

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

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

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

Irodalom

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

Brit film: az identitás keresése

DUNCAN PETRIE

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

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

A FREE CINEMÁTÓL AZ ÚJ HULLÁMIG

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

Irodalom

Crofts, Stephen: *Identification, Gender and Genre in Film: The Case of Shame*, 1993.

id.: *Australian Cinema as National Cinema*, 1995.

Dermoddy, Susan-Jacka, Elizabeth: *The Screening of Australia: Anatomy of Film Industry*, 1987.

id.: a) *The Screening of Australia: Anatomy of a National Cinema*, 1988.

id.: b) *The Imaginary Industry: Australian Film in the Eighties*, 1988.

Moran, Albert-O'Regan, Jon (ed.): *The Australian Screen*, 1989.

Az új-zélandi film

BILL ROUTT

Az új-zélandi filmnek sosem alakult ki erős gyártási bázisa, ám az ország számos olyan kiváló rendezőt adott a világnak, aki jelentős hatást gyakorolt a filmkultúrára. A névsor Len Lye-től, a harmincas évek újító animátorától Jane Campionig terjed.

A korai években Új-Zélandon nagyon kevés nagyjátékfilmet gyártottak. 1940 és 1970 között például csupán három készült, mindháromat John O'Shea rendezte, akinek Pacific Films elnevezésű cége sikeresen fennmaradt a hetvenes években bekövetkező fellendülésig, amelyben valószínűleg nagy szerepet játszott a korszak ausztrál „filmreneszánsza”. 1977-ben kezdte meg működését a filmbizottság, amely ösztönző adózást dolgozott ki a gyártás támogatására. Az eredmény meghaladta a várakozásokat: elkészültek Roger Donaldson, Geoff Murphy, Vincent Ward és társaik kiváló filmjei.

1984-ben visszavonták a kezdeti adókedvezményeket, ami visszavetette a gyártást, bár nem szüntette be teljesen. A legújabb időkben nemzetközi elismerést szerzett Ward és Jane Campion olyan közegekből emelkedtek ki, amelyben erőteljesen jelen van a középfejű, liberális film (Ian Mune, Sam Pillsbury és Barry Barclay munkásságában); a fekete komédia (Peter Jackson műveiben) és egyfajta „szegény” filmművészet, amelyre talán Alison

MacLean *Crush* ('Karambol', 1993) című filmje a legismertebb példa. 1994 végén Új-Zéland szép sikert aratott a világban Jackson negyedik játékfilmjével, a *Mennyei teremtményekkel* (Heavenly Creatures) és Lee Tamahori első filmjével, az *Egykoron harcosok voltak* (Once Were Warriors).

Ma Jane Campion a legismertebb új-zélandi filmes a világon, Ian Mune pedig történelmileg a legjelentősebb. Mune színészként, íróként és rendezőként szerzett már magának némi nevet 1977 előtt is, de mai szerepének súlyát a filmgyártás terén kifejtett fáradhatatlan munkálkodása adja, úgy az országon belül, mint kívül, amelynek révén elismerést vívott ki magának a kortárs moziiparban.

Egy kis filmipar jövőjét nehéz megjósolni, mivel erősen függ annak a néhány filmnek a sikerétől, amelyet itt gyártanak. A szigetország eddigi kritikai és közönségsikerei is váratlanul ütöttek be, és ki tudja, hogy Új-Zéland esetében nem a kivétel lesz-e a szabály.

Irodalom

Reid, Nicholas: *A Decade of New Zealand Film: Sleeping Dogs to Came a Hot Friday*, 1986.

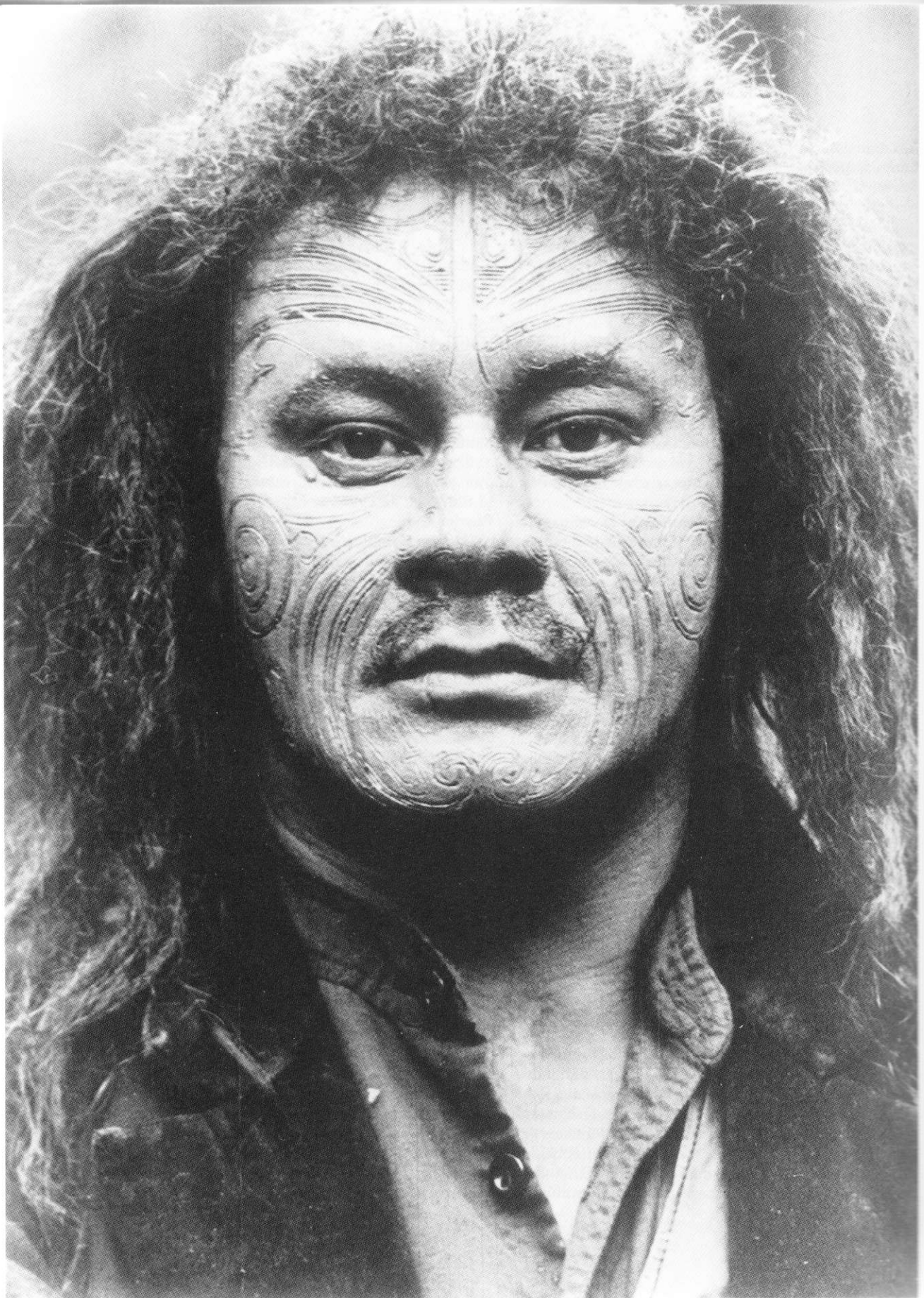
Sowry, Clive: *Film Making in New Zealand*, 1984.

A kanadai film

JILL MCGREAL

Akárcsak az amerikai nemzet az Egyesült Államokban, a kanadai is úgy alakult ki, hogy a 16–17. századtól indulóan egymást követő bevándorlási hullámok megfosztották birtokától a bennszülött népességet. Déli szomszédjával ellentétben, Kanada sosem lázadt fel sikeresen a gyarmati gyámság ellen; és – egészen a legutóbbi idő-kig – azt sem állíthattuk róla, hogy a különféle etnikumok olvasztótégelye lett volna. A lakosság alapvetően a

hajdan egymással szemben álló franciákból és angolokból tevődik össze, s a múlt nemzetközi konfliktusai során ez az ellentét keserves belső megosztottság formájában fejeződött ki a szeparatista terveket szövő Québec és a többi, hagyományosan loyalista beállítottságú ország rész között. Az 1982-ben végre elfogadták az új kanadai alkotmányt, amely egyértelművé tette a Nagy-Britanniától való függetlenséget, de Kanada sorsát tovább-



ra is
való
nöke
elefá

AZ N

A ku
mint
Film
állít
a kar
téné
gi tő
létre
lag ö
rált h
értel
arcu
amel
fejle
Úgy
laszt
évek
a Cro
mint
zó d

Az

Islam

ganc

A fil

nagy

meg

még

az a

már

doku

film

McL

nélk

idra

klass

("Tyú

1949

fejle

jével

A

igaze

tosít

folya

Grie

Balra

amel

elpus

ra is beárnyékolja a szomszédos Egyesült Államokkal való kapcsolata, amelyet az ország egykori miniszterelnöke, Pierre Trudeau úgy jellemezett: „olyan, mint egy elefánt mellett aludni”.

AZ NFB ÉS A DOKUMENTARIZMUS

A kultúrát inkább eszköznek tekintették Kanadában, mintsem fegyvernek, miként ezt a Kanadai Nemzeti Filmtestület (NFB) példája is mutatja, amelyet 1939-ben állítottak fel abból a célból, hogy „megmutassa Kanadát a kanadaiaknak és a világ többi részének”. Az NFB története egyértelműen sikertörténet. A testület a szövetségi törvénykezés jó órában hozott határozata alapján jött létre, azt követően, hogy a kanadai filmipar gyakorlatilag összeomlott: elsöpörte a hatalmas, vertikálisan integrált hollywoodi gépezet. Miután felismerték, hogy nincs értelme közvetlenül versengeni Hollywooddal, az NFB arculattervezői olyan nemzeti intézményt hoztak létre, amelynek keretein belül a kanadaiak képesek voltak kifejleszteni egy párhuzamos és alternatív filmkultúrát. Ugyanilyen szerencsés volt az első filmtanácsos kiválasztása John Grierson személyében, akinek harmincas évekbeli munkássága Nagy-Britanniában a GPO-nál és a Crown Film Unitsnál már elismerést szerzett úgy neki, mint a világ filmművészetében új hatóerőként jelentkező dokumentarizmusnak.

Az NFB 1941-ben kapta az első Oscar-díjat a *Churchill's Islandért* ('Churchill szigete'), amely egy háborús propagandafilm-sorozat részeként emelkedett ki a mezőnyből. A film az ellenség megszerzett felvételeit használta fel nagy képzelőerővel, és hiteles érzelmeket szolgáltatót meg Lorne Greene hangalámondásával (amelyet később még számos követett). Grierson kivételes erőfeszítései és az a képessége, hogy ki tudja hozni másból a tehetséget, már kezdett megmutatkozni. A negyvenes években a dokumentarista rendező munkatársául szegődött fiatal filmesek között ott volt skót honfitársa, Norman McLaren is. McLaren kísérletei a kamera és képkockák nélküli animációval, amelyekben a közvetlenül a celluloidra festés vagy karcolás technikáját alkalmazta, olyan klasszikus rajzfilmeket eredményeztek, mint a *Hen Hop* ('Tyúktánc', 1942) és a *Begone Dull Care* ('Jazz színekben', 1949). Később új pixillációs (tárgyanimációs) technikát fejlesztett ki, és 1952-ben Oscar-díjat nyert pacifista filmjével (*Neighbors* – 'Szomszédok').

A dokumentarista és az animációs stúdió korai sikerei igazolták filmesztétikai elképzeléseit, és anyagilag is biztosították az NFB jövőjét. Az ötvenes-hatvanas években folyamatosan virágzottak a stúdiók, továbbfejlesztve Grierson eredeti koncepcióját, amely társadalmi doku-

mentumnak tekintette a filmet, a dokumentumfilm olyan költői formáit is befogadva, mint Colin Low *Corralja* ('Karám', 1954) vagy a *Pas de deux* (1967), McLaren optikai másolással történő romantikus táncfilmkísérlete. A könnyű kamerák és hangfelvevők megjelenése a hatvanas évek elején, valamint a televízió hatása útnak indította a *cinéma direct* mozgalmát. A Tom Daly irányította dokumentumfilm-stúdió (Unit B) tevékenységét fellendítette a technológia forradalma; s a *The Candid Eye* ('A nyitott szem') sorozatban eredeti hanggal felvett bensőséges portrék váltották fel a hangalámondással készített hagyományos dokumentumfilmeket. A korszak mozgóképei közül kiemelkedik Wolf Koenig és Roman Kroitor munkája, a Paul Anka popsztráról készült, széles körben ünnepeelt portré (*Lonely Boy* – 'Magányos fiú', 1961), továbbá az ontariói dohányültetvényesek nehéz életéről szóló, Terence Macartney-Filgate rendezte *The Back-Breaking Leaf* ('A fűszárító kimenő', 1959).

A szintén az NFB keretén belül, de a Grierson-hagyományhoz sokkal szorosabban kötődve dolgozó Donald Brittain első két filmje, a *Fields of Sacrifice* ('Az áldozatok sírja', 1963) és a *Memorandum* (1965) olyan témákkal – a kanadai katonasírok külföldön és a holocaust – bírkózik, amelyekkel az NFB egyik rendezője sem foglalkozott, de a létrejött műveket bármelyikük szíves örömet vállalta volna. Brittain eredetiségét az a képessége adta, amellyel spirituális tartományokba tudta vezetni a hagyományos NFB-dokumentumfilmet. Később többnyire életrajzi témát választott, jól ismert kanadai figurákat, akik köré legenda szövődött vagy akikre hősként tekintettek, és az ő belső világukat próbálta meg feltárni. Ugyanebben az időben, de az NFB-n kívül dolgozott Allan King, aki a többiek által került témákról forgatta provokatív dokumentumfilmjeit. A *Warrendale* (1967), amely Cannes-ban elnyerte a kritikuskok díját, azt a terápiát tanulmányozza, amellyel egy torontói otthonban kezelnek érzelmileg sérült gyerekeket. Mint King megannyi filmje esetében, a kamera betolakodása, valamint a tárgyválasztás most is felkavarta a kedélyeket, s mind a téma, mind maga a mű viták keresztüzébe került.

1952-ben az NFB székhelyét Ottawából áttette Montrealba, ahol jelenleg is található, de a québeciek csak az ötvenes évek végén kezdtek szervezkedni helyzetük javításáért az intézményen belül. Alacsonyabb fizetésük és a vezetői posztokra kerülésük lehetetlensége az NFB-n belül ugyanazt a diszkriminációt tükrözte, amely az ország történelme során szinte minden időben osztályrészkül jutott. További okot adott az elégedetlenségre a québeci alkotók körében, hogy magukban a filmekben sem tükröződött saját kultúrájuk. Amikor 1957-ben kinevezték az első québeci filmbiztost, majd 1960-ban a René Lévesque vezette liberális párt a „békés forradalom” jelszavával megnyerte a választásokat Québec tartományban, a korábbi berendezkedés is megváltozott. 1962-re létrejött az

Balra: Zac Wallas az *Utu* című filmben (Geoff Murphy, 1982), amelyben mint felkelő harcos bosszút esküszik közösségének elpusztító ellen



Paul Anka, a *Lonely Boy* ('Magányos fiú', 1961) című, Wolf Koenig és Roman Kroitor rendezte híres *cinéma direct* hőse. A dokumentumfilmet a National Film Board finanszírozta

önálló francia stúdió, ahol olyan filmesek tevékenykedtek, mint Michel Brault, Gilles Groulx és Pierre Perrault.

A *cinéma direct* iskoláját megteremtő technikai fejlődés már Québecet és Québec „megkülönböztető jegeit” ünnepelte. A szembeállítás ellenére bemutatták Groulx filmjét, a *Les Raquetteurs*-t ('A hótalpasok'), amely a többi québeci filmrendező manifesztumává vált. A film a „raquetteerek” (hótalpasok) klubjának 1958-as összejövetelén készült, ahol Michel Brault kamerája elvegyült az utcai ünneplők és versenyzők között. A *cinéma direct* alapelvei – a kalandozó kamera, a szereplők kiemelésének vagy idealizálásának elutasítása, a kommentár hiánya, az „utazási irodás”, turistacsalogató képek mellőzése és az alkotó ideológiai egyetértése a szereplőkkel – megalapozták a filmkészítés direkt politikizálásként való megközelítését, amelyet a québeciek saját találmányuknak tekintettek. Az NFB-nél ezt követően ezzel a módszerrel forgatott számos film közül kiemelkedik Pierre Perrault *Pour la suite du monde* ('Hogy a világ folytatódjék', 1963) című munkája, amelyben Perrault és operatőre, Michel Brault a halászok

évente megrendezett hagyományos ünnepét vette filmre Ile-aux-Coudres-ban. *Cinéma de parole*-ja (beszélő filmje) elmozdulást jelentett az egyszerű megfigyelő filmtől a szereplők közvetlenebb részvétele felé, és nagyobb hangsúlyt helyezett a tradíciók – mint a közösségi élet és a népakarat megnyilvánulásának – fontosságára. A média munkatársainak oktatási központjaként az NFB központi helyet foglalt el a kanadai film és televízió történetében. A filmes szervezetekben dolgozó számos vezető és producer, valamint az ország vezető filmeseinek java is az NFB-nél kezdte pályáját. Közvetett módon Nagy-Britannia is jól járt: Sydney Newman, a hatvanas évek brit televíziójának doyenje és az animátorok több nemzedéke követte Richard Williamst (*Roger nyúl a pácban* – *Who Framed Roger Rabbit?*, 1988) és George Dunningot (*A sárga tengeralltjáró*, 1968) Nagy-Britanniába, s közülük sokan az NFB-n tanulták meg a szakmát. Még ennél is fontosabb, hogy az NFB rányomta bélyegét a kanadai filmgyártásra, amely végeredményben jelentős nemzeti filmművészetet hozott létre.

JÁTÉK
A h
kód
gyal
Az
wo
Pidg
is d
ther
Fox,
Reit
film
ügy
tén
és n
első
nek
ték
és n
kere
tak
dés
töke
egy
szer
mek
érte
E
ipar
zetk
gyá
azaz
ame
tak
az
játé
nas
D
laná
min
meg
és k
tum
mű,
ge.
body
film
zott
alap
záci
kes,
tásc
kan
nad

JÁTÉKFILMEK

A húszas években Ernie Shipman sikeres stúdiót működtetett Trentonban; az itt gyártott némafilmekben gyakran jelentek meg a kanadai tájak és hangulatok. Azonban a stúdió sztárszínészei fokozatosan Hollywoodba vándoroltak. Mary Pickford, Fay Wray, Walter Pidgeon és Norma Shearer nyitotta meg a sort az azóta is délre tartó emigrációban. (Jessica Tandy, Donald Sutherland, Genevieve Bujold, Dan Aykroyd, Michael J. Fox, Rick Moranis, John Candy, Norman Jewison, Ivan Reitman és James Cameron is követte őket.) A hangosfilm megjelenésének idejére a kanadai mozgóképipar úgyszólván csődbe jutott. Ám a harmincas évek kezdetén felerősödött az ellenállás a kanadai filmforgalmazó és moziiparba beszálló USA-val szemben, amelynek első jele a Famous Players Corporation üzleti módszereinek átvilágítása volt. Igaz, a Famous Playerst felmentették a közérdeket sértő felvásárlási módszerek vádjá alól, és magának a vizsgálatnak a motívumai – kulturális vagy kereskedelmi érdekeket akart-e védelmezni? – sem voltak világosak. Tény, hogy a pert elveszítették, mert a kérdéses vállalkozói stratégiák agresszívek voltak ugyan, de tökéletesen jogszerűek. Az alapvető gond azonban nem egyszerűen az amerikai cégek agresszív terjesztési módszereivel függött össze, hanem azoknak a kanadai filmeknek a hiányával, amelyek akár üzleti, akár kulturális értelemben felvehették volna a versenyt a piacon.

Egyfelől Kanada leányvállalatává vált az amerikai filmiparnak, másfelől kiszármányolták a britek, akik a nemzetközösségi kereteket kihasználva ideömlésztették filmgyártásukat szemetét (lásd a hírhedt „quota quickies”-t, azaz fércműkvótát). Arról a tizenhárom játékfilmről, amelyet ismereteink szerint a harmincas években forgattak Kanadában, nem maradt fenn kópia. A negyvenes és az ötvenes évek során készült ugyan néhány független játékfilm Québecben, de a játékfilmgyártás csak a hatvanas években vált rendszeressé.

Don Haldane az NFB-nél rendezte meg a *The Drylanderst* (‘Szárazföldiek’) 1963-ban. A film a húszas-harmincas évek aszályos időszakait és a gazdasági válságot megélt földművelő közösségek élményeire épül, híven és kissé talán mechanikusan követi az NFB dokumentumiskolájának módszereit. Az eredmény: lapos realista mű, amelyből hiányzik a későbbi brit realizmus frissessége. De születtek másféle játékfilmek is. Don Owen *Nobody Waved Goodbye* (‘Senki sem intett búcsút’, 1964) című filmje, amely a tizenévesek rossz közérzetével foglalkozott, mindössze harmincdolgos technikai forgatókönyv alapján készült, könnyűsúlyú kamerákkal, sok improvizációval. A *Nobody Waved Goodbye* már nem olyan nehézkes, és határozottabban foglal állást, mint a korábbi alkotások; és a New Yorkban aratott sikere áttérést jelentett a kanadai mozgókép-forgalmazásban. Gilles Groulx a kanadai francia stúdióban forgatta a francia új hullám hatá-

sát tükröző *Le Chat dans le sacot* (‘Macska a zsákban’, 1964), amely Owen filmjénél nagyobb műgonddal arra tesz kísérletet, hogy ütköztesse a nemzeti identitás és a személyes szabadság kérdését. A filmet azonnal úgy ünnepezték, mint kulturális mérföldkövet a québeci filmgyártásban. Gilles Carle első játékfilmje, a *La vie heureuse de Léopold Z.* (‘Léopold Z. hősiessége’) rövid dokumentumfilmnek indult a téli hóeltakarításról Montrealban, s mintegy véletlenül lett belőle játékfilm. Carle játékfilmes munkássága a hetvenes években bontakozott ki. Legtöbb alkotásában, például a *La mort d’un bôcheronban* (‘Egy favágó halála’, 1972) vagy a *L’ange et le Femme*-ban (‘Az angyal és az asszony’, 1977) Carole Laure játssza a női főszerepet, az ő érzéki szépsége köré épült Carle imaginatív filmnyelve.

QUÉBEC

A hetvenes években Sydney Newman a BBC-től visszatért Kanadába, ahol kinevezték filmtanácsosnak. Ő volt az utolsó nem francia anyanyelvű tanácsos az NFB-nél, és tisztségviselése egybeesett a québeci nacionalizmus egy újabb, militáns szakaszával. A hatvanas évek végén a québeci politikai helyzet, amelyet felforrósított De Gaulle 1967-ben mondott „Vive le Québec Libre” (‘Éljen a szabad Québec!’) kezdetű beszéde, labilissá vált. Az egykori liberális, René Lévesque vezette Québeci Párt (PQ) 1968-ban alakult meg, a Québeci Felszabadítási Front (Front de Libération du Québec – FLQ) pedig demonstrációk és kisebb összetűzések kíséretében folytatta kampányát. A helyzet súlyosbodott, amikor 1970-ben az FLQ elrabolt egy brit kereskedelmi attasét és egy québeci minisztert. A minisztert megölték, és kezdetét vette az „októberi válság”, a szövetségi kormány csapatai előzönlöttek az utcákat, és szükségállapotot vezettek be. A québeci kormányzópart, a liberálisok téves válságkezelése – százakat tartóztattak le és felfüggesztették az alapvető emberi jogok gyakorlását – megnyitotta az utat a PQ 1976-os győzelme előtt.

Ezek voltak az NFB legjobb évei a québeci filmgyártásban. A filmek az emberek életét ábrázolták, ünnepezték, dokumentálták és dramatizálták. Michel Brault *Bűntelenül* (Les Ordres, 1974) című munkája, amely 1975-ben rendezői díjat nyert Cannes-ban, az „independantiste” (‘függetlenségpárti’) ügyet képviselte, az októberi válság öt letartóztatásának fikciós beszámolójával. Denys Arcand *On est au coton* (1970, bemutató 1976) című dokumentumfilmje a québeci textilipari dolgozók munkahelyi körülményeiről botrányos reakciót váltott ki az NFB vezetőségéből, amely pontatlanságokra hivatkozva betiltotta a filmet. Arcand tántoríthatatlanul folytatta a munkát, egy politikai játékfilmmel, a *Réjeanne Padovanival* (1973), amelyben a québeci uralkodó elit korrupcióvilágát vizsgálta. Jean Pierre Lefebvre pályája közepén járt lassú folyású, minimalista drámáival: *Les*

David Cronenberg

(1943–)

A népszerű, sőt kultusszal övezett író-rendező Kanada államilag támogatott filmgyártásából indult el, hogy megújítsa a hetvenes évek horror műfaját. Laza kapcsolatot alakított ki Hollywooddal, amely lehetővé tette számára, hogy excentrikus és nagy hatású filmjei széles körben ismertté váljanak az Egyesült Államokban és szerte a világon. Torontói liberális zsidó családban nőtt fel, szülei nem nevelték vallásosan. Tanulóéveit betöltötte az olvasás és a zene: anyja muzsikus volt, apja újságíró és szenvedélyes könyvgyűjtő. Cronenberg gyerekkorában falta a tudományos-fantasztikus műveket és a horror képregényeket. A torontói egyetemen először biokémiát hallgatott, majd átváltott az angol szakra, és filmjei furcsa szintézisét alkotják természettudományos és irodalmi érdeklődésének.

Első munkái, a *Stereo* (1969) és a *Crimes of the Future* ('A jövő bűnei', 1970) underground vegyületei a művészfilmnek és a sci-finek. Ám a horrorhoz való vonzódása, amely egybeesett a műfaj hetvenes-nyolcvanas évekbeli felfutásával, megteremtette az esélyt arra, hogy Cronenberg – aki más körülmények között alighanem megmarad avantgárd művészeknek – bevezessen a mozi fősodrába. Az első, szélesebb körben forgalmazott kanadai filmjeit – *Shivers/The Parasite Murders/They Came from Within* ('A parazita gyilkosok', 1975); *Rabid* ('Vesztett', 1977); *The Brood* ('A fajzat', 1979) – a National Film Board of Canada (NFBC) finanszírozta. Ezek a filmek egységes triptichont alkotnak, amelyen Cronenberg az emberi test metaforikus mutációit alkotja meg, amik felfüggesztik a személyiség önkontrollját, és hatásukban magát a társadalmat fenyegetik.

Az efféle horrorfilmek kormányzati alapokból való pénzelése parlamenti vita tárgya lett Kanadában, de hála a művek sikerének, Cronenberget befogadta a tisztán kereskedelmi alapú filmgyártás. A *Scanners* ('Agyfűrkészők', 1980) a megkezdett utat folytatta, és olyan átütő sikert hozott, hogy a rendező megkaphatta élete legnagyobb költségvetését, amely nemcsak a következő filmje elkészítését, hanem – a Universal révén – a forgalmazását is biztosította. A *Videodrome* (1982) nyugtalanító fantázia a televíziós erőszakról és a médium – mint a politikai ellenőrzés eszköze – behatolásáról az emberi testbe. Bár ez a film nem hozott nagy sikert, mégis lehetővé tette Cronenberg belépését az amerikai filmgyártásba. Ezt a laza kapcsolatot tartja fenn mind a mai napig Hollywooddal: továbbra is Kanadában forgatja filmjeit, de a forgalmazást egy nagy amerikai cég szervezi – a kapcsolatot úgy jellemezte Cronenberg, mint veszélyes „szerződést az ördöggel”. A *Dead Zone-t* ('Holtsáv', 1983) Dino De Laurentis produkciójában rendezte meg, akinek krónikus fizetésehiánya kis híján meghíúsította a filmet, amelyet aztán a 20th Century-Fox mentett meg. A *légy* (*The Fly*, 1986) című film átdolgozása, amely egy tudós testének mesterséges változatáról szól, Mel Brooks cégénél készült, és a Fox forgalmazta.



Jelenet a *Meztelen ebéd*ből (1992), amelyben David Cronenberg megdöbbentően valóságosnak ábrázolta William Burroughs lidércnyomásos világát

Cronenberg eltávolodott a szűk értelemben vett horror műfajtól, bár filmjei továbbra is megtartották hallucinációs és rémisztő atmoszférájukat. A *Két test, egy lélek* (*Dead Ringers*, 1986) két egypetéjű iker, mindketten nőgyógyászok, lelki szétszakadásának igaz történetén alapult. Cronenberg már régóta adósának érezte magát William S. Burroughs amerikai írónak a kábítószerélvezetről, a tudományról és az agykontrollról közölt gondolataiért, ezért vállalkozott végül Burroughs leghíresebb regényének, a *Meztelen ebéd*nek (*Naked Lunch*, 1992) az adaptációjára. A *M. Butterfly* ('Pillangó úrfi', 1993) egy sikeres színdarab átültetése, amelynek történelmi alakok a hősei.

Filmjeinek kritikai fogadtatása azóta is erősen megosztott. Miközben Cronenberg és számos kritikusa kvázi shakespeare-i tragédiáknak látja filmjeit, addig más szerzők, például Robin Wood, a test és a szexualitás iránti undort érzékeli Cronenbergben, amit politikailag reakciónak ítélnék meg. Ez a reakció talán abból a tényből ered, hogy Cronenberg filmjei nem békíthetők össze a politikai értelemben vett – szexuális vagy bármilyen – emancipációval. Ami Cronenberg filmjeiben „fel- és kiszabadul”, az véletlenül sem jóindulatú, hanem egyszerre személyes és társadalmi, lelki és technikai erők játéka egy növekvő mértékben mechanizált, racionalizált és mégis zilált társadalomban.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

Crimes of the Future ('A jövő bűnei', 1970); *Shivers/The Parasite Murders/They Came from within* ('A parazita gyilkosok', 1975); *Rabid* ('Vesztett', 1977); *The Brood* ('A fajzat', 1979); *Scanners* ('Agyfűrkészők', 1980); *Videodrome* (1982); *Két test, egy lélek* (*Dead Ringers*, 1986); *A légy* (*The Fly*, 1986); *Meztelen ebéd* (*Naked Lunch*, 1992); *M. Butterfly* ('Pillangó úrfi', 1993); *Karambol* (*Crash*, 1996)

IRODALOM

Cronenberg, David: *Cronenberg on Cronenberg*, 1992.
Handling, Piers (ed.): *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg*, 1983.

dernières fiançailles (Az utolsó eljegyzés', 1973), egy idősebb házaspár életéről; *Lamour blessé* ('Sebesült szerelem', 1975), egy elnyűtt feleségről, aki egyaránt ellenáll annak, amit Lefebvre „kulturális merkantilizmusnak”, illetve a magánszektor „iparosított termelésének” nevez. Ezekből az évekből talán Claude Jutra második, *Mon oncle Antoine* ('Nagybácsim, Antoine', 1971) című nagyjátékfilmjére emlékezhetünk a legszívesebben, erre a fura, nosztalgikus felnőtté válási történetre az ötvenes évek kisvárosi, papok uralta Québecjéből egy tipikus fehér karácsony idején. Jutra úgy tudta közel hozni a helyi sajátosságokat, hogy a film nem csak Québecben aratott nagy sikert, bebizonyítva, hogy a jó hazai mozgókép egyszerre vonzhatja mindkét közönséget.

A CFDC ÉS A KANADAI TÉVÉFILM

1968-ban, jó pár évvel a deliberáció után, a szövetségi kormányzat létrehozta a Kanadai Filmfejlesztő Testület (Canadian Film Development Corporation – CFDC), amelynek az volt a feladata, hogy ösztönözze a gyártást a magánszektorban, közpénzeket fektetve be a játékfilmes projektekbe. A törvényhozás kisebbfajta aranylázt idézett elő a nem kanadai – elsősorban amerikai – cégek körében, amelyek minden lehetséges joghézagba befurakodtak, hogy megszerezzék a kanadai adófizetők pénzét. Ehhez jött 1974-ben a 100 százalékos befektetési engedély és az új koprodukciós örület; minden adva volt tehát – ahogy később nevezték – az adóparadicsomi korszak eljövételéhez. Az érdektelen masszából csak kevés film emelkedik ki, de a később létrejövő francia koprodukciókból több szép kasszasiker született, köztük Jean-Jacques Annaud őskori embermeséje, *A tűz háborúja* (Quest for Fire, 1981) és Louis Malle *Atlantic Cityje* (Atlantic City U.S.A., 1980), amelyben Burt Lancaster játssza az éltis kistílű bűnözőt, aki újra felfedezi magában az önbecsülést. Az egyetlen brit koprodukciót – Stuart Cooper-tól a *The Disappearance* (Az eltűnés', 1977), egy zavaros thrillerrel Donald Sutherlanddel – jobb elfelejteni. Készült két tinédzserfilm is, Bob Clark *Porkyja* (1981) és Ivan Reitmantól a *Meatballs* ('Fasírtok', 1979) Bill Murray-vel a főszerepben, amely minden idők legnézettebb kanadai filmje lett, de a hazai kritikusok értéktelennek ítélték. A CFDC tette lehetővé Ted Kotcheffnek, hogy sikeres brit rendezői pályája után visszatérhessen Kanadába a *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* ('Duddy Kravitz tanulóévei', 1974) elkészítésére. De Kotcheffnek csak átszállóhely volt Kanada az Egyesült Államok felé, ahol ezt követően megrendezte a *Rambo*-sorozat első és legjobb darabját (*First Blood* – 'Első vérig', 1982).

Am az adókedvezmények évei alatt kinevelődött Kanadában a magánszektor producereinek és technikai gárdájának új nemzedéke, és az átláthatatlan szövevényből kiemelkedett egy nagy rendező is: David Cronenberg. Rövid vizsgadarabjai és első filmjei már számos

jelét adták eljövendő, elementáris rendezői világának. A *Stereo* (1969) a Canada Council forgatókönyvírói segítségével készült, de a *Crimes of the Future*-be ('A jövő bűnei') már a CFDC fektetett be 15 ezer dollárt. Cronenberg igazi bemutatkozását *The Parasite Murders/Shivers* ('A parazita gyilkosok', 1975) jelentette, amelynek producere Ivan Reitman, gyártója a CFDC volt. A történet látszólag arról szól, hogy élősdiek szaporodnak el egy montreali bérházban. A CFDC riasztónak és taszítónak találta a forgatókönyvet, és csak kemény harcok árán lehetett rávenni a film támogatására; amit meg is bánt, mert a bemutató után kigyót-békát kiabáltak rá. Amikor Martin Knelman kritikus jegyzéket állított össze a CFDC legrosszabb filmjeiről, a *The Parasite Murders* is szerepelt a listán, a kanadai filmes közvélemény pedig széltében-hosszában becsmérelte. Ám a filmet negyven országban forgalmazták, és 5 millió dollár nyereséget hozott, ami igencsak tetemes haszon a 180 ezer dolláros eredeti befektetéshez képest; ez a produkció jelentette a CFDC legnagyobb pénzügyi sikerét. Az 1977-es *Rabid* ('Veszett') bemutatásakor már nem kisvárosi moralizálás fogadta Cronenberg tematikáját és látványvilágát, hanem a legnagyobb kritikai elismerés. Kialakult rajongóinak tábora, különösen Franciaországban és Nagy-Britanniában. Ettől fogva a CFDC a rendező valamennyi kanadai filmjének – köztük a *The Brood* ('Fajzat', 1979), a *Scanners* ('Agyfűrkészők', 1980) és a *Videodrome* (1982) – készítésében részt vett.

A nyolcvanas évek elején a szövetségi kormányzat megerősítette elkötelezettségét a filmipar iránt azzal, hogy megalakult a Telefilm Canada, amely szigorúbb ellenőrzést gyakorolt a filmek kanadai tematikája felett, és jelentősen növelte a pénzalapokat. Ezáltal a protekcionista intézkedések közvetlenül a televíziót célozták meg. A sokcsatornás műsorszóró háttér maximális nézettsége 20 százalékos volt (alig több mint 5 millió néző), és a hirdetésekkel szerethető bevételből nem futotta a kanadai programok finanszírozására. Egy kanadai tévéjáték nagyjából annyiba került, amennyiből többórnyi hasonló jellegű amerikai programot lehetett venni. A csatornákat jutalmazni kellett volna ahhoz, hogy megfelelő számú kanadai témájú műsort közvetítsenek. Ezért a Telefilm Canada úgy kezelte a műsoralapot, hogy a gyártók csak akkor folyamodhattak támogatásért, ha birtokukban volt egy tévécsatorna szándéknyilatkozata a produkció bemutatására. A műsoralap 49 százalékos gyártási támogatással járult hozzá a költségekhez.

Az átmenet idején, amelynek során a korábbi CFDC-ből Telefilm Canada lett, Phillip Borsos, Richard Farnsworth és Jackie Burroughs kanadai színésznő főszereplésével elkészítette a *The Grey Fox* ('A szürke róka') című filmet. Borsos balladisztikus drámájának (egy korosodó úri cowboyról a századforduló Kanadájában) szolid nemzetközi sikere minden szinten felrázta a filmipart. A rákövetkező években számos kanadai film került nemzetközi for-

galmazásra. Hazatért Daniel Petrie kanadai rendező, és leforgatta a *The Bay Boyt* ('Fiú az öbölből', 1984) a felnőtté válásról; innen startolt az amerikai karrier felé az ifjú Kiefer Sutherland pályája. 1985-ben a nyugati parton dolgozó Sandy Wilson bemutatta első, *My American Cousin* ('Amerikai unokatestvérem') című filmjét, amely ugyancsak a felnőtté válás témáját választotta, azzal a különbséggel, hogy a megszokott komor, lázadó fiú helyett egy mogorva kislányt tett meg hősnőnek. Szintén 1985-ben készült John Paisz *Crime Wave* ('Bűnözési hullám') című filmje, a punkkultúra alacsony költségvetésű, a kanadai prérire kihelyezett változata és Leon Marr *Dancing in the Darkja* ('Tánc a sötétben'), amit Nagy-Britanniában is bemutattak; Derek Malcolm fanyalgó ismertetést közölt róla a *Guardian*-ben, de később megváltoztatta a véleményét, és állandó rovatában az 1985-ös év legjobb tíz mozija között említette Leon Marr filmjét.

A nyolcvanas évek derekán a Telefilm Canada megbízatását kiterjesztették a játékfilmekre is; filmalapot szerveztek, amelyhez szintén a producerek folyamodhattak, de nem műsorközlési lehetőséggel, hanem forgalmazási ajánlattal. 1986-ban mutatták be a korszak három legjelentősebb kanadai mozgóképét: Patricia Rozema *I've*

Heard the Mermaids Singing ('Hallottam a hableányok énekét'), Denys Arcand *Az amerikai birodalom hanyatlása* (*The Decline of the American Empire*) és Atom Egoyan *Family Viewing* ('Családi mozi') című filmjét. Rozema munkája, amely Prix de la Jeunesse-ben (fiataloknak járó díjban) részesült Cannes-ban, bolondos történet egy leszbikus szerelemről, Sheila McCarthyval a főszerepben: ő játssza a reménybeli fotográfust, akinek képzelgésai szemcsés fekete-fehér képeken jelennek meg. Rozema sokat küszködött azért, hogy következő filmjében is megtalálja a hasonló formát. A *White Room* ('Fehér szoba', 1990), amelyben szintén Sheila McCarthy játszik, a kiváló kanadai szereposztás ellenére csalódást keltett. McCarthy is elvándorolt később, hogy legközelebb a *Még drágább az életed* (*Die Hard 2*) egyik mellékszerepében tűnjön fel.

Ezzel szemben Arcand-tól és Egoyantól nem pártolt el a siker. Arcand *Jesus of Montrealjának* ('Montreali Jézus'), amely színház és vallás robbanó elegye, felállva tapsolt az 1989-es londoni filmfesztivál közönsége. A film főszereplője, Lothaire Bluteau azóta sorra aratja a nemzetközi színházi sikereket. Egoyan gazdag termése, benne a *Speaking Parts* ('Szöveges szerepek', 1989), *A kárbeclő* (*The Adjuster*, 1991) és az *Exotica* (1993) azt bizonyítja,

Denys Arcand: *Jesus of Montreal* ('Montreali Jézus', 1988). Lothar Bluteau nagy nemzetközi elismerést aratott annak a színésznek a szerepében, akinek élete döntő fordulatot vesz, miután egy passiójátékban ráosztják Krisztus szerepét



hogy a
filmes
formát
nyúl a
nyos v
háttér
xuális
összef
hozzát
képron
szonyl
el. Ego
getlen
ténem
mes ar
vezőbb
helyet
nek ör
dolgoz
és a Hi
sú pro
it muta

A Te
ezekne
létével
támog
tő Test
OFDC
tchewa
hetven
meg a
1981-b
némat
nyomá
Alberta
a Mozy
lopmer
tása tel
ra, mir
din for
Gimli
Archang
1992)
technik
népek
indítta
vinciál
venture
jai', 198

Közl
tékfilm
koztak
Smith
című fi

hogy a rendező kivételes képességgel képes kiaknázni filmes eszközöket saját, szokatlan narratív és vizuális formanyelvének céljaira. Arcand és Egoyan is bátran nyúl aktuális jelenkori témákhoz. Arcand inkább látványos vagy epikus formákban, széles társadalmi tablót és háttérrel felrajzolva közelíti meg kedvenc témáit, a szexuális erkölcsöt és a vallásos képmutatást, míg Egoyan összefogottabb, zártabb stílusban dolgozik, amelyhez hozzátartozik a videofelvétel beillesztése vagy egyéb képrontó eljárások alkalmazása, amellyel az emberi viszonylatok megcsavart és eltávolított interpretációját éri el. Egoyan munkássága, inkább, mint Arcand-é, a független filmek világába tartozik, ahol a hagyományos történetmondó struktúrák nem szükségképpen részei a filmes anyag megszervezésének. A nyolcvanas évek kedvezőbb korszakában beérkező más rendezők hasonló helyet foglalnak el, és szerényebb nemzetközi elismerésnek örvendenek. Bruce McDonald divatos témákat feldolgozó filmjei, a *Roadkill* ('Országúti gyilkosság', 1989) és a *Highway 61* ('A 61-es út', 1991) alacsony költségvetésű produkciók, a rockzene és a *road movie* műfaji hatásaikat mutatják, és egy ígéretes új tehetség megjelenését.

A Telefilm Canada szerepe sorsdöntőnek bizonyult ezeknek a filmeknek a finanszírozásában, és már pusztán létevel is ösztönözte a helyi, tartományi szinten létrejövő támogató alapokat, mint amilyen az Ontario Filmfejlesztő Testület (Ontario Film Development Corporation – OFDC) és a Brit-Columbiában, Új-Skóciában és Saskatchewanban felálló hasonló szervezeteket. Québecben a hetvenes évek folyamán európai mintára szerveződött meg a Québeci Film Intézet (Québécois du Cinéma), 1981-ben pedig a Filmtudományi Társaság (Société Cinématographique – SGC), amely a későbbi bővítések nyomán már a tartomány teljes kulturális iparát felölelte. Alberta is 1981-ben állította fel a maga támogató alapját, a Mozgóképfelkészítő Testületet (Motion Picture Development Corporation). A termékeny korszak filmgyártása tehát nem korlátozódott csak az olyan nagyvárosokra, mint Toronto vagy Montreal. Prériföldön Guy Maddin forgatott csalafinta kísérleti filmeket – *Tales from the Gimli Hospital* ('Történetek a Gimli Kórházból', 1988), *Archangel* ('Arkangyal', 1990) és *Careful* ('Csak óvatosan', 1992) –, amelyek a némafilmre emlékeztető stílusban és technikával mesélnek el legendás történeteket az északi népek mitológiájából merítve. A keleti parton a hasonló indíttatású Michael Jones rajzol szatirikus képet a provinciális politikáról két új-fundlandi bohózatában, az *Adventure of Faustus Bidgood*-ban ('Faustus Bidgood kalandjai', 1986) és a *Secret Nation*-ben ('Titkos nemzet', 1991).

Közben az NFB is gyártott alacsony költségvetésű játékfilmeket, amelyek aktuális kanadai témákkal foglalkoztak. Giles Walker *90 nap* (90 Days, 1985) és John M. Smith *Welcome to Canada* ('Isten hozta Kanadában!', 1989) című filmje egyaránt a bevándorlás témájával foglalkozik.

Walker munkája finom komédia egy újsághirdetés alapján választott menyasszonyról, Smithé pedig drámaibb megközelítésben veszi szemügyre a tamil menekültek illegális partra szállását az új-fundlandi partokon. Szintén aktuális tárgyat választ Smith másik filmje, a *Sitting in Limbo* ('A pokol tornácán ülve', 1986), amely a montreali feketékről szól, a *Train of Dreams* ('Álmok vonata', 1987) pedig a szegénységről és a bűnözésről. Ezekben az NFB-filmekben többnyire amatőr színészek szerepeltek, így a rendezők hiteles realista formát tudtak teremteni. A korszak talán legsikeresebb filmje Cynthia Scott *Company of Strangers* ('Turistacsoport'), amelyben egy csapat idős nő megreked a québeci vidéken, amikor lerobban a turista-buszuk. A nyolcvanas éveikben járó amatőr színésznők segítségével Scott tempósan bontja ki a helyzet drámaiságát, amelyben az összekényszerített nők csakis önmagukra és saját találékonyágukra vannak utalva.

AZ ANIMÁCIÓ

Ezen időszak alatt az NFB-nél sorra készültek azok a megbízható minőségű dokumentumfilmek, amelyeket a tévétársaságoknak adtak el szerte a világban. Ám az NFB talán legnagyobb eredményei az animáció terén mutatkoztak meg. 1987-ben meghalt McLaren, de az újítás és a kísérletezés iránt elkötelezett szellemisége tovább élt. Caroline Leaf a hetvenes évek elején érkezett az NFB-hez az Egyesült Államokból, ahol díjnyertes homokanimációkat készített üvegre. Ugyanezzel a technikával alkotott újra egy ősi inuit legendát (*The Owl Who Married a Goose* – 'A bagoly és a lúd házassága', 1974). *The Street* ('Az utca', 1976) című munkájában viszont üvegfestéses technikával animálta Mordecai Richler regényét. Az 1984-es Los Angeles-i animációs olimpián az ötven filmesből és kritikusból álló nemzetközi zsűri rögtön Jurij Norstein *Mesék meséje* után a *The Street*-et hozta ki másodiknak. Leaf egy időre felhagyott az animációval, majd 1990-ben az NFB francia animációs stúdiójában elkészítette a *Two Sisters*-t ('Két nővér'). Másfél évig karcolta közvetlenül a 70 milliméteres filmszalagra; a karcolás alatt megjelentek az emulzió alá felvitt színrétegek. A *Two Sisters* megismételte a *The Street* sikerét: tíznél is több nemzetközi díjat nyert.

Az évek során az NFB számos, nemzetközileg elismert animátornak adott otthont, akik a legkülönbözőbb technikákkal és stílusokban dolgoztak. Ezek a törekvések beépültek az NFB animációs kultúrájába, és hozzájárultak ahhoz, hogy úgy a francia, mint az angol stúdió évről évre előállhasson valami újdonsággal a nemzetközi fesztiválokon és animációs találkozókra. Az NFB vendég animátorai között volt Alexander Alexeieff és Claire Parker, a *pinscreen* eljárás feltalálói, akik 1933-ban alkalmazták először az új technikát *Night on a Bare Mountain* ('Éj a kopár hegyen') című híres filmjükben. Alexeieff és Parker az NFB-nél is készített egy második *pinscreent*, ezt használta

Jacques Drouin 1976-ban, a díjnyertes *Mindscape* (*Le Paysagiste* – 'Az elfestő') létrehozásához. Más animátorok, a holland Paul Driessen vagy Co Hoedeman, az egyesült államokbeli Caroline Leaf és az indiai Ishu Patel pályájuk nagyobbik részét az NFB-nél töltötték, ahol számos díjnyertes művet alkottak. A díjazottak között ott van Richard Condie és Cordell Barker, akiknek humoros rajzfilmjei, a *The Big Snit* ('A nagy snitt', 1985), illetve a *The Cat Came Back* ('Visszajött a macska', 1988) az NFB klasszikusai. Alison Snowdent és David Fine-t, akik most már Nagy-Britanniában dolgoznak, Oscarra jelölték a *George and Rosemary*-ért ('George és Rosemary', 1987), ami a komikus megformálás és szinkronizálás remeke.

Az NFB-n kívül is virágzik az animáció, különösen a kereskedelmi szférában, ahol nagy üzletet jelentenek a gyermekeknek készített rajzfilmsorozatok. De van valaki, aki az NFB keretein kívül, magányosan dolgozik, mégis ő uralja a nemzetközi mezőnyt. Frédéric Back, a Société Radio-Canada, a francia közszolgálati adó munkatársa, 1982-ben nyerte el az első Oscarját a *Crac* ('Reccs') című filmjéért, majd 1989-ben megkapta a második a nagyszerű *The Man Who Planted Trees*-ért ('Az ember, aki fákat ültetett'), amely Jean Giono egyik allegorikus történetének adaptációja. 1993-ban mutatta be Back új művét, a *The Mighty River*-t ('A hatalmas folyó'), egy, a Szent Lőrinc-folyón megtett hajóját vibráló, animációs történetét – egész életművének összegzését.

A KÍSÉRLETI FILM

A művészfilmek alkotói a kanadai kormánynál és a tartományi önkormányzatoknál pályázhatnak a közpénzekből létrehozott alapok támogatására. Ebből a forrásból tartják fenn az együttműködést segítő rendszert, a forgalmazóközpontokat és ügyfélszolgálatukat. A legismertebb kanadai kísérleti filmes Michael Snow, akinek a hatvanas-hetvenes években készített munkái a strukturalista filmek egész nemzedékét befolyásolták. 1967-es rövidfilmje, a *Wavelength* ('Hullámhossz') kiemelt címszó az avantgárd lexikonokban, és megalapozta nemzetközi elismertségét. Snow érdeklődési köre a kamerára és a szemtől szemben helyet foglaló alanyra irányul; a nézőt éppúgy alanynak tekinti, mint a filmben szereplő személyt.

A kanadai kísérleti filmnek nem sok köze van brit elődjének festői hagyományaihoz, és kerüli a kanadai tájképeket. Az angol tájakkal szemben, melyeknek ábrázolása a 18. század közepe óta valamennyi művészeti formában összeforrott egy tudatosan választott lírai és romantikus hagyománnyal, a kanadai táj vad és fenyegető jelenléte arra ösztönözte Michael Snowt, hogy dühösen mozgó kamerájával támadást indítson ellene (és a néző ellen) a *La Région Centrale* ('A központi régió', 1971) című filmjében. De az esetek többségében a kísérleti és underground filmzés nem vesz tudomást a hegyekről, erdőkről, tavakról és tengerekről, hanem az etnikumok

és a szexualitás jóval aktuálisabb, urbánus témáira koncentrálnak, meglepően csekély politikai hevülettel. Joyce Wieland munkássága a kivétel. A *Rat Life and Diet in North America* ('Patkányélet és -étrend Észak-Amerikában', 1968) az Egyesült Államokban fennálló politikai elnyomás komikus interpretációja; a *La Raison avant la passion* ('Előbb az ész, aztán az érzelem', 1969), amely Pierre Trudeau kanadai miniszterelnök egyik beszédéből kölcsönözte a címét, egymás mellé rendeli az érzelmektől fűtött beszédet és a kanadai táj vad szépségét és erejét, és a pusztá mellérendelés elég ahhoz, hogy megidézzék a kanadai nemzeti identitás fundamentális kérdéseit. Kévszám film tudta ilyen drámaian feltárni ezt a kérdést. Snow és Wieland, akik kortársak, sőt egy ideig házastársak voltak, más területen is sikeresnek bizonyultak. Snow szobrai egész Kanadában kiállították, míg Wieland takarói és vásznai bejárták a világot.

A kanadai kísérleti filmek egymást követő nemzedékei nemzetközileg is elismert értéket hoztak létre. A nyugati parton David Rimmer, aki szintén a strukturalista hagyományhoz kapcsolódik, gyakran dolgozik készen talált felvételekkel; már két évtizede foglalkozik filmzéssel; nevezetes darabja a *Surfacing on the Thames* ('Felfedezés a Temzén', 1970). A keleti part filmesei, akik a Funnel és a torontói székhelyű Kanadai Filmek Forgalmazási Központja (Canadian Filmmakers Distribution Centre) körül csoportosulnak, inkább személyes témákat visznek filmre, mint Phil Hoffman a *passing through/torn formations*-ben ('Áttörés/tépett alakzatok', 1990), amely a személyes származásról, vagy Midi Onodera *Ten Cents a Dance*-e ('Tíz cent egy táncért', 1985), amely a szexuális beállítottságról szól. Utóbbi téma nagy súllyal van jelen a kanadai filmzés minden szintjén, az olyan *mainstream* játékfilmekről kezdve, mint Léa Pool *Anne Tristère* (1986) az NFB dokumentumfilmjein át – például Lynne Fernie és Aerlyn Weissman munkája, a *Forbidden Love* ('Tiltott szerelem', 1992) – John Greyson underground munkásságáig, melynek újabb darabja, a *Zero Patience* ('Zéro türelem') című játékfilm, az AIDS-vírus eredetét követi nyomon kultikus zenei formában.

A JÖVŐ

Az újabb választási győzelmet aratott Québeci Párt azt ígéri, hogy másodszor is népszavazást ír ki az ország többi részétől való elszakadásról – *plus ça change* –, miközben az általános gazdasági recesszió nagy falatot nyelt le a kulturális költségvetésből. De a program nem változott, a szövetségi kormányzat az erre hivatott intézményeken, a Telefilm Canadán, a National Film Boardon és a kanadai kormányon keresztül továbbra is fenntartja a film támogatási rendszerét. Minden területen működik a támogatási rendszer: a filmfesztiválokra és filmhetekre, a filmesek utazására és – a követségeken és külképviseleteken keresztül – a külföldön szervezett filmes progra-

mokra, filmes csomagok eljuttatására a világ nagyvárosaiba egyaránt juttatnak pénzt. A kultúra kontra áru vitára, amely mindig is problémát jelent a protekcionista számára, ahol felmerül a tömegszórakoztatás kérdése, a hibridizáció hozott megoldást – a film ma része a kulturális iparként ismert szektornak, a politikai arénában elfoglalt helyét pedig nagyban erősítette pénzre nem váltható értékének sugalmazása. Miközben egyes nemzeti filmgyártások összeomlanak, mint a brit, vagy elbizonytalanodnak, mint a francia, a szándékok és célok következetességére építő kanadai modell ma is példaértékű.

Irodalom

Desbarats, Carole, et al.: *Atom Egoyan*, 1993.

Garel, Sylvain-Pâquet, André (eds.): *Les Cinémas du Canada*, 1992.

Handling, Piers (ed.): *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg*, 1983.

Lowder, Rose (ed.): *The Visual Aspect: Recent Canadian Experimental Film*, 1991.

Morris, Peter: *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema 1895–1939*, 1978.

id.: *The Film Companion: A Comprehensive Guide to More than 650 Canadian Films and Filmmakers*, 1984.

Új hullámok Latin-Amerikában

MICHAEL CHANAN

Az ötvenes években új filmművészeti irány tűnt fel Latin-Amerikában, amely mindenütt utat vág magának, ahol a legkisebb ellenállás mutatkozott, a legmostohább körülmények között is terjedt, sőt valójában e mostoha viszonyok táplálták, hiszen ez a filmművészet nagyrészt a nyomor leleplezését és a tiltakozást tekintette küldetésének. Tíz-tizenöt év távlatában mozgalommá bontakozott ki, amely nemcsak hogy elért a kontinens egyik végétől a másikig, hanem most először az egész világ figyelmét Dél-Amerikára irányította. A mozgalom elszigetelt és a legkülönfélébb próbálkozásokkal kezdődött a legkülönbözőbb országokban, amelybe a Santa Fé-i argentin dokumentumiskolától a brazil *cinéma novo*n át az új havannai filmintézet megszervezéséig sok minden beletartozott. A helyszínek és a dátumok Latin-Amerika legújabb kori történelmének sarokpontjai. Argentínában és Brazíliában a gazdasági fejlődés és visszaesés szoros kapcsolatban állt a demokrácia apályával és dagályával. A kubai film a kubai forradalom édestestvére, míg a chilei a Népi Egység mozgalomával járt párban, amely a hetvenes évek elején hatalomra juttatta Salvador Allendét. Tíz évvel később Nicaraguában és El Salvadorban másodvirágzásnak indult a militáns film eszméje, amely a hatvanas években, Che Guevara évtizedében jelentkezett először.

A legkorábbi kezdeményezések olyan isten háta mögötti helyekről indultak el, mint a perui Cuzco. Itt 1955-ben filmklubot szerveztek, ahol Manuel Chambi és mások rövid dokumentumfilmeket kezdtek forgatni etnográfiai és szociokulturális témákról. Az ötvenes években egyre-másra alakultak a filmes társaságok szerte a földrészen, gombamód szaporodtak a filmes műhelyek, versenyek és az új szaklapok. A hatvanas-hetvenes években a perui *Hablemos de Cine* és a venezuelai *Cine al Día* hasábjain lehetett először olvasni azokat a vitákat, amelyek az identitás értékével és fogalmával foglalkoztak.

Számos filmes csoport kapcsolódott az olyan társadalmi mozgalmakhoz, mint a havannai ifjúkommunisták *Nuestro Tiempo* elnevezésű kulturális klubja az ötvenes évek első felében, amelyből több kubai rendező indult. A fiatal filmesek első nemzetközi találkozója a montevideói filmfesztivál volt, amelyet 1954-ben rendezett meg először a haladó kultúrát támogató SODRE, az uruguayi nemzeti rádióállomás. Az 1958-ban meghívott filmesek között – John Grierson volt a díszvendég – megjelent Chambi Peruból, Nelson Pereira dos Santos Brazíliából és Fernando Birri Santa Féből. Pereira dos Santos egyik filmje, a *Rio zona norte* ('Rio, északi zóna', 1957) új paradigmát hozott a játékfilmes elbeszélésformába, egy Rio de Janeiro-i *favelá*ban (nyomornegyed) játszódó neorealista történet formájában, s a következő években Pereira dos Santos vezérlő szellemévé és – mint Glauber Rocha fogalmazott – „élő lelkiismeretévé” vált a brazil *cinéma novo*nak. A Birri és tanítványai által a Santa Fé körüli bádögvárosokról közösen forgatott *Tire die* ('Dobj meg egy tízes-sel') című társadalmi tanulmányt később úgy tartották számon, mint az új filmmozgalom alapító dokumentumfilmjét. Az egyszerűen „új latin-amerikai filmként” (*nuevo cine latinoamericano*) emlegetett mozgalom elnevezése az 1967-es filmtalálkozóra vezethető vissza, amelyen az egész kontinensről összegyűltek az alkotók egy kis chilei tengerparti városban, Viña del Marban, ahol 1963 óta rendezik meg a 8 és a 16 milliméteres filmek fesztiválját.

BRAZÍLIA ÉS A CINÉMA NOVO

Az új latin-amerikai film több éllóvasa tanult Rómában az ötvenes évek elején, majd hazatérve – az adott helyzetben egyedül járható útként – alkalmazta az amatőr színészekkel eredeti helyszínen forgatott dokumentatív felvételek neorealista alapelveit. De ezek az alkotók sok társukkal egyetemben azért is választották a neorealiz-