *A bagdadi tolvaj* (The Thief of Baghdad, 1940); *The Fallen Idol* (‘A ledőlalt bálvány’, 1948); *A harmadik ember* (The Third Man, 1949); *Hoffmann meséi* (The Tales of Hoffmann, 1951); *III. Richárd* (Richard III, 1955).

PRODUCER

Korda, Michael: *Charmed Life*, 1980.

Kalik, Karol: *Alexander Korda: The Man who Could Work Miracles*, 1975.

Tabori, Paul: *Alexander Korda*, 1959.

Balra: Részlet a *Rembrandt* (1936) című filmből, amelynek producere és rendezője Alexander Korda, diszlettervezője pedig Vincent Korda volt

Amint a Nyugat által körülvevett és bojkottált Szovjetunió egyre inkább magába zárkózott és határain belül növelte az elnyomást, a nyugati országokban élő baloldali értelmiségiek olyan filmes kultúra eszméjét támogatták, amely esztétikai és politikai inspirációit az idealizált szovjet tapasztalatokból és eredményekből merítette.

A húszas-harmincas években a Szovjetunióban erősödött az egymással összefonódó állam és kommunista párt ellenőrzése a filmipar fölött. Kezdetben a hatóságok nagymértékben az alkotók politikai elkötelezettségére és lelkesedésére alapozva érték el a forradalmi eszméket követő filmek készítését. Ekkor, miként az irodalomban, úgy a filmben is különböző gondolati iskolák versengtek egymással. A húszas évek végén, a sztálini hatalom konszolidációjával viszont mindez megváltozott. A filmipar felülről ellenőrzötté vált, és megkezdődött a megadottól eltérő eszmék elfojtása.

Nyugaton nagy aggodalommal figyelték a szovjetunióbeli történéseket. Az amerikai filmipar mindenekelőtt egyik nyereséget hozó piacának elvesztése miatt aggódott, a kormánykörök viszont a kommunista eszmék terjedésétől tartottak, ezért különböző cenzurális eszközökkel igyekeztek korlátozni az orosz filmek bemutatását. Amint várható volt, ezek a korlátozások nem bizonyultak hatékonyaknak, sőt bizonyos esetekben ellenkező hatást értek el. A Szergej Eisenstein rendezte *Patyomkin páncélos* például hatalmas lelkesedést váltott ki, amikor 1929-ben Londonban bemutatta a Film Society nevű polgári szervezet. Ugyanebben az évben Eisenstein és Vszevolod Pudovkin Londonba látogatott, s Eisenstein a svájci La Sarrazban is részt vett egy avantgárd filmes konferencián, miközben a húszas és a harmincas évek során szoros kapcsolat maradt fenn a „hivatalos” szovjet filmesek és nyugati szimpatizánsaik között.

FASIZMUS

Nem minden kormány viszonyult ellenségesen vagy elítélően a film szovjet mintájához. Például Olaszországban nem sokkal a fasiszták 1922. évi hatalomra jutását követően Benito Mussolini – Lenint visszahangozva – a filmet a „legerősebb fegyvernek” minősítette. 1926-ban kormánya államosította a dokumentumfilmek és a híradók készítését, s az állam propagandaeszközévé tette őket. Az orosz filmek nagy csodálatot váltottak ki számos elkötelezetten fasiszta olasz filmesből, így Alessandro Blasetti *Sole* (‘Nap’, 1929) című filmje Pudovkin és az orosz némafilm más mestereinek világos hatását mutatja. Eisenstein és Pudovkin elképzeléseit átvették olyan filmes értelmiségiek is, mint Luigi Chiarini vagy Umberto Barbaro, akik révén azok egyfajta kerülő úton hatást gyakoroltak a második világháború utáni olasz neorealista filmes nemzedékre. A totalitárius állam létrehozásáról szóló hangzatos nyilatkozataik ellenére az olasz fasiszták alig avatkoztak be a játékfilmkészítésbe, azt ugyanis – hibásan – kulturá-

Jean Renoir

(1894–1979)

A Montmartre-on született, a *belle époque* idején, amit apja, Auguste Renoir oly életszerűen örökített meg impresszionista festményein. Az első világháború alatt megsérült a lába, emiatt egész életében bicegett. Először keramikusként dolgozott, majd 1924-ben érdeklődése a film felé fordult. Filmes karrierje három szakaszra osztható: a francia alkotások 1924 és 1939 között; az amerikaiak 1941 és 1950 között; illetve a visszatérése az európai filmművészetbe 1952 és 1969 között.

A francia és a német avantgárd hatását mutatja *A víz leánya* (1924), a *Nana* (1926) és *A kis gyufaáruslány* (1928) – mindháromban a felesége, Catherine Hessling a főszereplő. A Párizsban és Berlinben forgatott, ambiciózus stúdiófilm, a *Nana* megszokott stílusával ellentétes, stilizált, természetellenes alakítást követelt Hesslingtől, Stroheim és a német expresszionisták hatására ugyanis Renoir véleménye megváltozott a filmes realizmusról. *Nana* hatalma kiszámított mesterkétségében van, amit a film úgy fényképez, hogy kihangsúlyozza a fetisizmust és a szado-mazochizmust. André Bazin 1974-es véleménye szerint Hessling „zavaró módon vegyítette a gépieset és az élő, a fantasztikust és az érzéki, amelynek eredményéből a nőiesség különös, feltűnő kifejezése született”.

Renoir számára a harmincas években készített filmjei – *A szuka* (La Chienne, 1931) vagy *A játékszabály* (1939) – a „költői realizmus” mestere és a második világháború előtti korszak „legfranciább” rendezője elismerő címet eredményeztek. Ezek a filmek a kor viharos évi francia társadalmának legjobb mozgóképes keresztmetszetét adják, még ha a rendező néhány – ma már klasszikusnak tekintett – alkotását akkor nem mindig értették is meg. Filmjei nagyfokú szociális és politikai érzékenységet mutatnak a francia osztályszerkezet egyenlőtlenségei,



s szimpátiát a munkásosztály iránt. Renoir megpróbálja a klasszikus, szimmetrikus filmes struktúrát a spontaneitás megjelenésével ellensúlyozni. Ebből a célból mindent megtett, hogy színészeit rávegye a minden erőfeszítés nélküli, természetes játékra.

A szuka sötét pesszimizmusa, a furcsán hipnotikus *Éjszaka a keresztúton* (1932) – a főszerepben Renoir fivérével, Pierre-rel – és *A vízből kimentett Boudu fellázadása* a polgári konvenciók ellen részben válaszolni kíván a harmincas évek elejének gazdasági és társadalmi válságára. *A szuka* című filmben mindenki becsapja a másikat, hogy személyes előnyre tegyen szert, és a gyilkos megússza, miközben egy osztályhelyzete miatt hátrányban lévő embert ítélnék el helyette. Ebben a sötét hangulatú filmben tetten érhető a Renoir védjegyévé váló „költői realizmus” minden kétértelműsége. A Marcel Pagnol támogatásával Marseille melletti helyszínen forgatott *Tom* (1934) az olasz vendégmunkások reménytelenségéből és szegénységéből eredő tragédiát mutat be. Ekképp az olasz neorealizmus előfutárának tekinthető.

A Lange úr bűne (1935) egy kiadóban játszódik, amely egy Arizona Jim nevű cowboyról jelentet meg illusztrált történeteket. A filmet Renoir közösen készítette Jacques Prévert-rel és az Október csoporttal, s ez az első olyan alkotása, amely a Népfront erősödése fölötti utópisztikus derülést közvetíti. Ugyanilyen szellemben rendezte Renoir a *Miénk az élet!* (1936) című filmjét a kommunista párt választási kampánya számára, valamint az *Éjjeli menedékhelyet*. Az egyesülés témája áthatja Renoir Népfront-szellemben született filmjeit: az osztályok közti kötelékek lebírják a nacionalizmust, s Franciaország egységéhez a munkásosztály egyesítésén keresztül vezet az út. Ugyanez fejeződik ki erőteljesebb optimizmussal *A nagy ábránd*-ban. Az első világháború idején játszódó, háborúellenes film két hadifogoly (Jean Gabin és Dalio) sikeres szökését szembeállítja azzal az emberi veszteséggel, amelyre az alkotás emlékezik. Ez a film hozta meg végre Renoir számára az osztatlan nemzetközi elismerést.

Engesztelhetetlen pesszimizmusával az *Állat az emberben* (1938) a remény végét jelképezi és – Carné, illetve Duvivier legjobb alkotásaival együtt – az országot hatalmába kerítő vereség érzését közvetíti. A Renoir mesterművének számító *A játékszabály* (1939) premierjét a francia–német tűzszünet előestéjén tartották, s a rendező más harmincas évekbeli alkotásaival ellentétben a francia társadalmat osztályokra tagoltnak, felületessnek és statikusnak mutatja be. A társadalom illetlen ábrázolása, valamint a részletesen kidolgozott szerkezet, illetve a hagyomány szerint rokonszenves és ellenszenves karakterek hiánya megzavarta a kritikusokat, és a film a nézők körében elengedhetetlen fogadtatásra talált. Ezt a reakciót Renoir soha nem tudta megemészteni, mert szívügye volt ez a film, többek között ő alakította az egyik főszerepet.

1940-ben egy olaszországi forgatásról – *Tosca* (La Tosca) – visszahívták Franciaországba, ahol nemsokára kiutazó vízumot kapott, hogy filmet forgathasson Hollywoodban. A negyvenes években, amerikai pályafutása során csak öt játékfilmet tudott készíteni, valamint egyet a há-

információs hivatal számára. Ez volt az *Salute to France* ('Üdvözlégy Franciaország!', 1944), amelyet számára elfogadhatatlanul vágtek. Jóllehet a *Mocsár* (1941) megsejtésének bizonyult, a kulcsfontosságú döntések meghozatalában Renoirt megakadályozta a producer, Darryl F. Zanuck. Hollywoodban Renoir már nem tudott egyszerűen íróként és rendezőként dolgozni egy olyan rendszerben, amelyet megértett és igazán befolyásolni tudott volna. Bár a *Mindennapi kenyérünk* (1945) megközelíti céljait, amerikai filmjei nem fejezik ki az egyszerű emberek biztos megértését köznapni kifejezéseik és zenéjük alapján, és nem kínálnak különböző nézőpontokat a művészetek aprólékos elemzése révén. Ennek eredményeképp 1940 után készült filmjei – beleértve azokat is, amelyeket a második világháborút követően forgatott Európában – meglehetősen távolinak és absztraktnak tűnnek. India felfedezése, vagyis *A folyó* forgatása során Renoir megtanulta új módon értékelni a természetet, s létrehozott egy hidat, amelyen keresztül visszatért Európába. Ezután Olaszországban Anna Magnani főszereplésével forgatta *Az aranyhíntó* című filmet, ami csodálatos tisztaság és a színház és az élet dialektikája előtt. A *Mulató a Montmartre-on* (1954) visszavitte Párizsba, bár állandó lakhelye Kaliforniában maradt. A *Moulin Rouge* történetét és a művészetnek az életnél is fontosabb voltát megéneklő filmet elsősorban a színek használata miatt tartják számon. Az ezt követő filmjei a film vagy a festészet korábbi korszakaira utalnak érzélgősség nélkül, miközben kísérleteznek a televízióval és a jövővel is. Fontos életrajzot készített az apjáról, papírra vetette saját visszaemlékezéseit, és írt regényeket, novellákat, színdarabokat is.

JANET BERGSTRÖM

FONTOSABB FILMEK

A víz leánya (*La Fille de l'eau*, 1924); *Nana* (1926); A kis gyufarúslány (*Le Petite marchande d'allumettes*, 1928); *Tire-au-flanc* ('A lógós', 1928); A szuka (*La Chienne*, 1931); Éjszaka a keresztúton (*La Nuit du carrefour*, 1932); A vízből kimentett Boudu (*Boudu sauvé des eaux*, 1932); Bovaryné (*Madame Bovary*, 1933); Toni (1934); Lange úr bűne (*Le Crime de Monsieur Lange*, 1935); Mienk az élet! (*La Vie est à nous*, 1936); Egy mezei kirándulás (*Une partie de campagne*, 1936); Éjjeli menedékhely (*Les Bas-Fonds*, 1936); A nagy ábránd (*La Grande Illusion*, 1937); *Marseillaise* (*La Marseillaise*, 1938); Állat az emberben (*La Bête humaine*, 1938); A játékszabály (*Le Règle du jeu*, 1939); *Mocsár* (*Swamp Water*, 1941); *Ütött az óra* (*The Land is Mine*, 1943); *Mindennapi kenyérünk* (*The Southerner*, 1945); Egy szobalány naplója (*The Diary of a Chambermaid*, 1946); *A folyó* (*The River*, 1950); *Az aranyhíntó* (*La carrozza d'oro*, 1952); *Mulató a Montmartre-on* (*French Cancan*, 1954); *Elena és a férfiak* (*Élena et les hommes*, 1956); *Ebéd a fűben* (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1959); *A ravasz káplár* (*Le Caporal épinglé*, 1962).

IRODALOM

Bazin, André: *Jean Renoir*, 1973.
 Bertin, Celia: *Jean Renoir: A Life in Pictures*, 1991.
 Durnat, Raymond: *Jean Renoir*, 1974.
 Renoir, Jean: *Renoir, my Father*, 1962.
 Renoir, Jean: *My Life and my Films*, 1974.
 Sesonske, Alexander: *Jean Renoir: The French Films, 1924–1939*, 1980.

Balra: Jean Renoir Nora Gregorral *A játékszabály* (1939) című filmben

lis és politikai szempontból sem tartották fontosnak. A kormányzati beavatkozás eleinte sokkal inkább gazdasági, mintsem kulturális természetű volt: föl akarta rázni a hanyatló filmipart, s arra bátorítani, hogy népszerűségben és anyagi sikerben a hollywoodiakkal vetekedő filmeket hozzon létre. A fasiszta beavatkozás kulturális téren kedvezőtlen irányban hatott, s a nemzetellenesnek tartott eszmék visszaszorításában és cenzúrázásában nyilvánult meg. Még a második világháború alatt is, amikor a filmipart is „készültségbe helyezték”, a nacionalista érzelmű alkotásokhoz képest viszonylag kevés volt a kifejezetten fasiszta szellemiségű film.

Franco Spanyolországának kultúrpolitikája ennél negatívabb következményekkel járt. Míg Olaszországban a kormány bátorította a filmipart, amelynek nagyfokú szabadságot engedélyezett, amennyiben nem kritizálta nyíltan a rezsimet, Spanyolországban a francoista kormány a katolikus egyházzal egyetemben ellenségesen tekintett a filmkészítésre. A köztársaságpártiak 1939-es veresége után a spanyol film minden radikális képviselőjét elhallgattatták. A köztársaságpártiak számára dokumentumfilmeket forgató Luis Buñuel sok társával együtt emigrált. Spanyolországban szigorú cenzúrát vezettek be – amely erkölcsi és vallási ügyekben keményebbnek bizonyult, mint politikaiakban –, s a harmincas években a Latin-Amerikába irányuló exportnak köszönhetően még virágzó spanyol filmipar a tetszhalál állapotába került, amelyből csak az ötvenes évek közepén ocsúdott fel.

Németországban még drámaibb fordulatot vettek az események. A harmincas évek elején Németország meghatározó szerepet töltött be az európai filméletben. Rendelkezett egy erős baloldali vonulattal is, amely a saját filmjeit a hivatalos csatornákon kívül készítette. A weimari köztársaság idején a szociáldemokraták és a velük versengő kommunisták alternatív kulturális hálózatok kiépítésére tettek kísérletet saját irodalmukkal, színházaikkal, valamint szabadidős és sporttevékenységükkel. Ebből a körből érkeztek olyan filmek, mint Alfred Döblin híres regényének adaptációja, a Piel Jutzi rendezte 1931-es *Berlin, Alexanderplatz*, illetve a bolgár származású Slatan Dudow és Bertolt Brecht jegyezte *Kuhle Wampe* (1932). A náci 1933-as hatalomra jutása ennek a kulturális aktivitásnak egy csapásra véget vetett. A náci létrehozták a saját filmipari intézményeiket, amelyekhez az orosz modell lecsupaszított változatát alkalmazták. A baloldali és a zsidó filmesek száműzetésbe vonultak Franciaországba, Dániába, Nagy-Britanniába vagy Svájcba. Innen sokan továbbmentek Hollywoodba, ahol csatlakoztak az emigránsok korábbi hullámához. A filmipar Németországban maradt képviselői közül később sokan a koncentrációs táborokban lelték halálukat. Egyetlen zsidó sem érezhette magát biztonságban, a filmipar szórakoztató ágában viszonylag szabadon dol-

gozó számos náciellenes művészek és technikusnak azonban sikerült túlélnie a megpróbáltatásokat.

A világ filmiparára ugyanakkor a náciizmus és más fasiszta ideológiák talán nem is a Németországban és más fasiszta országokban készített filmekkel gyakorolták a legnagyobb hatást, hanem az általuk 1933-ban, majd 1940-ben kiváltott emigrációs hullám révén. Míg a némafilm valóban nemzetközinek bizonyult, a hangosfilm megjelenésének első éveiben mutatkoztak olyan jelek, hogy a filmesek nemzeti és nyelvi határaik mögé vonulnak. A kreatív művészek sokaságának külföldre kényszerítésével Németország ugyan károkat okozott a saját és az általa a háború alatt megszállt országok filmiparának, az emigránsokat befogadó országokét viszont gazdagította.

A híres rendezők közül emigrált Max Ophüls, Fritz Lang, Douglas Sirk, Anatole Litvak, a színészek közül Peter Lorre és Conrad Veidt; továbbá Erich Pommer producer és Eugen Schüfftan operatőr. A karrierjükkel kapcsolatos megfontolásokból vagy az eljövendő üldözöttségtől való félelem miatt Németországból már korábban távozott Ernst Lubitsch, F. W. Murnau, Billy Wilder és Alfred Junge, Magyarországról pedig Michael Curtiz (Kertész Mihály) és Alexander Korda (Kőrös Sándor). A fasiszmus által fenyegetett más európai országokat ideiglenesen vagy véglegesen elhagyók közé tartozott Luis Buñuel, Emeric Pressburger (Pressburger Imre), Joris Ivens, valamint a háborús évek alatt Jean Renoir és René Clair. Az említett művészek számos módon termékenyítő hatással voltak a számukra menedéket nyújtó országok filmiparára. A legtöbbet Amerika nyerte, de a Korda családdal, Pressburgerrel, Jungéval és számos kisebb jelentőségű alkotóval jól járt Nagy-Britannia is, különösen a díszlettervezésben, ahol az emigránsok erőteljes ellenpontját kínálták a brit filmkészítésben megszokott, meg lehetőségen közhelyes realizmusnak.

FELÉLEDŐ NACIONALIZMUS ÉS A NÉPFRONT-MOZGALOM

A harmincas évek túlhajszolt nacionalizmusa és a fasiszmus erősödése gazdasági hatást is gyakorolt a filmiparára. A húszas években számos európai ország, ha kicsit késve is, de valamilyen protekcionista törvényi intézkedéssel megpróbált gátat vetni a hollywoodi filmek beözönlésének. Gazdasági kapcsolatot is elkezdtek kiépíteni egymás között, s ennek eredményeképp a hangosfilm hőkorszakában számos többnyelvű produkció született: ugyanazt a forgatókönyvet forgatták le ugyanazonokon a helyszíneken, gyakran ugyanazzal a rendezővel, de más színészekkel és más nyelven. Egész Európában készültek ilyen többnyelvű filmek, általában európai cégek együttműködésével, de a munkában amerikaiak is részt vettek, Hollywoodban éppúgy, mint Európában. Az effajta együttműködés hajtóerejét megszüntette a szinkron megjelenése: többé már nem volt szük-

ség arra, hogy a színészek a saját hangjukon szólaljanak meg. Ahogy a többnyelvű filmkészítés elsorvadt, úgy húzódtak vissza a nemzeti filmkészítők ismét a határaik mögé. Németország és Nagy-Britannia, illetve Franciaország együttműködésének lanygulásához viszont a politikai nézeteltérések vezettek. Eközben erősödött az amerikai filmekkel szemben protekcionizmust követelő hangja, s Hollywood arra kényszerült, hogy alkalmazkodjon európai piacainak folyamatos szűküléséhez. A húszas években a filmimport korlátozásában a kontingensrendszert először bevezető Németország a harmincas évek közepére teljesen bezárta piacát az amerikai filmek előtt. Olaszország 1938-ban, eléggé átgondolatlanul, követte a példát: az importfilmek forgalmazóinak államosítására tett javaslatra reagálva a nagy hollywoodi stúdiók kivonultak az olasz piacról, s a háború kitörésével minden amerikai film behozatala megszűnt. Franciaországban, ahol az 1936-os Marchandea-törvény többé-kevésbé önkorlátozást határozott meg az importra, az 1940-es német megszállás minden téren véget vetett az Amerikával folytatott kereskedelemnek, és sok művészt emigrációba kényszerített.

Mindeközben Európában jelentős ideológiai változás zajlott, amely egyaránt befolyásolta a politikát és a kultúrát, illetve a kettő közti kapcsolatot. A húszas évek – a „dzsesszkorszak” – a derűlátás és az apolitikus érdektelenség kora volt, de éppúgy jellemezték bizonyos szélsőségek is a politikában és a művészetekben. A modernizmus lett a divat, a realizmus senkit nem érdekelt. Számos avantgárd művész csatlakozott szélsőbaloldali vagy szélsőjobboldali mozgalmakhoz: az olasz futuristák a fasiszmushoz, az orosz futuristák és konstruktivisták a forradalomhoz, a dadaisták és a szürrealisták a kommunizmushoz és a trockizmushoz. Az avantgárd ideológiai hatása azonban nem a politikai mozgalmakhoz való kötődése révén érvényesült – ott ugyanis a művészeket a legjobb esetben is gyanakodva kezelték –, hanem abban a folyamatos sokkhatásban, amelyet a modern művészet és az „igazinak” tekintett művészet megszentelt bizonyosságai közti összeütközések keltettek. Ez a sokkhatás leginkább a hagyományos „magas művészetekben” érződött, s nem a népszerűbbekben, mint amilyen a film, amely szintén modern volt, ám kevésbé elszántan.

A harmincas években számos területen drámai változások történtek. A közvetlen ok az 1929-es New York-i tőzsdekrach kiváltotta nagy gazdasági világválság volt, amely az évek során a gazdasági stagnálás és a munkanélküliség növekedése révén szedte áldozatait. Még nagyobb hatással volt viszont a fasiszmus erősödésére reagálva átszerveződő baloldal, s ennek nyomán a népfrontmozgalom létrejötte. A húszas évek végén a szovjetek által irányított nemzetközi kommunista mozgalom ellenséges viszonyt alakított ki a baloldal többi részével. 1934-ben azonban, ha késve is, de megkezdte helyreállí-

Paul Robeson

(1898–1977)

Színész, énekes, szónok, polgárjogi és szakszervezeti aktivista, akinek minden, testi és szellemi adottsága megvolt ahhoz, hogy lelkesítő szónoklataival, előadásaival magával ragadja hallgatóságát. Különleges szerepet töltött be a népszerű művészetek, a magas kultúra és a politika határmezsgyéjén. A pályáján mutatkozó nehézségek ugyanakkor szemléltetik azokat az akadályokat, amelyeket a politikai aktivitás állít a művészeti tevékenység elé.

A New York állambeli Princetonban született egy szőke rabszolgából lett tiszteletes fiaként. Egyetemi végzettségét és sportolói elismeréseit egyaránt a Rutgers egyetemen szerezte, s elvégezte a Columbia Egyetem jogi karát is. Bár ügyvédi szakvizsgát tett, soha nem dolgozott gyakorló jogászként, ehelyett kalandos és politikával kacérkodó művészi pályára lépett. Színházi tevékenysége a komoly modern és klasszikus daraboktól a zenés komédiáig terjedt, de bármit játszott is, az alakítás a sajátja volt. A legtöbbet barátja, Eugen O'Neill darabjaiban játszotta, s az *All God's Chillun Got Wings* ('Isten szárnyas gyermekei') számos rendezésében fellépett. Letette a névjegyét az *Othello* címszerepében is, amit először 1930-ban Londonban játszott, ahol Peggy Ashcroft volt Desdemona, majd 1942 és 1944 között Uta Hagennek és José Ferrerrel turnézott. Népszerűségét Jerome Kern musicalje, a *Show Boat* londoni és egyesült államokbeli színpadi előadásaiban erősítette meg.

Filmes pályafutása viszont kiegyensúlyozatlanabb és nem túl sikeresnek bizonyult. Bár Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban is játszott filmekben, soha nem kötötte hosszú távú szerződés egyetlen stúdióhoz sem. Ugyan remekelt az Oscar Micheaux rendezte *Body and Soul* ('Test és lélek') című munkájában és Kenneth McPherson kísérleti filmjében, a *Borderline*-ban ('Határ') – amelyben a költő H. D. is szerepelt –, Robesont zavarja, hogy csak korlátozottan szólhat bele a filmekbe, amelyekben megjelenik. A Korda Zoltán rendezte *Sanders, a folyam ura* (1935) végső változatával például olyannyira elégedetlen volt, hogy a forgalmazást megakadályozan-



dó, megpróbálta megvásárolni a jogokat és az összes kópiát, ám nem járt sikerrel. Elítélte a feketék ábrázolását az *Egy frakk története* (1942) című alkotásban is, amely utolsó filmje lett.

Miközben a harmincas években Londonban szerepelt, énekelt és afrikai nyelveket tanult, érdeklődése főleg fordult az afrikai kultúra és politika, illetve a kommunizmus és a szocializmus iránt. 1934-ben utazott először a Szovjetunióba – ezt több látogatás követte –, mégpedig Szergej Eizenstein meghívására, akinek a Robeson főszereplésével megálmodott filmje azonban soha nem vált valóra. Ezután Robeson koncertjeit átíttatta a politika: meggyőző és szokimondó beszédstílust fejlesztett ki, és gyakran lépett föl az általa támogatott ügyek érdekében.

A második világháború után az amerikai faji és osztálynyomás éles bírálata miatt az antikommunista mozgalom betegesen üldözte. A valódi összeütközést az elmondott beszédét az Associated Press hírügynökség rosszul idézte, s ezzel Robesont Amerika-ellenesnek és szovjetbarátnak állította be. Sok fekete amerikai csalódott benne mint politikai szónokban, s megszakították vele a kapcsolatot. Amikor a New York állambeli Peekskillben adott koncertjét antikommunista és rasszista cselékek összecsapása szakította félbe, a kialakult zavargást kommunista agitátorok számlájára írták, s Robesont okolták és tették felelőssé.

Röviddel a peekskilli zavargás után a külügyminisztérium bevonta Robesont és felesége útlevelét. Mivel az FBI a házaspárt a balos politika kulcsfiguráiként tartotta számon, húsz éven keresztül csaknem állandóan lehallgatta őket. Robeson végül 1958-ban kapta vissza az útlevelét, s lehetővé vált, hogy újra utazzon, ám a hatvanas és a hetvenes években betegeskedett, és súlyos depressziótól szenvedett. 1977-es haláláig visszavonultan élt. Filméleti megjelenésére elsősorban pompás basszus hangja és személyes vonzereje miatt emlékezhetünk, ami zenei és színházi karrierjét lehetővé tette, s pozíciót biztosított számára a baloldal és a polgárjogok szószólóinak körében. Művészi pályafutása tette lehetővé politikai vezetési kifejtését. Az, hogy ez a politikai tevékenység meg rövidítette karrierjét, az amerikai szórakoztatóipar politikai korlátairól tanúskodik.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

Body and Soul ('Test és lélek', 1924); *Borderline* ('Határ', 1930); *Emperor Jones* ('Jones császár', 1933); *Sanders, a folyam ura* (*Sanders of the River – Bosambo*, 1935); *Show Boat* (1936); *A szabadság dala* (*Song of Freedom*, 1936); *Salamon király kincse* (*King Solomon's Mines*, 1937); *Jericho/Dark Sands* ('A fekete zátony', 1937); *The Proud Valley* ('A büszke völgy', 1939); *Egy frakk története* (*Tales of Manhattan*, 1942).

ÍRODALOM

Duberman, Martin: *Paul Robeson: A Biography*, 1989.
Foner, Philip S. (ed.): *Paul Robeson Speaks*, 1978.

Balra: Paul Robeson a Jerome Kern/Oscar Hammerstein II szerelte musical, a *Show Boat* 1936-os filmváltozatában



Jelenetek Alexandr Dovzszenko *Arzenal* (1929) című filmjéből

tani a kapcsolatokat. Nemcsak a kommunista pártokat bátorították arra, hogy szövetséget keressenek a szocialistákkal és más baloldali pártokkal, de a kommunista művészeket és értelmiségieket is igyekeztek meggyőzni arról, hogy békülékenyebbnek kell mutatkozniuk „burzsoá” pályatársaikkal szemben. A szocialista realizmus doktrínáját – melynek erőszakos alkalmazása oly sok kárt okozott a film és más művészetek számára a Szovjetunióban – a Nyugat számára engedékenyebb formában tállalták, lehetővé téve, hogy a baloldali művészek csoportját a szociálisan felelősségteljes, viszonylag hagyományos esztétikai és kifejezőeszközöket alkalmazó művészet zászlaja alá toborozzák.

A népfrontos ideológia formális kapcsolatot kínált a politikai elkötelezettség és a realista esztétika között akkor, amikor az avantgárd válságba került, és sok művész – így az experimentalista filmesek – teljes visszavonulásban voltak korábbi radikális álláspontjuktól. Ez éppen kapóra jött a filmiparban, ahol az egy időben fölvetett pár-

beszéd módszere diadalmaskodott a némafilm esztétikája fölött.

A népfrontos ideológia szirénhangja ugyanakkor politikailag és esztétikailag nem minden baloldali alkotó fülében vált hívó szóvá. Sok liberális nem volt hajlandó a kommunisták mellé állni, míg a szürrealisták balos csoportja, az élen André Bretonnal nem adta föl rendíthetetlen forradalmiságát, s Trockij mellett kötelezte el magát. A szürrealisták ugyanakkor kevesen voltak – és még kevesebben jeleskedtek a filmkészítésben –, miközben az általánosabb baloldali és szocialista meggyőződésűek köréhez sokan csatlakoztak, köztük számos filmes, különösen a dokumentumfilmes műfajban, de a játékfilmkészítés terén is.

A népfrontos ideológiát és gyakorlatát Spanyolországban érte a legnagyobb megpróbáltatás, ahol a baloldali kétségbeesetten igyekezett védelmezni a köztársaságot Franco tábornok előrenyomuló egységeitől. Számos művész állt a köztársaság mellé, s lépett be a nemzetközi brigádokba. A Szovjetunióból forgatócsoportok érkeztek, s Roman Karmen operatőr sok anyagot küldött Moszkvába, ahol Eszfir Sub ezekből szerkesztette az *Ispanyol* ('Spanyolország', 1939) című dokumentumfilmet. Joris Ivens holland dokumentarista Ernest Hemingwayt nyerte meg szövegíróként és a kommentár elmondójaként a *Spanyol föld* (1937) című munkájához, amelyet franciául Jean Renoir kommentált. Jean Grémillon francia rendező Buñuellel közösen készített dokumentumfilmeket, hogy Franciaországban és másutt is fölrázza a közvéleményt. Franciaországban André Malraux maga forgatott filmet *A remény* (*L'Espoir*) című, szemtanúi hitelességgel írott regénye alapján, amelyet 1939-ben mutattak be. Bár ezek az erőfeszítések nem tudták megátolni Franco győzelmét, a második világháború előtti években hozzájárultak az antifasiszta meggyőződés terjesztéséhez.

A Népfront Szövetség Franciaországban mutatkozott politikailag és kulturálisan is a leghatékonyabbnak. 1936-ban Népfront-kormány alakult a szocialista Léon Blum vezetésével. (Ugyanő vezette 1946-ban azt a francia küldöttséget, amely különböző megállapodásokról, így a francia filmipar védelméről tárgyalt az amerikaiakkal Washingtonban.) A Népfront ugyanakkor polarizálta a francia társadalmat, kihasználva a már korábban létező megosztottságot, amely az 1940-es német megszállást követően fokozódott. A húszas években a francia film nem politizált, ezért nem nagyon kellett határvonalat húzni a jobb- és a baloldal közé, viszont a harmincas évek közepétől a filmesek választásra kényszerültek. Míg egyesek, például az avantgárd veteránjainak számító Marcel L'Herbier és Abel Gance a jobboldal mellett döntöttek, sokan a baloldalt választották, s a Népfront támogatásában csatlakoztak olyan, már korábban ebben az irányban elkötelezett értelmiségiekhez, mint Paul Nizan. Nizan írta például André Vigneau dokumentum-

filmje, a *Visages de la France* ('Franciaország arcai', 1937) iratatókönyvét. Jean Renoir pályaíve különösen jól jellemzi ezt az utat: burzsoáellenes *A vízből kimentett Boudou* (1932) című filmjét az antikapitalista *Lange úr bűne* (1935), majd a harcias *Miénk az élet!* (1936) követte. Renoir azonban nem egyedüli példa. Jacques Prévert, Marcel Carné és Jean Grémillon mind aktívan részt vettek a népfrontmozgalomban, még az egyébként nem politizáló Julien Duvivier-t és Marc Allégret-t is a baloldalhoz sorolták a lelkes kritikusok.

A Népfront nem változtatta meg a filmipar szerkezetét, így az igazán radikális filmek a főáramlaton kívül készültek. A mozgalom szelleme egyébként Franciaországban sokkal jobban beépült a szórakoztatóiparba, mint például Nagy-Britanniában, ahol a filmkészítés fő vonala nemigen foglalkozott a társadalmi problémákkal, s ahol Korda látványos történelmi filmjeiben több esztétikai újítás fedezhető fel, mint a társadalmi valóságról készített alkotásokban. A társadalmi kérdések fölvetése és a filmkészítés „aktuálissá tétele” a John Grierson alapította, állami támogatású alkotásokat készítő dokumentumfilmes műhelyre és a radikálisabb, gyakran a kommunista hatása alatt álló munkás-filmmozgalmakra maradt. A második világháború előtti időszakban azonban a dokumentumfilmeket csak szűk körben vetítették. Ezeket általában politikai és önkéntes szervezetek mutatták be, hagyományos filmszínházak csak nagyon ritkán. Csúpan a világháború során vált a dokumentumfilm önálló felvilágosító és propagandaeszközzé, s céljait ekkor is alárendelték a háborús erőfeszítéseknek.

A MÁSODIK VILÁGHÁBORÚ

Az Európában 1939 szeptemberében kitört második világháború filmiparra gyakorolt első közvetlen hatása abban nyilvánult meg, hogy Nagy-Britanniában a kormány rövid időre bezárta a filmszínházakat, s csak hosszas győzködés után nyitotta ki őket újra. A német világháború előrehaladtával Hollywood elvesztette jövedelmező exportpiacát Európában. Virágzott a nemzeti filmipar, ám a megszállt országokban szigorú német ellenőrzés és cenzúra uralkodott fölötté. Amint egy francia történész fanyarul megjegyzte, a Vichy-korszak nagyon jó volt a francia filmipar számára, hiszen amikor a nézők csak német és francia filmek között választhattak, mindig az utóbbiak mellett döntöttek.

A hadviselő országokban más volt a helyzet. Mind Németország, mind Nagy-Britannia gyorsan „háborús készütségbe” helyezte filmiparát, 1941-ben így tett a Szovjetunió – amely moszkvai és leningrádi stúdióit kénytelen volt evakuálni és a gyártást Közép-Ázsiába áttelepíteni – s kisebb mértékben az Egyesült Államok is, ahol számos filmet, így John Fordot egyszerűen behívtak a hadseregbe. A dokumentumfilmek és a híradók szerepe megnőtt, és népszerűek lettek. Bár a brit tájékoztatási minisztérium

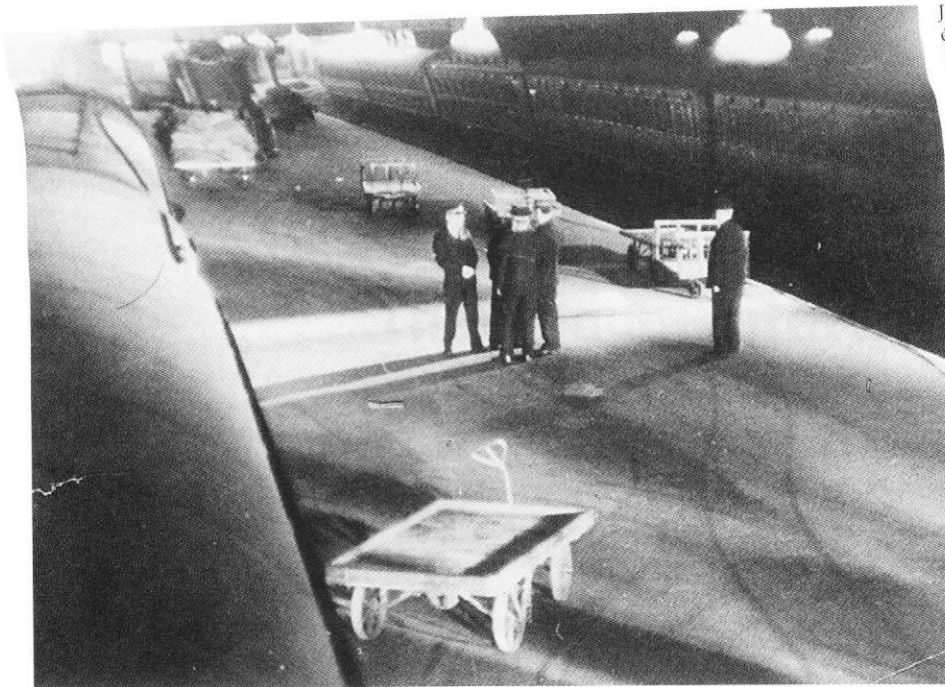
megrendelésére készült rövidfilmek nem sok sikert arattak, a Humphrey Jennings és Stewart McAllister jegyezte *Hallgassátok Angliát!* (1942) lelkes fogadtatásra talált, a következő évben pedig a Roy Boulting rendezte egész estés *Desert Victory* egyenesen kasszasikernek bizonyult.

Érdekesebb a harcoknak a játékfilmekre gyakorolt hatása. Az első világháború idejétől eltérően ezúttal a legtöbb harcoló országban kevésbé buzdították az ellenség gyűlöletére, sokkal inkább a külső fenyegetéssel szembeni nemzeti egység és szolidaritás érzésének felkeltésére helyezték a hangsúlyt. A Szovjetunióban ez azt jelentette, hogy föladták a szocializmus építése eszméinek hangsúlyozását – és vele a szocializmus valós vagy vélt ellenségeinek beteges keresését –, s helyette a haza együttes védelmére mozgósítottak. Nagy-Britanniában a harcoló férfiakról készített filmek a nehezen kivívott szolidaritást, a rang- és osztálykülönbségek leküzdését hangsúlyozták, és legalább ugyanannyi film készült a hátszagról – ezek a nőkről is szóltak. A frontvonalától még messzebb eső Egyesült Államokban a hátszág szerepe sokkal kisebb súllyal esett latba, és a játékfilmek nagy része nem foglalkozott a háborúval, kivétel a britek előtt tisztelgő 1942-es *Mrs. Miniver*, William Wyler rendezése. A Pearl Harbor elleni támadás után azonban egy sor igazi háborús filmet gyártottak, főleg a csendes-óceáni hadszíntérről, fölhasználva a korábbi hasonló hollywoodi alkotások sztereotípiáit. Érdekes példa erre a Howard Hawks által rendezett *Amerikai sas* (1943), amelyben a csata idején szerves harci egységgé kovácsolódik egy bombázógép különböző társadalmi háttérű és fajtájú legénysége. Bár ebben az új, „rögtönzött” műfajban készült egy-két jó film – a Raoul Walsh rendezte *Objective Burma!* (1945) vagy a Ford jegyezte *They Were Expendable* ('Felhasználhatóak voltak', 1945) –, az amerikai háborús filmek között a pálmát William Wellman vitte el, akinek *G. I. Joe története* (*The Story of G. I. Joe*, 1945) szakított a drámai hősiesség és a pátosz bármilyen formájával, s helyette az egyszerű katonák realista és demokratikus bemutatását választotta.

EPILÓGUS

A világháború 1945-ben ugyan mindenki örömeire véget ért, ám a hidegháború révén keserű epilógusa lett. A Szovjetunióban és új csatlós országaiban visszatért, illetve jelentkezett a filmiparra ráerőltetett szocialista realizmus, az Egyesült Államokban pedig a filmvilágot hisztérikus kommunistaellenesség kerítette hatalmába, noha korábban, a háborús években már lecsillapodtak a mindig létező ellenséges ideológiai indulatok.

A harmincas években több radikális hang jellemezte Hollywoodot, amit felerősítettek az Európából érkező emigránsok. Mégis kevés olyan film készült, amelyben ezek a hangok hallatszottak. Nem mintha nem lett volna lehetséges lefogatni ezeket a filmeket, ám a szigorú-



Jelenet Harry Watt
és Basil Wright
Éjszakai posta (1936)
című filmjéből

an integrált stúdiórendszer fellázadt a várhatóan kevés nézőt vonzó filmek ellen. A társadalombírálat a harmincas évek hollywoodi filmjeiben a népszerűség köntösét öltötte magára – ilyen volt az egyaránt Frank Capra által készített *Váratlan örökség* (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) és *Becsületből elégtelen* (1939) –, vagy gengszter- és westernfilmekben jelent meg metaforaként. Hollywoodban ugyanakkor éles társadalmi harcot folytattak az írók és a szakmai szakszervezetek a hatalmi rendszer ellen, amely ragaszkodott a húszas években megszerzett ellenőrző szerepéhez.

Az iparági és a politikai megfontolások időnként megégyeztek. A filmvállalatok többek között azért választották székhelyül a dél-kaliforniai Los Angelest, mert San Franciscóval ellentétben ott nem voltak erős szakszervezetek, amelyek megalakulását sokáig megakadályozták a stúdiók, s a szakmai ügyek rendezésére alternatív fórumként az Amerikai Filmakadémiát ajánlották. Az alkalmazottak azonban egyre elégedetlenebbek lettek azaz, hogy a stúdiók önkényesen határoztak a munkakörülményekről. A filmszillagok fellázadtak a szerződések ellen, s kifogásolták, hogy imázsukat a stúdiók szeszélyei szerint kell alakítaniuk. Az írók rosszul túrték munkájuk mechanikussá válását, és nehezményezték, hogy írásaik fölött nem rendelkeztek semmiféle szerzői joggal. (Scott Fitzgerald Pat Hobby-történeteiben és a híres befejezetlen regényében, *Az utolsó császár* című könyvében az írók hollywoodi szerepének csodálatos és kiábrándító képét

adja.) Még a Disney-stúdió animátorai is megalakították a saját szakmai szervezetüket, s 1941-ben föllázdak a paternalista vezetés ellen, amely semmilyen alkotói önállóságot nem biztosított nekik. A filmipar csatározásait a második világháború sem akasztotta meg, a Warner Brothers stúdióban még 1945-ben is sztrájkot szerveztek.

A leglátványosabb – noha nem feltétlenül a legfontosabb – szerepet ebben a küzdelemben az írók játszották, akik az Írók Egyesületébe (Writers Guild) tömörültek. Szimbolikus jelentőséggel bírt, amikor 1936-ban Dudley Nichols megtagadta a John Ford rendezte *A besúgó* forgatókönyvéért neki ítelt Oscar-díj átvételét. A politikai radikalizmus különösen az írók körében erősödött, és sokan kapcsolatba kerültek a kommunista párttal, igaz, inkább szimpatizánsokként, mint tagként vagy aktivistaként. Az Egyesült Államok, Nagy-Britannia és a Szovjetunió háború alatti szövetségi viszonya ezt rövid ideig elfogadhatóvá tette, de 1945 után Hollywood – és általában Amerika – visszatért a háború előtti nézetrendszeréhez, a látens antikommunizmust pedig hisztériává fokozta Joe McCarthy szenátor és a washingtoni képviselőház korábban jelentéktelen, Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottsága.

1947-ben J. Parnell Thomas elnökle alatt e bizottság figyelme Hollywood felé fordult, és már kezdeti vizsgálódásai is egy élesen megosztott közösség képét hozták a felszínre. Egy sor művész támogatta a bizottságot a kommunizmus elleni harcban – de nem feltétlenül a kommu-

nisták megbélyegzésében –, köztük például az egyébként orosz emigráns író Ayn Rand, a rendező Sam Wood és Leo McCarey, valamint Adolphe Menjou, Robert Taylor, Gary Cooper és Ronald Reagan színészek. A stúdiófőnökök közül Jack Werner és Louis B. Mayer abban leltek kiutat, hogy harcias antikommunistának minősítették magukat, ám nem támogatták a feketelistázás ötletét. Állítólag a bizottság ekkor 19 „terhelő tanú” meghallgatása mellett döntött, s közülük a legtöbbben írók voltak. Amikor a tanúk előléptek, nemcsak a hírhedt kérdést tették föl nekik (Volt-e valaha tagja, vagy tagja-e jelenleg a kommunista pártnak?), hanem azt is megkérdezték tőlük, tagjai-e az Írók Egyesületének. Az első tíz tanú egymás után előlépve elutasította a kérdések közvetlen megválaszolását, s az amerikai alkotmánynak a szólásszabadságról rendelkező első kiegészítésére hivatkozva kijelentette, hogy arra a saját módjukon válaszolnak, ha egyáltalán megteszik azt. A tizenegyedik tanú, Bertolt Brecht német drámaíró úgy vélte, külföldi lévén válaszolhat a kérdésre. Kijelentette, hogy soha nem volt kommunista és most sem az, majd röviddel ezután visszatért Európába.

A hollywoodi tízekként elhíresült tanúk – John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Adrian Scott, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., valamint Lester Cole – ellen a Kongresszus munkájának akadályozása miatt vádat emeltek, és egyévi börtönre ítélték őket. (Dmytryk később visszakozott, ezért elengedték.) Trumbót, Dmyt-

ryket, Scottot – ő Dmytryk *Keresztűz* (Crossfire, 1947) című filmjének producere volt – és Cole-t elbocsátotta a stúdiójuk. Mindannyiukat feketelistára tették, és bevezették az újabb, „nyitott” feketelistákat is. A bizottság ellenzéke semmivé foszlott, pedig olyan neves személyiségek álltak az élére, mint William Wyler, John Huston, Alexander Knox, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Gene Kelly és Danny Kaye. A stúdiók a bizottság játékszereivé váltak, Hollywood így állt bosszút a harmincas évek problémáiért.

A történet azonban itt még nem ér véget. A feketelistázás egy évtizeden át folytatódott, s csúcspontját 1951-ben érte el, amikor művészek egy újabb csoportját vádolták, gyakran korábbi barátaik és támogatóik vallomására alapozva. Ők több éven keresztül csak az Egyesült Államokon kívül találtak munkát, vagy álnéven kellett dolgozniuk. Mindent egybevéve, ez a becstelen időszak lassan gyógyuló sebeket ejtett. Egy állítólag demokratikus világban groteszk képet festett a hidegháború értékeiről, és fonák reagálást jelentett mindarra, ami a vasfüggöny túloldalán zajlott.

Irodalom

- Fitzgerald, F. Scott: *The Collected Short Stories*, 1986.
 Fofi, Goffredo: *The Cinema of the Popular Front in France*, 1972.
 Forgacs, David (ed.): *Rethinking Italian Fascism*, 1987.
 Leyda, Jay: *Kino*, 1960.