

(1992), hogy a múlt alkotó módon belefolyik a jelenbe. A vázolt körülmények között egy film nemzeti hovatartozásának mind kisebb a jelentősége, kivéve, amikor *couleur locale*-okról van szó. A kis országok továbbra is ritkán készítenek sikeres filmeket, olyanokat, mint Gabriel Axel *Babette lakomája* (Babettes gæstebud, Dánia, 1987), Bille August *Hódító Pelléje* (Pelle erobreren, Svédország/Dánia, 1987) vagy Aki Kaurismäki *Bérgyilkost fogadtam* (I Hired a Contract Killer) című alkotása (Finnország/Svédország, 1990). Kaurismäki esete különösen érdekes, mivel szembehelyezkedik a hagyományos művész filmmel, hasonlóan ahhoz, ahogy azt az új hullám tette a „minőség-hagyomány” mozijával a hatvanas években. Valójában felvethető, hogy ma kétféle nemzetközi művészfilm létezik. Egyfelől létezik egy hivatalosan elismert, amely igen közel áll a fősodorhoz, mind filmes értékeiben, mind pedig a forgalmazás módjában. Ebbe a kategóriába nem csupán európai filmek sorolandók be, hanem a kínai „ötödik generációs” filmkészítők, például Zhang Yimou vagy Chen Kaige alkotásai, amelyek művészi kidolgozottságuk miatt nemzetközi elismerésben részesültek. Másfelől azonban ott vannak a kis pénzből készült független filmek a legkülönbözőbb országokból, például az Egyesült Államokból: ezek másféle élményt nyújtanak. Az olyan filmrendezők, mint

Jim Jarmusch (*Mystery Train*, 1989) vagy David Lynch (*Kék bársony* – *Blue Velvet*, 1986) legalább annyira képviselik e második kategóriát, mint európai kollégáik, így Wenders és Kaurismäki. Néhány rendező, köztük a spanyol Pedro Almodóvar a maga merész szexuálpolitikai kísérleteivel, vagy épp Wenders, közbülső helyet foglal el a két kategória között, mivel művészi értelemben eredeti műveket hoznak létre, de a hagyományos közönséghez szólnak. Átfedés van az olyan rendezők között is, mint Lynch, aki ötletesen dolgozik a klasszikus filmes (és televíziós) műfajokkal, valamint a Hollywood peremén létező egzotikusabb irányt képviselők között.

A fentiek következtében a művészfilm inkább, mint korábban bármikor, gyűjtőfogalommal vált: magában foglalja a lehetséges filmművészetekről szóló nézeteket, a fősodron kívül és belül egyaránt. Mindenekelőtt azt a tényt tükrözi, hogy továbbra is helye van a különbözőségeknek, még a konszolidált monopolizált világában is.

#### Irodalom

Browne, Nick: *Cahiers du cinéma*, vol 3, 1990.

Harvey, Sylvia: *May '68 and Film Culture*, 1977.

Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du Cinéma*, vols 1–2, 1983–1984.

Solanas, Fernando–Getino, Octavio: *Towards a Third Cinema*, 1969.



Ingrid Bergman a végsőkig elkeseredve. Ingmar Bergman filmjeiben a dolgok értelmét keresi, miközben a szenvedést ábrázolja

musicalt. Az egyedüli túlélők a Disney animációs nagyjátékfilmjei a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején, mint *A Szépség és a Szörnyeteg* (*Beauty and the Beast*, 1991), amelyhez Alan Menken szerezte a zenét és Howard Ashman a dalszövegeket.

A nyolcvanas évekre a film-popzenei stratégiák gyakran használtak fel annyi, már korábban megjelent, nem eredeti zenét, amennyi csak ráfért az adott film hangsávjára, általában forrászeneként, hogy a moziba csalják a fiatalabb nézőket, illetve, hogy hanghordozón újra kiadhassák ezt az „újrahasznosított” zenei anyagot, „eredeti filmzene” címszó alatt. Tömegesen tűntek fel az eredeti dalok, amelyeket rendszerint a popzene sztárjai adtak elő, gyakran tökéletes aszinkronban a film hangulatával, a hosszú, vége főcím képsorok alatt, amelyek ma már állandó tartozékai a filmeknek. De a zene mint független ábrázoló médium megnövekedett jelentősége a moziban elvezetett a filmhez kapcsolódó zene – mind a klasszikus, mind a dzsessz, a pop, és ezek kombinációi – kommerciális életképességének megerősödéséhez. Sokkal több, klasszikusokra épülő filmzene jelent meg hanghordozón, mint valaha. Még az olyan rég elfeledett kísérőzene is lemezzre került, mint Hermanné Alfred Hitchcock *Szakadt függönyéhez* (*Torn Curtain*, 1966) vagy Northé a 2001-hez. Sőt, teljes lemezcégek – például az Entr'acte (mai nevén Southern Cross) vagy a Varese Sarabande – álltak át szinte kizárólagosan a klasszikus filmzenék kiadására. Az olyan filmek pedig, mint a 2001 vagy *A szakasz* (Platoon; Oliver Stone, 1986) nagyban megnövelték az eladhatóságát a kíséretként hallható klasszikus zenéknek.

Hogy teljes legyen a kör, Henryk Górecki 1977-es *Harmadik szimfóniája* lett az utóbbi másfél évtized egyik legnépszerűbb klasszikus zenei lemezfelvétele, miután felkerült Peter Weir *Félelem nélkül* (*Fearless*, 1993) című film-

jének hangsávjára. A popzene különféle műfajai, kiváltképp a rap, olyan jelentőségre tettek szert napjaink filmpiacán, hogy immár a bevezető marketingstratégiák részévé vált a bemutatásra váró film sztárjainak és dalainak előzetes felvezetése a televíziós klipekben. És amíg az 1960 előtti mozi rendszerint megőrzött egyfajta tisztaságot és következetességet a maga filmzenei profiljában, a mai mozgóképek a legteljesebb posztmodern keveréket kínálják. Warren Beatty *Dick Tracy*jének 1990-es bemutatását nem kevesebb mint három hangfelvétel követte. Az egyik a nagyzenekari, klasszikus-heroikus háttérzene szólt Danny Elfmantól, az egykori rockzenésztől. A másodikon Andy Paleynek a harmincas évek stílusában komponált darabjai, amelyek a forrászenét szolgáltatták a filmben. És a harmadik – bár ez jelent meg elsőnek – egy Madonna-album Stephen Sondheim Broadway-zeneszerző három dalával, amelyet a rock-szupersztár adott elő a filmben.

#### Irodalom

- Bazelon, Irwin: *Knowing the Score: Notes on Film Music*, 1975.  
 Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, 1994.  
 Karlin, Fred: *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, 1994.  
 id.-Wright, Rayburn: *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, 1990.  
 Mancini, Henry (Lees, Gene közrem.): *Did They Mention the Music?*, 1989.  
 Meeker, David: *Jazz in the Movies: A Guide to Jazz Musicians, 1917-1977*, 1981.  
 Prendergast, Roy M.: *Fil, Music, a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films*, 1992.  
 Rózsa Miklós: *Double Life: The Autobiography of Miklós Rózsa*, 1983.

## A művészfilm

GEOFFREY NOWELL-SMITH

A hatvanas évek elején az európai filmművészet reményteljes jövő elé nézett. Noha a nézettség csökkent, új filmtípusok jelentek meg, amelyek az új időkhöz idomultak. Szélesedett a koprodukciók nemzetközi piaca, a francia új hullám pedig megmutatta, hogy a kis költségvetéssel készült, szűkebb rétegnek szóló filmek hogyan tudják mégiscsak behozni a rájuk fordított költségeket. A nyolcvanas években azonban a helyzet már korántsem volt ennyire rózsás. A hatvanas évtized és a hetvenes évek elejének filmművészete kifulladt. Tovább romlott a nézettség, s esetenként kétségbeejtő mértéket öltött. Hollywood megerősítette hatalmi pozícióját a főbb

filmpiacokon, s nagyobb részt markolt föl a csökkenő bevételekből. Sok európai országban, különösen a kisebbekben, a hazai készítésű népszerű filmek – vígjátékok, krimik és más hagyományos könnyed műfajok – száma minimálisra csökkent, a filmgyártás esetlegessé vált, s csak az anyagi támogatás és bizonyos esetekben a nemzetközi siker tartotta életben. Akár gazdasági, akár kulturális értelemben vett nemzeti filmművészet, vagyis nemzeti piacra rendszeresen termelő s nemzeti érdekű kulturális üzenetet közvetítő filmipar ma csupán néhány nyugat-európai (s a kommunizmus bukása óta) kelet-európai országban létezik.

## Michelangelo Antonioni

(1912-)

1960 májusában Cannes-ban bemutatták Michelangelo Antonioni *A kaland* című filmjét, amely a negyvenhat éves rendező hatodik játékfilmje volt.

A *kaland* női főszereplője az addig ismeretlen Monica Vitti volt. A színésznő feltűnik (fekete párókában) a rendező következő filmjében, *Az éjszakában* (1961) is, s megint csak ő a főszereplője (ismét szökén, Alain Delon oldalán) a *Napfogyatkozás* (1962) című filmnek, illetve (vörösre festett hajjal) a *Vörös sivatagnak* (1964). Az intelligens és élénk, a neurozis határán álló (a *Vörös sivatagban* pedig idegösszeomlást kapó) Vitti-figura határozza meg a hatvanas évek elejének e filmsoportját, melyre a képi gazdagság jellemző; e filmek a modern világban uralkodó erkölcsi zűrzavarról szólnak.

A Vitti-filmek témái, ha nem is ennyire kihegyezetten, de már korábban jellemezték Antonioni munkáit. Az egzisztenciális zavar nem csupán korábbi játékfilmjeinek (például az 1950-es *Cronaca di un amore* – Egy szerelem krónikája) szereplőit jellemezte, hanem korai dokumentumfilmjeinek a való életből vett figuráit is, így a sikertelen öngyilkossági kísérletet végrehajtókat, akikkel a *Szeretem a városban* című epizódfilmben 1953-ban riportot készített. Ahogy a rendező elhelyezi szereplőit a tájban, amely elnyeli őket és (különösen a *Vörös sivatagban*) sebezhetőnek, sőt jelentéktelennek mutatja valamennyiüket, annak már világos előzményei fedezhetők fel a korábbi filmekben. Ám csak a hatvanas években érintette meg mélyebben Antonioni merész modernizmusa a művészfilm iránt érdeklődő fiatal közönséget.

A *kaland* sikere után Antonioninak módja nyílt rá, hogy nagyobb költségvetéssel készítsen filmet, s nemzet-

közi sztárgárdát foglalkoztasson: az erőtlen Marcello Mastroiannit és a morcos Jeanne Moreau-t *Az éjszakában*, a csodálatosan dinamikus Alain Delont a *Napfogyatkozásban* és a kissé ostoba Richard Harrist a *Vörös sivatagban*. Ezt követően Carlo Ponti producer felkérte, hogy nemzetközi koprodukcióban rendezzen filmsorozatot; ennek első darabja a *Nagyítás* lett, egy éles szemű külföldi megfigyelései a „London-rengeteg”-ről, David Hemmings főszereplésével és a Jeff Beck irányította a Yardbirds közreműködésével. Hasonló recept érvényesült az amerikai campuslázadást bemutató *Zabriskie Pointban* (1969), amelyet az amerikai kritikusok kegyetlenül kifiguráztak, s újabb öt évnek kellett eltelnie, míg Antonioni be tudta fejezni a Ponti-féle sorozatot a *Foglalkozása: riporter* (1975) című filmmel.

1972-ben, a kulturális forradalom virágzása idején Antonioni a kínai kormány felkérésére 220 perces dokumentumfilmet forgatott Kínában az olasz televízió számára. *Vendéglátói kedveltek csapottak, s a nemzet szennyezőleg hangos zúgta el a kínai sajtó, amiért a „rossz” Kínát mutatta be* (akárcsak a *Zabriskie Point* esetében, melyet annak idején a rossz Amerika láttatásáért ítétek el). Antonioni filmje, a *Chung Kuo Cina* (Kína) valójában szelíd (ám a hivatalostól igencsak eltérő) képet fest az átalakulásban levő társadalomról, amely nehezen nyílik meg egy külföldi kíváncsi pillantásai előtt.

A *Foglalkozása: riporter* végére Antonioni és stábjja kitálat, majd fel is vett egy snittet, amely talán az egész film-történet legjelentősebb felvétele lett: egy hosszú, lassú pásztázó svenk, mely egy szobában kezdődik, áthalad az ablakra szerelt vasrácsok között, körbejár az udvaron, majd visszatér, hogy benézzen az épületbe, ahol a szereplő, akinek nézőpontját a svenk kezdetben érvényesítette, most holtan fekszik: titokzatos fegyveresek ölték meg, akiket futólag mutatott a kamera, miközben körbe-



járatta tekintetét az udvaron. Következő filmjét, *Az oberwaldi titok*-ot (1980) Antonioni újabb nagy erőfeszítéssel teljes egészében videokamerával vette fel, elektronikus fényeffektusokat használva fel hozzá, majd az egészet áttette 35 milliméteres szalagra. Sajnos ez a technika nem érte el az Antonioni által kívánt hatást, s a film bukásához hozzájárult még a rendezőnél szokatlan, rosszul megválasztott melodramatikus történet is (Jean Cocteau műve, a *L'Aigle à deux têtes* – A kétfejű sas).

1980-ban egy méltató cikkben a francia Roland Barthes Antonioni-t mint a legjelentősebb modern művészt írta le, akinek jelszavai a „bölcesség”, az „éberség” és a „törekenység”. Sehol nem ütköznek ki annyira ezek az értékek, mint az *Egy nő azonosítása* (1982) című filmben; ez a történet egy rendezőről szól, aki, miközben női főszereplőt keres az új filmjéhez, új élettárs után is kutat, s a két törekvés kibogozhatatlanul összekeveredik az életében. Antonioni egész életművére jellemző, hogy az utazás többet ér a megérkezésnél. A megoldások nyitottak, és a narratív zárlatot egy bizonytalan erkölcsi megvilágosodás elérése helyettesíti. A *kiáltás* (1957) és a *Foglalkozása: riporter* halállal végződik, *Az éjszaka* végén a pár bezáródik egy szerelem nélküli házasságba, de gyakoribb az, hogy filmjei utolsó kockáin úgy érezzük, a hős vagy hősnő tovább fog lépni. A rendkívüli, látszólag absztrakt montázs a *Napfogyatkozás* legvégén azt sugallja, hogy Piero és Vittoria kapcsolata befejeződött, de legalább ilyen erővel érezzük azt is, hogy mindegyikük életében lesz még szerelem.

Antonioni 1985-ben súlyos szélütést kapott, amittől fél oldalára megbénult; úgy tűnt, a betegség pontot tesz filmes karrierje végére, de meglepő módon 1995-ben megiscsak megrendezte a *Túl a felhőkön* című filmet, amely néhány saját elbeszélése alapján készült. Ezenközben a világ számos pontján rendeztek alkotásaiból retrospektív sorozatokat, melyek tovább öregbítették annak a rendezőnek a hírnevét, akinek életműve ma is élő és modern.

GEOFFREY NOWELL-SMITH

#### PONTOSABB FILMEK

Cronaca di un amore ('Egy szerelem krónikája', 1950); I vinti ('A legyőzöttek', 1952); Hölgy, kaméliák nélkül ('La signora senza camelie', 1953); A barátok ('Le amiche', 1955); A kiáltás ('Il grido', 1957); A kaland ('L'avventura', 1960); Az éjszaka ('La notte', 1961); Napfogyatkozás ('Eclissi', 1962); Vörös sivatag ('Il deserto rosso', 1964); Napfogyatkozás ('Eclissi', 1962); Foglalkozása: riporter ('Professione: reporter', 1975); Az oberwaldi titok ('Il mistero di Oberwald', 1980); Egy nő azonosítása ('Identificazione di una donna', 1982); Túl a felhőkön ('Par-delà les nuages', 1995).

#### IRODALOM

Barthes, Roland: *Cher Antonioni*, 1980.  
 Chatman, Seymour: *Antonioni*, 1985.  
 Nowell-Smith, Geoffrey: *Beyond the Po Valley Blues*, 1993.  
 Rohdie, Sam: *Antonioni*, 1990.

Balra: Monica Vitti a *Napfogyatkozásban* (1962)

Ennek eredményeképpen az európai mozi mindinkább (kis és közepes költségvetésű filmek esetében) a „művészfilm” fogalma, (a felső szférában) a „nemzetközi film” kategória jellemzi. Az idézőjelbe tett szavak elég pontosan érzékeltetik a helyzetet, amely az 1980-as években alakult ki, de a művészfilm fogalma félrevezető lehet, amikor visszatekintő módon a korábbi idők európai filmjeire alkalmazzuk. A Nagy-Britanniában és Amerikában „művészfilm” címkével forgalmazott, s a „kommersz” alkotásoktól valahogy különbözőnek gondolt filmek közül jó néhány valójában a meghatározó irányzathoz tartozó munka volt (és ma is az) a saját hazájában, s már otthon nagy sikert aratott, mielőtt eladták volna külföldre, hogy ott a szűkebb kört vonzó „art-mozi-hálózatokban” vetítsék; ugyanez igaz a japán és indiai filmekre is.

#### AZ ÚJ MŰVÉSZFILM

A művészfilm (vagy *film d'art*) fogalma, mely mind gazdasági, mind kulturális értelemben különbözik az átlagos kommersz produkcióktól, majdnem egyidős magával a film történetével. A magasabb (vagy valamennyire is megkülönböztetett) művészi színvonalon létrehozott filmek szolgálhatnak üzleti stratégiát producerek és impresszáriók számára, vagy esztétikai célokat rendezők számára, bár mindkét fél gyakran tapasztalta meg a magán kárán, hogy a célok nem szükségszerűen összeegyeztethetők. 1945 után a kormánypolitika sok országban támogatta a filmgyártást, mint amely alkalmas a nemzeti kultúra megjelenítésére. Noha e támogatások szándékukban és hatásukban gyakran voltak kétarcúak, mégiscsak olyan teret biztosítottak a fősodortól eltérő filmkészítés számára, amelyben az anyagilag életképes, nemegyszer pedig megbízható profittermelő tudott maradni.

A hatvanas évek folyamán Európában formálódó új művészfilm nem volt homogén jelenség. Egyaránt ide tartoztak a francia új hullámon belül készült olcsó és gyakran vidám filmek, valamint az olyan magasztos szuperprodukciók, mint Viscontitól *A párdúc*, amely Olaszországban, de a 20. Century Fox pénzén készült. Az új hullámon belül is különböző tendenciák jelenek. Egyes rendezők, így Jean-Luc Godard, megmaradtak a radikális kísérletezés mellett, míg mások, például Claude Chabrol fokozatosan a zsánerfilm irányába mozdultak el (Chabrol esetében ez a Hitchcock hatását mutató thriller volt). Bármilyen utat választottak is a rendezők, találtak maguknak támogató producereket, s biztosak lehettek abban, a piac elég rugalmas ahhoz, hogy kellő mennyiségű különböző karakterű, hazai, illetve nemzetközi forgalmazásra készült filmet tudjon eltartani. Nagy-Britanniában a piaci helyzet nem volt ennyire kedvező. A *free cinema* köréből kikerült rendezők jobban függtek a hagyományos forgalmazástól; bár kivívtak maguknak némi nemzetközi megbecsü-



Egy tipikus jelenet Theodorosz Angelopulosz *Vándorszínészek* (1975) című filmjéből, amely a visszatekintés módszerével el annak érdekében, hogy feltáruljanak egy vándorszínész-társulat tagjainak személyes élettörténetei és Görögország politikai históriája

lést, útjuk a sikerhez inkább Amerikán, mint Európán át vezetett.

Az európai művészfilm történetében 1959–60-ban állt be fordulat, amikor megszületett Truffaut-tól a *Négyszáz csapás* (Les quatre cents coups), Alain Resnais-tól a *Szerelmem*, *Hirosima*, Godard-tól a *Kifulladásig*, Michelangelo Antonionitól *A kaland* és Fellinitől *Az édes élet*. Az új filmművészet sikeréhez szükséges kulturális feltételek már az ötvenes években megteremtődtek, elsősorban a filmtársaságok és szűk körben terjedő magazinok jóvoltából; s hogy nagy események vannak készülőben, azt már az olyan filmek lelkes fogadtatása jelezte, mint Ingmar Bergman *A hetedik pecsétjéé* 1957-ben. Ám az új hullám és a hozzá kapcsolódó filmek vonzereje még nagyobb volt, ami nem annyira „művészi” jellegükből, mint inkább egyéb meghatározó jegyeikből – a legkülönbözőbb kísérletek iránti nyitottság és (a még mindig szigorú cenzurális szabályok alá eső brit és amerikai átlagfilmekhez képest) a szexuális kérdésekről való egyenes beszéd – fakadt. Mindez különösen vonzó hatást gyakorolt a fiatal, műveltebb közönségre, amely a demográfiai és kulturális

változásokkal egyenes arányban vált mind meghatározóbbá. Végig a hatvanas évtizedben az úgynevezett művészfilm volt az, ami hevenyészetten megírt elbeszélésekkel és a való élet tökéletlen voltának kritikájával szolgált számukra, míg a fősodorba tartozó filmek, akár valamilyik nagyobb hollywoodi stúdióból kerültek ki, akár a francia „minőség-hagyomány” folytatói voltak, jól megcsinált művészi produkciót jelentettek, amit a mozikat mind ritkábban látogató átlagközönség ízléséhez szabtak.

A hatvanas évtized a szerzői film, azaz a *film d'auteur* időszaka is. A hollywoodi filmeket egyre inkább rendezők alapján értékelték (és népszerűsítették), annak ellenére, hogy a rendezőnek mint szerzőnek nem volt törvényes státusza a hollywoodi produkciós rendszeren belül. Európában, ahol a rendezők már hosszú ideje nagyobb ellenőrző szerepet élveztek saját munkájuk felett, s a törvény is jobban védte őket, az új közönség támogatásának felhasználásával mutatták be intellektuálisan kihívó és megdöbbentő filmjeiket.

Olaszországban az eredetileg regény- és esszéíró Pier Paolo Pasolini kezdett filmkészítéssel foglalkozni, ame-

## Anatole Dauman

(1925–1998)

Orosz-lengyel emigráns zsidó családba született, és a Párizs Neuilly kerületében lévő Lycée Pasteurban végzett rövid tanulmányokat (abban az iskolában, ahol Sartre tanított és Alain Resnais, valamint Chris Marker diákoskodott); tanulmányait az ellenállásban való aktív részvétel miatt szakította meg. A fiatal Dauman 1949-ben barátjával, Philippe Lifchitzcel belevágott valamibe, amit ő maga úgy jellemzett, mint „a háború utáni filmproducerek rulettje”; megalapította az Argos filmvállalatot.

Részben úgy akarta elkerülni a túl nagy kockázatot, hogy az Argost kezdetben igénytelen rövidfilmeket gyártó, finanszírozó és forgalmazó vállalkozássá tette; ekkorra a rövidfilmeknek már megbízható piacuk volt, és így belőlük el lehetett tartani a költséges nagyfilmeket is. A technikai újításoknak is sokat köszönhetett: a hordozható kameráknak, a gyorsabb tekerescserének, ami lehetővé tette a stáb létszámának csökkentését és a költségek lefaragását, a rendezőnek pedig, hogy kilépjen a stúdió falai közül, és a helyszínen forgasson. Míg Marker, Resnais és Varda korai rövidfilmjeinek előállítását részben ezek az újítások könnyítették meg, addig az Argos egyediségét az határozta meg, ahogy Dauman a vállalat célját megfogalmazta.

Bár Daumant gyakran említik Georges de Beauregard és Pierre Braunberger mellett a nagy producerhármás egyik tagjaként, mint aki kizárólag az új hullámos rendezők filmjeihez kötődött, az igazság az, hogy Dauman már az új hullám kezdeti szakaszában előtt elfogadta az *auteur*-film koncepcióját. Épp ez volt az, ami az Argost egyedivé és stabillá tette. Alexandre Astruc *A New Avant-Garde: The Camera-Style* ('Új avantgárd születése: a kamertőlőtől', 1948) című jelentős esszéjének megjelenése, valamint az *Egy falusi plébános naplója* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951) című Bresson-film volt döntő hatással arra, hogy az Argos elkötelezze magát az irodalmi mozi új koncepciója mellett, amelyet Dauman meghatározása szerint „nem az irodalmi feldolgozások, hanem a *cinéaste*-ok, azaz filmes szakemberek határoznak meg, akik kivételes kapcsolatot hoznak létre a szöveg és a ké-

pek között. Vállalva az önmaga számára kijelölt feladatot, az Argos első játékfilmje a *Les crimes de l'amour* lett ('A szerelem bűnei', 1953), két közepes hosszúságú filmből összeállított „csomag”: az egyik Astruc-tól a *Le rideau cramoisi* ('A karmazsin függöny'), a másik a Clavel-Barry párostól a *Minade Vaughel*; a film létrehozását anyagilag az tette lehetővé, hogy a vállalat korábban számos díjnyertes, üzletileg is kifizetődő rövidfilmet készített, köztük dokumentumdarabokat és rajzfilmeket.

Dauman *auteur*-film melletti elkötelezettségének az volt a jutalma, hogy 1959-ben együtt dolgozhatott a Marguerite Duras-val és Alain Resnais-vel, és az együttműködés eredményeképpen elkészült a korszakalkotó *Szerelmem, Hiroshima*, majd a sor folytatódott végig a hatvanas évtizedben, amikor az Argos olyan filmek elkészítését vállalta, melyeket mások visszautasítottak, például a *Vétlen Baltazár* (1967; rendezte Robert Bresson) és a *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ('Két-három dolgot tudok róla', 1966; rendezte Jean-Luc Godard).

A hetvenes évek végén és a nyolcvanas évek elején az Argos néhány olyan film létrehozásában működött közre, amely nemzetközi áttörést jelentett rendezőik számára. Közismerten ez történt Oshima botrányos sikerdarabjával, *Az érzékek birodalmával* (1976). Hagyományosabb értelemben volt ünnepelt film Volker Schlöndorfftól *A bádogdob* (1979) és Wim Wenderstől a *Párizs, Texas* (1984), és mindkét alkotás Arany Pálma-díjat kapott Cannes-ban. Dauman együttműködése Wendersszel a nyolcvanas években tovább folytatódott a *Berlin fölött az ég* (1987) és *A világ végéig* (*Bis ans Ende der Welt*, 1991) című filmekkel. Szintén az Argos vállalta Tarkovszkij utolsó filmje, az *Aldozathozatal* (Offret, 1986) produkciós munkálatait. Az 1980-as évek vége óta eltelt időben Dauman producer lett egy hosszabb munkái igénylő vállalkozásban, Elia Kazan *Beyond the Aegean* ('Túl az Égei-tengeren') című új filmjében.

1989 októberében a párizsi Georges Pompidou Központ kimerítő retrospektív sorozatot szentelt az Argos produkciós munkáinak, így róva le tiszteletét Dauman negyvenéves céltudatos szerzőifilmes produceri múltja előtt.

CHRIS DARKE

### FONTOSSÁB FILMEK

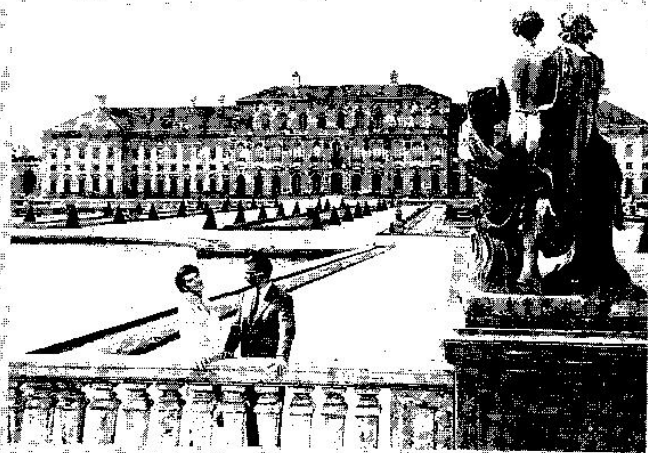
(producerként)

*Les crimes de l'amour* ('A szerelem bűnei', 1953); *Sötétség és kód* (*Nuit et brouillard*, Resnais, 1955); *Lettre de Sibérie* ('Levél Szibériából', Marker, 1958); *Szerelmem, Hiroshima* ('Hiroshima mon amour', Resnais, 1959); *Távol Marienbadban* ('L'année dernière à Marienbad', Resnais, 1961); *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ('Két-három dolgot tudok róla', Godard, 1966); *Vétlen Baltazár* (*Au hasard, Balthazar*, Bresson, 1967); *Az érzékek birodalma* (*Ai no corrida*, Oshima, 1976); *A bádogdob* (*Die Blechtrommel*, Schlöndorff, 1979); *Párizs, Texas* (*Paris, Texas*, Wenders, 1984); *Berlin fölött az ég* (*Der Himmel über Berlin*, Wenders, 1987).

### IRODALOM

Gerber, Jacques: *Anatole Dauman*, 1992.

Giorgio Albertazzi és Delphine Seyrig a *Távol Marienbadban* (1961) című Alain Resnais-film egyik jelenetében: A producer Dauman volt



## Ingmar Bergman

(1918-)

A svédországi Uppsalában született egy lutheránus lelkész gyermekeként. Még tízéves se volt, amikor már bábszínházi előadásokat rendezett és saját filmeket forgatott. Tizenkilenc éves korában fellázadt szülei szigorú erkölcsi ellen, elhagyta a szülői házat, és elhatározta, hogy színházi rendező lesz. Mélyértelmű munkái már korán felhívták magukra a figyelmet, és 1944-ben kinevezték a helsingborgi városi színházba rendezőnek. Ezt malmöi, gothenburgi és stockholmi előadások követték; még filmes karrierje csúcán is sok idejét vette el a színházi munka, amelyet filmjeiben kamatoztatott és szénesített tovább. A színház, mondta egyszer, „olyan, mint a megértő feleség, a film jelenti a nagy kalandot, a pazarló és nagy igényekkel fellépő szeretőt”.

Maga is írt színdarabokat, s a film világában is íróként debütált. A *Hetsben* ('Örület', 1944), amelyet Alf Sjöberg számára írt, egy fiatalember győzelmeskedik egy szadista tanár hatalma fölött. A fiatalembereket elnyomó rosszindulatú apafigura végig jelen van korai munkáiban, akár ő a forgatókönyv szerzője, akár valaki más. E gyakran ügyefogyott és erőltetett kezdeti próbálkozások erőteljes egyéni képzelőerőről tanúskodnak, amelyet a szerző a háború előtti Carné és az olasz neorealizmus félig megemésztett hatását legyűrve küzdött ki magának.

Tizedik filmjével Bergman végre megtalálta saját hangját. A *Sommartek* ('Nyári közjáték', 1951) elégikus hangú összefoglalása egy szerencsétlen sorsú szerelemnek, viszont frissessége, bája és lírai tájzsemlélete megejtő. Hasonló értékeket vonultatott fel *Sommaren med Monika* ('Egy nyár Monikával', 1953) című filmjében, melyben Harriet Andersson, a sok színész közül az első, akinek pályáját Bergman egyengette, kérieltem érzéki előadást nyújt. Kevés báj s még kevesebb vigasz jellemezte azonban a *Fúrészpor és ragyogást* (1953), melyben egy zajos vándorcirkusz története nyújt alkalmat a rendezőnek arra, hogy az egyén megalázottságát és magányát ábrázolja.

A *Sommarnattens leende* ('Egy nyári éj mosolya', 1955)

című filmmel szerzett magának nemzetközi hírnevet: a film higgadt mozarti vígjáték, melyben a finom ironia tompítja a szerelem és boldogság mulandóságát érzékelte-tő képek súlyát. Majd három olyan film következett, amely a háború utáni nemzedék számára nemcsak a skandináv film, hanem általában véve az európai művészfilm lényegét sűrítette magába. A *hetedik pecsétfben* (1957) a metafizikai allegória a pestistől sújtott középkori Európába helyeződött; egy lovag épp hazatér a keresztes háborúból, és sakkozni a Halállal. A *nap végében* (1957), legibsenibb filmjében egy idős professzor (akit a veterán filmrendező, Victor Sjöström alakít) kutat az emlékei között, hogy életének érzelmi kudarcával szembesüljön. Egy másik középkori dráma, a *Szűzforrás* (1960) egy gyilkosság és bűnhődés legendáját meséli el újra.

Lehetséges, hogy ő sose vette annyira komolyan magát, mint rajongói; szerette „illuzionistának... személynevesztőnek” nevezni önmagát, amikor kritikusaiknak nézeteit névetségessé tette olyan szarkasztikus komédiákban, mint az *Ansiktet* ('Arc', 1958, a művészről mint sarlatánról készített groteszk parabola) és a *För att inte om alla dessa kvinnor* ('Nem beszélve a nőkről', 1964). De ugyanakkor munkásságának fővonala, ahogy Peter Cowie (1992) fogalmazott, „inkább befelé, mint kifelé irányult, a tudattalan sejtjei felé”. Miután lemondott a történelmi jelmezekről, csökkentette a stáb létszámát, s a helyszíneket is a kamardaraboknak megfelelően szűkítette, létrehozta a magány és kietlenség filmtrilógiáját: a *Tükör által homályosan* (1961), az *Úrvacsora* (1963) és a *Csend* (1963) szereplői magukat és egymást kínozzák, miközben szellemi irányítást és nyugalmat keresnek egy világban, amelyből hiányzik Isten.

Az 1966-os *Persona*, amelyben két asszony, egy lelki sérült színésznő és az ápolónője pszichikailag megsemmisíti egymást, új korszak kezdetét jelentette: távolodást a metafizikától, s elmerülést az emberi kapcsolatok gyilkos világában. A premier plánok, melyek mindig is kulcsszerepet játszottak Bergman filmjeiben, itt hipnotikus erejűvé nőttek. Mégis csak az 1973-as *Suttogások, sikolyokban*, két nő kölcsönös megkínzásáról szóló újabb klauszrofobikus tanulmányában nyerte vissza filmjeinek korábbi színvonalát, a kegyetlen közelségből fotózott arcokat.



A két film között egy sor kétségbeesett reflexióban mutat-  
ta be a művész társadalmi, politikai és érzelmi tehetetlen-  
ségét: a *Vargtimmen*ben ('Farkasok órája', 1968), a *Szégyen*-  
ben (1968) és első filmjében, melyet egyszerre szánt film-  
színházi és televíziós forgalmazásra, a *Ritus*ban (1969).

A hetvenes években filmes pályája leszállóágba került,  
miután maga mögött hagyta az otthoni világot és színé-  
szeknek zárt, családias körét, akik válogatott csapatot ké-  
peztek filmjeiben és színpadi munkáiban. *Érintés* (1971)  
című, egyetlen angolul beszélő műve jelentéktelen kísér-  
letnek bizonyult, míg két (adózási problémák miatt)  
Németországban forgatott alkotása kimerült a hisztéri-  
kus agyonmagyarázgatásokban. A *Suttogások, sikolyokat*  
leszámítva, az évtized legjelentősebb Bergman-filmje a  
*Jelenetek egy házasságból* (1973), amely egy széthulló há-  
zastársi kapcsolatot boncolgatott, s ötórás televíziós vál-  
tozatban különösen megindító alkotás volt.

Bergman diadalmas visszatérése a formához – és gyö-  
keréhez – a *Fanny és Alexander*rel (1982) következett be,  
egy színpompás és szövevényes családi sagával, mely a  
századfordulón játszódik Uppsalában. Sokakat megle-  
pett a filmből áradó melegség és bővérűség, noha  
Bergman már korábban ízelítőt adott vidámságból az  
1975-ös *A varázsfuvola*ban. A *Fanny és Alexander* után beje-  
lentette visszavonulását a filmezéstől, és néhány, a televí-  
zió számára készített apróbb munkától eltekintve máig  
megtartotta szavát. Nem valószínű, hogy Bergmannak  
életében lesz még egyszer olyan kultusza, mint amilyen  
a hatvanas évek elején volt. Ma már kevesen osztanák  
Woody Allen áhítatos méltató szavait („valószínűleg a  
legnagyobb filmrendező... a filmkamera feltalálása óta”).  
S még így is elmondható, hogy egyetlen rendező se ural-  
ta úgy egy nemzet filmművészetét, ahogy ő, és esetében  
bizonyos mértékig ez ma is érvényes. Őt nevezhetjük az  
első olyan filmrendezőnek, aki tartósan a filozófiai medi-  
táció eszközeként kezelte a filmművészetet; ilyen érte-  
lemben máig nem akadtak követői.

PHILIP KEMP

#### FONTOSABB FILMEK

Sommarlek ('Nyári közjáték', 1951); Sommaren med Monika  
(Egy nyár Mónikával', 1953); Fűrészpor és ragyogás (Gycklarnas  
afton, 1953); Sommarnattens leende ('Egy nyári éj mosolya',  
1955); A hetedik pecsét (Det sjunde inseglet, 1957); A nap  
vége (Smultronstället, 1957); Ansiktet ('Arc', 1958); Szűzforrás  
(Jungfrukällan, 1960); Tükör által homályosan (Såsom i en  
spegel, 1961); Úrvacsora (Nattvardsgästerna, 1963); Csend  
(Tystnaden, 1963); Persona (1966); Vargtimmen ('Farkasok  
órája', 1968); Szégyen (Skammen, 1968); Szenvedély (En passion,  
1969); Suttogások, sikolyok (Viskningarna och rop, 1973);  
Jelenetek egy házasságból (Scener ur ett äktenskap, 1973);  
A varázsfuvola (Trollflöjten, 1975); Fanny és Alexander  
(Fanny och Alexander, 1982).

#### IRODALOM

Bergman, Ingmar: *Bergman on Bergman*, 1973.  
id.: *The Magic Lantern: An Autobiography*, 1988.  
Cowie, Peter: *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, 1992.  
Wood, Robin: *Ingmar Bergman*, 1969.

Balra: Bibi Anderson és Liv Ullmann a *Personában* (1966)

lyet a mítoszról, valamint korunk politikájáról és kultú-  
rájáról vallott nézetei alternatív kifejezési módjának te-  
kintett. Franciaországban a *nouveau roman* két meghatá-  
rozó egyénisége, Marguerite Duras és Alain Robbe-  
Grillet – mindketten írtak forgatókönyvet Alain Resnais  
számára (Duras a *Szerelmem*, *Hirosimához*, Robbe-Grillet  
a *Tavaly Marienbadbanhoz*) – tovább folytatták a filmbe-  
széléssel kapcsolatos kísérleteket saját rendezéseikben.  
Miután a hatvanas évek elején Mexikóból visszatért Eu-  
rópába a száműzetésbe kényszerített spanyol rendező,  
Luis Buñuel egy sor olyan filmet készített, amely, a mű-  
vész régi keletű szürrealista elkötelezettségének meg-  
felelően, visszautasította és kikezdte a hagyományos er-  
kölcöket, akárcsak a logikus elbeszélést.

A hatvanas-hetvenes évek folyamán sok filmben vált  
gyakorlattá, hogy szabadon módosították vagy éppen  
nem vették figyelembe az elbeszélői konstrukció szabá-  
lyait, melyek hagyományosan az eseményeknek és a cse-  
lekménynek voltak alárendelve, illetve összefüggéstelen-  
ül adták elő a történetet (Godard, Buñuel) vagy úgy,  
hogy azonos hangsúly került a cselekményre és a „holt  
időre”, amelyben láthatóan semmi nem történt (Anto-  
nioni, Eric Rohmer, Wim Wenders). Gilles Deleuze fran-  
cia filozófus szavaival: a mozgás-kép elsőbbséget adott  
az idő-képnek. A tér- és időélményt engedték eluralkod-  
ni a forgatókönyv-szerkesztés konvencionális eljárás-  
módjai által kifejezésre juttatott elbeszélésfejlődés-kény-  
szer felett. Számos rendező, különösen Theodorosz An-  
gelopolosz Görögországban (*Vándorszínészek – O thiasz-  
szosz*, 1975), Jancsó Miklós Magyarországon (*Fényes  
szek*, 1968) és Glauber Rocha Brazíliában (*A halál Anto-  
niója – Antonio das Mortes*, 1969) a maguk elbeszéléseit  
a módszeresen alkalmazott nagy látószögben fényképe-  
zett, hosszú jelenetek köré építették fel, amelyekben az  
atmoszféra szigorúan egy bizonyos időtartamhoz kötött,  
s csak esetenként szakítja meg egy vágás, vagy, még rit-  
kábban egy premier plán. Ellentétben (bár néha épp  
kapcsolatban) a képre épülő megközelítéssel, más rende-  
zők narrátorhangot és különböző verbális beszúrásokat  
alkalmaztak a képi egyértelműség megkérdőjelezésére,  
illetve a képhez fűzött kommentárként. Antonioni visz-  
szafogott, szemlélődő stílusa éles ellentétben áll Godard  
agresszív megközelítésével, míg más rendezők, például  
Truffaut vagy Fellini, hol az egyik, hol a másik módszert  
alkalmazták.

A korszak művészfilmjeinek sokfélesége nevetséges-  
sé teszi azokat az időnkénti próbálkozásokat, melyek  
a Hollywoodban és a többi szokványosan kommersz fil-  
mes műhelyben tenyésző, világosan meghatározható  
műfajként kezelték őket. Az igaz, hogy sok filmben kö-  
zös vonásként mutatható ki a zsánerfilm szerkezeti sza-  
bályainak elutasítása, valamint néhány pozitív jelleg-  
zetesség: a nyitott elbeszélés, a holt idő túlsúlya, az „el-  
idegenedett” hősök vagy antihősök stb. De a fősodorba



tartozó filmekről való eltérés sok különböző irányt vett, s ezeket nem könnyű egyetlen kategóriába belesűriteni. Abban is jelentős különbségek mutatkoztak, hogy az egyes filmek milyen mértékben tértek el a fősodortól. Az olyan destruktív rendezők mellett, mint Godard, akadtak kifinomult zsánerfilmrendezők is, mint Chabrol, valamint mások, például Truffaut, akik a két típus között foglaltak helyet; az olyan rendezőkkel szemben, mint amilyen Jacques Rivette, akinek minden egyes filmje új indulást jelentett, ott voltak az olyanok, mint Rohmer, akik nagy tudatossággal járták a maguk útját, már-már odáig jutva, hogy filmes alfajokat hozzanak létre.

Piaci szinten több a közös vonás a különböző filmek között. A fősodorba nem tartozó filmek esetében a nemzetközi sikertől függött minden; filmfesztiválokra mutatták be őket, mindenekelőtt Cannes-ban, Velencében és Berlinben, vagy ha nem, akkor Locarnóban, San Sebastianban, Karlovy Varyban, esetleg valamelyik kisebb, abban az időben alapított fesztiválon. Függtek e filmek továbbá a kritikusok és a forgalmazók erőfeszítéseitől, de legfőképp egy, az újra éhes és az esetenkénti egyhangúsággal szemben megértő közönség meglététől. S még ennél is alapvetőbb volt, hogy olyan elkötelezett producerek dolgozzanak a filmen, mint Anatole Dauman vagy Pierre Braunberger Franciaországban, Franco Cristaldi Olaszországban, akik készséggel támogattak eredeti teljesítményeket, ésszerűvé tették egyes rendezők extrém igényeit, s kihasználták a produkciós rendszerben rejlő lehetőségeket. E lehetőségek jelentős mértékben gazdagodtak, amikor a hatvanas évek folyamán bevezették az állami támogatás új formáit, például Franciaországban az előlegrendszer, valamint a hetvenes évtizedben, amikor a televízió sietett a mozi megsegítésére, különösen a ZDF Németországban és a RAI Olaszországban. Ha a fenti lehetőségek megadattak, akkor egy filmet meg lehetett jelentetni a piacon, aztán vagy lett közönsége, vagy nem; a közönséget pedig meg lehetett találni a film számára a specializált *art et essai* (művészet és kísérlet) körök szűkös világán kívül is. A heterogén európai filmművészetek támogatását a hatvanas-hetvenes években így biztosították hazájukban; e filmek megosztottak a piacon más új nemzeti filmművészetekkel, melyek Latin-Amerikában, Indiában, Japánban és más országokban bontakoztak ki.

#### KÖZJÁTÉK: 1968 MÁJUSA ÉS A POLITIKAI FILM

Még mielőtt a jelentős 1968 májusi események bekövetkeztek volna, már radikálisan új légkör kezdte éreztetni a hatását a filmművészetben; a helyzetet csak tovább élezte az amerikaiak vietnami háborúja. Az eljövendő események előszele volt érezhető egy több rendező által kompilált filmben (*Loin du Viêt-Nam – 'Távol Vietnamtól', 1967*), amely összehozta a veterán dokumentarista Joris Ivenst, az amerikai független filmes William Kleint,

valamint a francia új hullám teljes spektrumát képviselő rendezőket: Godard-t, Resnais-t, Agnès Vardát és a sorból leginkább kilógó, igencsak kommersz filmeket rendező Claude Lelouch-t, hogy együtt tiltakozzanak a háború ellen. Godard, aki régebben mintha a politikai jobboldal felé húzott volna, már korábban beépített vietnami háborús utalásokat filmjeinek zilált textúrájába: a sort *A bolond Pierrot* (Pierrot le fou) nyitotta meg 1965-ben. Godard 1967-ben a *La chinoise*-zal ('A kínai lány') folytatta e gyakorlatot: az ekkor még csak lappangó, egy évvel később azonban drámai körülmények között felszínre törő maoizmusra és egyéb szélsőbalos irányzatokra fordította figyelmét ebben a filmjében.

1968 májusának heves politikai indulatokkal teli légkörében számos francia rendező, technikai munkatárs és mások a filmkészítők egyesületébe tömörültek, s különböző javaslatcsomagokat terjesztettek elő a francia filmművészet demokratikus újjászervezésére: e javaslatok mind magukon hordozták az utópizmus jegyeit. Miután De Gaulle tábornok kormánya helyreállította a rendet, a nagy tervek gyorsan hamvukba holtak, de rövid ideig virágzott a politikai film műfaja, s a hatvannyolcas franciaországi megmozdulás Európa-szerte nagy hatást gyakorolt a független filmesekre s arra inspirált, hogy vetítéseket szervezzenek politikai filmekből a radikális közönség számára. Majdnem mindegyik jelentős filmkészítőt megérintették az 1968 májusi események, illetve következményeik. Még az általában apolitikus Chabrol is belépett a filmkészítők egyesületébe, később pedig felfedezte magának a Nada csoportszellemét (1974).

Ugyanakkor jelentős különbségek mutatkoztak a politikai filmkészítésen belül is; különösen azok között, akik a nagyközönség igényeit is kielégítő, többé-kevésbé konvencionális elbeszélésbe szándékoztak politikai tartalmat belevinni, és azok között, akik megpróbáltak alternatív formákat keresni a politikai tartalmak kifejtésére még akkor is, ha ez kisebb közönségsikert eredményezett. Az előbbi kategóriába sorolható Gillo Pontecorvo, aki *Az algíri csata* (*La battaglia di Algeri*, 1965) sikere után elkészítette *Queimada!* című filmjét (1968) Marlon Brandóval a főszerepben, valamint Marin Karmitz a harcias *Comaradesszal* ('Eltársak', 1969). Az utóbbi csoportba tartozott Godard, akinek a hatvanas évek végi filmjei egyrészt felfedezték a filmnyelvet (*Le gai savoir – 'A vidám tudomány', 1968*), másrészt agresszív politikai álláspontot közvetítettek (elsősorban a *British Sounds – 'Angliai hangok', 1969*).

Godard szlogenje, a „csináljunk politizálva filmeket” és a fősodorba tartozó filmek elleni támadásai („Hollywood–Moszfilm”) olyan nézeteket rejtettek, melyeknek eredete nem Európában, hanem Latin-Amerikában keresendő: a kubai filmkészítő, Julio García Espinosa vetette fel 1966-ban a „tökéletlen filmművészet” fogalmát, az argentin Fernando Solanas és Octavio Getino pedig

1969-ben kiadta „A harmadik filmművészet felé” című manifestumát. Végül is a hollywoodi mozi és az európai művészfilm (valamint a világ más tájain jelentkező kinövéseik) ellen egyaránt irányuló Solanas–Getino-féle „harmadik filmművészet” teória bizonyult a legnagyobb hatásúnak. A hetvenes évek közepére a legtöbb európai filmrendező, aki megtehetette, visszatért a játékfilmkészítéshez, miután a hatvanas évek végén kisebb vagy nagyobb mértékben letért erről az útról a politikai és esztétikai radikalizmus jegyében. De a harmadik filmművészet gondolata még a kiélezett hatvannyolcas idők után is hosszú éveken keresztül visszhangot vert, s nagy hatást gyakorolt a harmadik világ filmeseire, valamint az európai és észak-amerikai fekete diaszpóra művészeire.

#### A NEMZETKÖZI FILM

Az *utolsó tangó Párizsban* (L'ultimo tango a Parigi) elsőprősikere 1972-ben a filmművészet fokozódó nemzetközivé válására irányította a figyelmet; ez a folyamat az 1950-es években kezdődött. A Bernardo Bertolucci rendezte, Marlon Brando, Maria Schneider és Jean-Pierre Léaud főszereplésével forgatott *Az utolsó tangó...* olasz–francia koprodukcióban készült a United Artists részére. Nem ez volt az első eset, hogy egy „művészfilmes” rendező által készített európai film átlépett a határokon, s megjelent a világpiacon. A hatvanas években Carlo Ponti olasz producer megállapodást kötött az MGM-mel egy három részből álló, Antonioni rendezte filmsorozatra; ennek első része volt a *Nagyítás* (Blowup, 1966), majd a *Zabriskie Point* (1969) következett. A sort a *Foglalkozása: riporter* (Professione: reporter, 1975) zárta. És ott volt Visconti kétséges vállalkozása, *A párdúc* 1962-ben, nemzetközi szereposztással (Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale), amelyet Angliában és Amerikában a Fox forgalmazott erősen megvágott és vizuálisan rossz minőségű változatban.

Mégis, az általános gyakorlat szerint az európai filmrendezők mindenekelőtt hazai piacra dolgoztak, jóllehet a koprodukciók két vagy több országot vontak be a filmkészítési munkákba, majd további piacokat kerestek a forgalmazásra. A kisebb európai országokban élő rendezők különösen hátrányos helyzetben voltak, miután először is partnert kellett találniuk valamelyik nagyobb európai országban – Franciaországban, Olaszországban vagy Nyugat-Németországban –, hogy piacképes filmet hozhassanak létre. Például André Delvaux belga filmrendező 1968-as *Un soir, un train* (‘Egy este, egy vonat’) című produkciójától kezdve legtöbb filmjét francia–belga koprodukcióban készítette, *Rendezvous à Bray* (‘Találkozó Brayben’, 1971) című filmjében pedig Németország vett részt harmadik produkciós partnerként. Más rendezők nem voltak ilyen szerencsések: jelentéktelen (s nem feltétlenül felvevőképes) piaccal a hátuk mögött nagyban függtek a fesztiváloktól és a külföldi művészeti piacok

forgalmazóitól. (A legdrámaibb esetek egyike Angelopoulos *Vándorszínészek* című filmjével kapcsolatos, amelyet többé-kevésbé titokban forgattak Görögországban a diktatúra idején). Míg a koprodukciók kétségtelenül segítettek megfelelő piacokat találni a szerényebb költségvetésű filmek számára, a drágább produkcióknak nagyobb piacra volt szükségük, ha azt akarták, hogy a kiadások megtérüljenek.

Ugy tűnt, a nagyobb piacokhoz vezető út az amerikaiak produkciós részvétele segítségével válik járhatóvá. Egy nagy amerikai forgalmazó részvétele a produkcióban nem csupán az amerikai piacokat tette nyitottá, de Európában is forgalmazási előnyt jelentett. Ám az amerikai piacot jobban érdekelték az olyan európai produkciók, amelyekre a „minőség-hagyomány” pecsétjét ütötték, mint azok, amelyek a művészfilm körvonalak nélküli karakterisztikumával rendelkeztek.

Ily módon csak igen kevés film tudta meghódítani az amerikai piacot. E kevesek közé tartozott Bertolucci újabb filmjeinek nagy része, Jane Campion *Zongoraleckéje* (The Piano, francia–ausztrál koprodukció) és Ridley Scott-tól a *baljós 1492: a Paradicsom meghódítása* (1492: The Conquest of Paradise). Az angol filmek nagy általánosságban több sikerrel ostromolják az amerikai piacot: a közös nyelv és a két ország filmipara közti régi kapcsolatok sokat segítenek. A piacra jutás árát azonban meg kell fizetni, ami a jellegtelen közép-atlanticizmus elfogadásában nyilvánul meg, s Nagy-Britannia és Európa általában mint a „kulturörökség” letéteményese szerepel a marketingben. A művészet értékei, melyeket az új hullám látszólag elvetett, most bosszúból visszatértek, s az amerikai közönség számára az európai művészfilm továbbra is azonos az olyan produkciókkal, mint Ismail Merchant és James Ivory 1987-es E. M. Forster-adaptációja, a *Szoba kilátással* (A Room with a View).

A főként európai közönség számára készült filmeket szintén bizonyos mértékű egyneműség és sajátosan kimódolt európai tematika jellemezte. Márpedig olyan általános európai közönség, amelyre az efféle filmeket építeni lehet, nem létezik, s a legsikeresebb „kulturörökség”-filmek többnyire azok voltak, amelyek megőriztek valamit nemzeti sajátosságukból, amely vagy a kellemesen ismerős jellegben, vagy a vonzó egzotizmusban volt tetten érhető. Míg a hetvenes években számos filmet készítettek a közeli múltból (a fasizmusról, a gyarmatosításról, a második világháborúról), addig a nyolcvanas években egy olyan múlt vált gyakori filmtémává, amelynek nincs közvetlen kapcsolata a jelennel, s időben túlságosan távoli ahhoz, hogy kortársi emlékek létezhesse-nek róla. Ezt a távolságérzést nyomatékosítja a 19. és korai 20. századi irodalmi forrásokhoz való visszanyúlás is, ami a filmre helyezi a „klasszikus” művészet második szűrőjét. Csak ritkán fordul elő olyasmi, ami Sally Potter ötletes Virginia Woolf-adaptációjában, az *Orlandóban*