

ben rajzfilmekre specializálódott. 1953-ban aztán megteremtette saját terjesztési vállalatát, a Buena Vistát. Ennek sikerességéért Disney családi filmeket készíttetett – *Némo kapitány* (20 000 Leagues under the Sea, 1954), *Mary Poppins* (1964) –, továbbá rendszeresen (néha többször is) felújított olyan klasszikusokat, mint a *Hófehérke és a hét törpe* (1938) vagy a *Pinocchio* (1940).

A TERMÉK

A demográfiai robbanás következtében fiatalok alkották a mozik törzsközönségének döntő hányadát, s az ő elvárásai és vágyaik határozták meg a bemutatott filmek jellegét. Hogy még több fiatalt vonzzon magához, Hollywood fellazította és újraszervezte a megszokott cenzúraszabályokat, s 1968 novemberében az Egyesült Államok lett az utolsó nyugati nagyhatalom, mely szisztematikus filmsztyálozást vezetett be a G, a PG, az R és az X kategóriákkal.

Az új gazdasági rend Hollywoodban nem jelentette azt, hogy búcsút mondtak volna a klasszikus hollywoodi narratív stílusnak. Változtak a műfajok, új filmkészítők léptek be a rendszerbe, s Hollywood eljutott a stúdiógyártástól a független gyártásig, de a filmek elbeszélő stílusa nagyon is a régi maradt.

A televízió viszont valóban átalakította a hollywoodi filmkészítés rendjét, egyrészt esztétikai, másrészt szervezési értelemben. A hatvanas években, amikor világhíressé vált, hogy a televízió hatalmas felvevő piacként szolgálhat, a játékfilmkészítésnek vizuálisan egyszerűbbé kellett válnia. A legkevésbé fontosak kivételével minden narratív cselekmény a képkocka közepére került (a szabvány méretű és a szélesebb vásznon egyaránt), hogy a televízióban újra ismételhető legyen az adás. A klasszikus hollywoodi mozinak, melyet félbeszakítás

nélküli folyamatosságra találtak ki, meg kellett tanulnia alkalmazkodni a közönség tévénézési szokásaihoz, valamint a reklámcégek által igényelt félbeszakításokhoz.

Számos rendező alapított saját vállalatot a vezető cégek által forgalmazandó filmek gyártására. Az Európából érkezett új gyártási módszerek új dimenziót nyújtottak a hollywoodi filmgyártás számára: Hollywood tanult az európai filmtől, magába szívta, és alkalmazkodott hozzá, s ezzel átforgalmazta az amerikai elbeszélő mozi arculatát. Átvette a lazábban felépített történetfűzést, amelyhez nem feltétlenül kellett kerek lezárás. Az eredeti helyszínen felvett történetek zaklatott, bizonytalan, elidegenedett szereplők pillanatnyi (gyakran pszichológiai) problémáival foglalkoztak.

A hollywoodi intézményes rendszer azonban nem engedte meg, hogy a filmkészítők a klasszikus hollywoodi felfogástól teljes mértékben eltérő stílust alakítsanak ki. Az idő és a tér folyamatossága továbbra is megmaradt, és radikális eltérések nem léphettek túl a műfaj keretein, különösen a vígjátékén nem. Az európai mozi kínált ugyan alternatívát, amely megváltoztatta Hollywood képét, azonban sosem rázta meg komolyan a klasszikus hollywoodi forma alapjait.

A televíziós kor átmeneti időszaknak bizonyult, a régi stúdiórendszert a független filmgyártásnak egy rugalmasabb formája váltotta fel, és a némafilm veteránjai közül az utolsókat is lecserélték.

Irodalom

- Brodwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema*, 1985.
 Gomery, Douglas: *The Hollywood Studio System*, 1986.
 id.: *Shared Pleasures*, 1992.
 Schary, Dore: *Heyday*, 1979.
 Schatz, Thomas: *The Genius of the System*, 1988.

A függetlenek és a magányos alkotók

GEOFFREY NOWELL-SMITH

Virágkora idején a hollywoodi stúdiórendszert nagyra becsülte a külföld hatékonyságának, színvonalasságának, valamint annak a képességének köszönhetően, hogy össze tudta hangolni a kínálatot az igényekkel. Más nemzetek ennek lemásolására törekedtek, azt remélvén, hogy a szigorú ipari szervezés és piaci irányítás majd erőssé és versenyképessé teszi hazájuk filmiparát. A század negyedik évtizedében azonban a húszas-harmincas években összerakott bonyolult szerkezet kezdett darabjaira hullani. Ez a jelenség az egész világra kiterjedt, bár okai nem mindenhol voltak azonosak. Németországban és Olaszországban például a fasiszta időszak

államilag irányított szerkezetei széthullottak, ennek volt köszönhető a felbomlás. Indiában a függetlenné válás egyik következményeként, valamint az új vállalkozói osztály létrejöttének eredményeként történt. Amerikában elég összetettek voltak az okok. A szerkezet egyik tartóoszlopát, a gyártással, forgalmazással és filmbemutatóval foglalkozó vertikális felépítésű részt, mely nélkülözhetetlen kapcsolatot biztosított a kínálat és a kereslet között, kiszorították az 1958-as Paramount-ügyben hozott legfelső bírósági döntés által szentesített trösztellenes intézkedések. Miközben a kereslet oldalán csökkent a nézőszám, a kínálat oldalán a közönségszalagot

Burt Lancaster

(1913–1994)

A Kelet-Harlem akkori ír negyedében született Lancaster már korán tehetséges atlétának bizonyult. Beiratkozott a New York Universityre, de félbeszakította tanulmányait, hogy gyerekkori barátjával, Nick Cravattal megalakítsa a Lang és Cravat akrobataduót. Számos cirkuszi társulattal léptek fel, mígnem Lancaster sérülése miatt abba kellett hagyniuk a turnézást. Lancaster a háború alatt a hadsereg szórakoztatási részlegénél dolgozott, majd úgy döntött, hogy színészetet tanul. Első főszerepét követően – egy kamaszt alakított a Broadwayn – számos hollywoodi ajánlatot kapott (végül Hal Wallisszal írt alá szerződést), és társult Harold Hecht producerrel.

Tapasztalatlanságát, valamint nem túl széles színészi skáláját, mely nyilvánvaló a Siodmak által rendezett *A gyilkosokban* (The Killers, 1946) a vesztes hős, illetve Dassin *Brute Force* ('Nyers erő', 1947) című filmjében a becsapott csaló szerepében, bőven ellensúlyozta megjelenése, a belőle áradó sötét, nyers erő, mely még gyenge alakításában is – mint a számító férj Stanwick *Sorry, Wrong Number* ('Sajnálom, téves szám', 1948) című filmjében – az alig elfojtott brutalitás érzését keltette. Ez Hollywood vezető férfiszínészeinél eddig ismeretlen tulajdonság volt, amint azt maga Lancaster is megfigyelte: „újfélé bútor darab voltam – kemény, matt és durva”.

Jól állt neki a kor *film noir*jaiban divatos veszedelmes szerep. A *The Flame and the Arrow* ('A láng és a nyíl', 1950) című filmben, valamint *A vörös kalózban* (The Crimson Pirate, 1952) Lancaster újra társult Nick Cravattal, és ba-

lett-táncosi könnyedséggel, magabiztos önfeladtséggel röpködött a levegőben. Hozzá képest még Flynn és Fairbanks is nehézkesnek tűnt.

Voltak kritikusai, akik mivel nem láttak benne többet a kiváló fizikumnál és a fehér fogú mosolynál, bálgúnárnak titulálták, és nem vették észre a minden szerepébe belevitt szenvedélyes intelligenciát. A *Térj vissza, kicsi Sheba* (Come Back, Little Sheba) fáradt, exalkoholista orvosaként is ezt bizonyította, nem játszva túl a feleségét alakító Shirley Booth *tour de force*-át.

Lancaster elég okos volt ahhoz, hogy ne hajtsa a fejét a szerződéses rabszolgaság igájába, mint ahogyan azt legtöbb sztár tette a háború előtt. Sikere és Hecht anyagi érveke lehetővé tette az első színész-ügynök kapcsolatot, mely később megdöntötte a hollywoodi stúdiók hatalmát. Miután csatlakozott hozzájuk James Hill forgatókönyvíró, a Hecht–Hill–Lancaster az ötvenes évek legsikeresebb független cége lett, mely mindig készen állt kockázatos vállalkozásokba fogni. Néhány ezek közül kifzetődött – például az *Apache* ('Apacs', 1954), az indiánok mellett kiálló western, melynek ideológiája egybevágott Lancaster kitartóan liberális elveivel. Mackendrick kései „fekete” mesterműve, *A siker édes illata* (1957) bukás volt a jegyeladás szempontjából, annak ellenére, hogy Lancaster ebben nyújtotta egyik leghatározottabb alakítását a befolyásos szórakoztatóipari újságíró, az álnok éjszakai világ királyának szerepében.

A western megfelelt erőteljes fizikumának és atletikus mozgásának. A *Vera Cruz* (1954) című filmben Gary Cooper elvekhez ragaszkodó magányos hőisével kegyetlenül leszámoló gazemberként tűnik föl a vásznon, majd szerepet vált, hogy az *Újra szól a hatlövétű* (1957) című film-



Burt Lancaster (a háttérben Kirk Douglas) a John Frankenheimer rendezte *Seven Days in May* (1964) című politikai thrillerben

ben eljártssza a nyugodt, megfontolt Wyatt Earpöt a Kirk Douglas alakította magányos Doc Holliday mellett. Keves olyan színész volt, akinek a nyájas külső mögött hidegvérű és kegyetlen család szerepének eljátszásához jobb adottságai lettek volna. Lancaster nagyszerű volt *Az esőcsinálóban* (*The Rainmaker*, 1956), és lenyűgöző a saját szónoklatától megrészegült Elmer Gantryként (*Elmer Gantry*, 1960) is.

A Hecht–Hill–Lancaster-cég a hatvanas évek táján feloszlott, és Lancaster csendesebb, intellektuálisabb szerepekhez fordult, melyekből azonban sosem hiányzott a lehetséges veszély: a *The Birdman of Alcatrazban* (*Az alcatrazi madárember*, 1962) az elítélt gyilkos végtelen gyengédséggel bánik az apró teremtményekkel, a *Seven Days in May* (*Hét májusi nap*, 1964) megalomániás főhadnagya pedig hidegvérű nyugalma ellenére egyre ijesztőbb. A szicíliai herceg szerepében (*A párdúc*, 1963) mindenki számára meglepetés volt. Kevesen hitték, Visconti sem, hogy képes megjeleníteni a higgadt, arisztokratikus melankóliát. A film feltárta tehetségének ismeretlen mélységeit, Visconti a „legeslegrejtélyesebb férfinak” nevezte, akivel valaha találkozott. Ezt a rejtett képességét használták ki a *Meghitt családi körben* (1974).

Az *Ulzana's Raid*-ben (*Ulzana portyája*, 1972) vele született tekintélyt árasztó, megszállott felderítőt alakít, aki egykedvűen hal meg mások ostobasága miatt. Jóízűen gúnyolódik önmagán Bill Forsyth *Local Hero* (*A helyi hős*, 1983) című csipős vígjátékában, és egy sóvárgó ember megindító szerepében hozzájárult a *Field of Dreams* (*Álmok földje*, 1989) sikeréhez. Pályájának csúcsát az *Atlantic City USA* (1980) című Malle-filmben érte el: virtuskodással elegy pátoszszal alakítja az időződő, középszerű gengsztert, akinek megadatott a lehetőség, hogy kiélje abszurd álmait. „Lehet, hogy tiszteletre, de semmiképpen sem szeretetre méltó időszakom következik ezután” – jegyezte meg egyszer, az idő azonban bebizonyította, hogy nincs igaza. Nemcsak színészi eszköztára gazdagodott, hanem kiérlelődött tehetsége, és még szeretetre méltó is lett.

PHILIP KEMP

FONTOSABB FILMEK

A gyilkosok (*The Killers*, 1946); Brute Force (*Nyers erő*, 1947); *The Flame and the Arrow* (*A láng és a nyíl*, 1950); A vörös kalóz (*The Crimson Pirate*, 1952); Most és mindörökké (*From Here to Eternity*, 1953); Apache (1954); Vera Cruz (1954); Újra szól a hatlövétű (*Gunfight at the OK Corral*, 1957); A siker édes illata (*The Sweet Smell of Success*, 1957); Elmer Gantry (1960); Az alcatrazi madárember (*The Birdman of Alcatraz*, 1962); A párdúc (*Il gattopardo*, 1963); *Seven Days in May* (*Hét májusi nap*, 1964); A vonat (*The Train*, 1964); *Ulzana's Raid* (*Ulzana portyája*, 1972); *Meghitt családi kör* (*Gruppo di famiglia in un interno*, 1974); Huszadik század (Novecento – 1900, 1976); *Atlantic City USA* (1980); *Local Hero* (*A helyi hős*, 1983); *Field of Dreams* (*Álmok földje*, 1989).

IRODALOM

Clinch, Mint: *Burt Lancaster*, 1984.
Crowther, Bruce: *Burt Lancaster: A Life in Films*, 1991.
Parish, James Robert: *The Tough Guys*, 1976.
Windeler, Robert: *Burt Lancaster*, 1984.

tehetségek alkalmazásának addig szabályos mechanizmus komolyan akadozott, a film minden területén dolgozó művészek tiltakoztak, mondván, hogy csupán fogaskerékként használják őket a stúdió gépezetében.

Még ha az okok különböztek is, az eredmény ugyanaz volt: a gyártási módszerben történő változás, valamint a filmgyártók nagyobb mértékű függetlensége a rendszertől, vagy a rendszeren belül, mely egyrészt táplálta, másrészt korlátozta őket. Ez nem csupán a sokat emlegetett Olaszországra igaz, ahol virágzott a neorealizmus és különféle irányzatok indultak ki belőle, hanem Angliára, ahol Arthur J. Rank merészen függetleníttette egymástól a filmgyártás részterületeit, valamint magára Hollywoodra is.

Bár sokat támadták és gúnyolták, a precíz munkamegosztású klasszikus hollywoodi filmgyártás módszere a harmincas évek során nagy hatást gyakorolt mind az alkotás, mind pedig a gyártás terén. Az egyéni kreativitást olykor igyekeztek elnyomni, de érvényesíteni is lehetett, amint azt számos nagy művész karrierje mutatta. A vígjáték különösen a stúdiórendszer ideje alatt virágzott – nem csupán Hollywoodban, hanem más országokban is.

A stúdiók mindig is elismerték, hogy vígjátékot nem lehet szigorú szabályok szerint gyártani. A vígjáték lényege eltalálni a megfelelő receptet és előadni, ebben pedig a stúdiók a legjobbak voltak. A hangosfilm korai éveiben, különösen a Paramountnál, a színházakból és a varietészínpadokról hozták be a komikus sztárokat, akik közt ott voltak a Marx fivérek, Mae West és W. C. Fields is, és igyekeztek kinevelni az új tehetségeket is. A Paramountnál készültek a Marx fivérek legsikeresebbnek és legrendbontóbbnak tartott filmjei, melyeknek csúcsa a *Kacsaleves* (*Ducksoup*, 1933, Leo McCarey rendezésében). A Marx fivérek, akiket Irving Thalberg hívott az MGM-hez, nagy sikert arattak a *Botrány az Operában* (*A Night at the Opera*, 1935) című filmjükkel, de később szelídebb lett komédiázós kedvük. Az is a Paramountnál történt, hogy Preston Sturges forgatókönyvírónak lehetősége nyílt megrendezni saját munkáit, először *A nagy McGintyt* (*The Great McGinty*, 1940), melyet többek között az olyan egyéni klasszikusok, mint a *Lady Éva* (*The Lady Eve*, 1941), *A Palm Beach történet* (1942), valamint az *Üdvözlés a győzteseknek* (*Hail the Conquering Hero*, 1944) követték. Sturges csillaga akkor kezdett lefelé áldozni, amikor hagyta magát elcsábítani a stúdiótól, hogy a milliárdos Howard Hughes légitársaságának támogatásával saját gyártásba kezdjen.

A stúdiórendszer más, megszokott fordulatokhoz ragaszkodó műfajok, például a western és a horror fejlődéséhez is termékeny környezetnek bizonyult. Gyanús, hogy számítottak azonban azok a filmek, melyek lemondtak mindennemű kötelező elemről, és ezért a piac kockázatosnak tartotta őket. A szigorú munkamegosztás is az olyan filmek ellen szólt, melyek készítésénél vagy a

Orson Welles

(1915–1985)

A Wisconsin állambeli Kenoshában született. Anyja, aki zongorista volt, 1923-ban, apja pedig négy évvel később meghalt. Orson fiatalon elárulta tehetségét, miközben az illinoisai Todd Schoolban színészkedett, és darabokat állított színpadra, különösen Shakespeare-t. A csodagyerekek tartott Welles kezdetben a családi háttér alakította, majd azok a különféle kulturális intézmények, melyekkel kapcsolatba került mind az Egyesült Államokban, mind pedig Európában. Miután 16 éves korában abbahagyta iskoláit, színészként a dublini Gate Theatre-hez szegődött, s az Egyesült Államokba való visszatérése után New Yorkban résztvevője lett annak a radikális színházi mozgalomnak, melynek az volt a célja, hogy az elitkultúrát, az irodalmat és a színházat (főleg a rádión keresztül) elérhetővé tegye a széles közönségréteg számára. Természetesen ez nagy hatással volt a fiatal Wellesre.

New Yorkban összefogott John Housemannal, hogy számos produkciót készítsen, kezdetben a rövid életű New York Federal Theater, majd a Mercury Theatre számára, melyet Housemannal együtt 1937-ben alapítottak. Ezenkívül rendezett és szerepelt is néhány, hetente sugározott klasszikus irodalmi mű rádióváltozatában, főként Shakespeare- és Dickens-adaptációkban. Ezekben már felismerhetők azok a vonások, melyek később Welles filmjeit jellegetessé tették – a hangalámondásos narráció, valamint a burkolt narrációt magukba foglaló összetett elbeszélő struktúra. Welles rádiós ténykedésének leg híresebb mozzanata H. G. Wells *Világok háborúja* című regényének adaptációja volt, mely 1938 mindenszentek estéjén hangozott el a rendes esti rádióműsort megszakító rendkívüli híradásnak álcázva. Bár világosan fikció jellegű volt, az adás mégis több ezer hallgatót tévesztett meg, pánikhangulatot keltve az Államok keleti partján. Welles bársonyos baritonja akkorra már annyira jól ismert volt, hogy a színész a pánik után értetlenül kérdezte: „Hogy-hogy nem jöttek rá, hogy az én hangomat hallják?”

Welles első játékfilmje, az *Aranypolgár* (1941) ugyanúgy súrolta a valóság határát, mint a *Világok háborúja*. William Randolph Hearst, a sajtómágnás Charles Foster Kane alakjában saját megalomániás személyiségének nemzetközi portréját látta. Jogi lépésekkel fenyegetett, saját lapjaiban nem adott a filmnek nyilvánosságot, s ezzel sikeresen elhalasztotta a film bemutatását, s leintette a lelkes kritikát.

Az *Aranypolgár* ötven éve vitatott mű. André Bazin, aki 1946-ban, az olasz neorealizmussal egy időben látta, úgy vélte, hogy mélységelesség sűrű alkalmazása előtérbe hozta a film fenomenológiai világának valóságát, későbbi kritikusok azonban úgy látták, hogy mindezek mellett erősen öntudatos, kimódolt és barokkos. A mélységelesség tekintetében nem ment újdonságszamba, hiszen Gregg Toland, a vezető operatőr már korábban is kísérletezett ezzel más produkciók során. Welles „szerzői” szerepét szintén hevesen vitatták, mindenekelőtt Pauline

Kael (1974) – valószínűleg helytelenül – kardoskodott amellett, hogy a forgatókönyv kizárólag Herman J. Mankiewicz munkája. De még akkor is, ha az *Aranypolgár* a szerkezetét vagy a technikáját tekintve nem is volt teljesen újszerű, tény, hogy a film komplex szerkezete mesteri módon egyesítette ezeket.

Welles első stúdiófilmje, az *Aranypolgár* a rendező stúdiórendszerrel való problémáinak kezdetét is jelentette, melyek rossz hatással voltak későbbi, stúdióon belül készült filmjeire. Végül arra kényszerült, hogy elhagyja Hollywoodot, és függetlenként Európában kezdjen filmet gyártani. Következő munkája, *A csodálatos Ambersonok* (1942) továbbfejlesztette az összetett kameramozgásokat és a hosszú beállításokat, valamint a mélységelesség alkalmazását, ezúttal Stanley Cortez vezető operatőrrel. Azonban amikor Welles 1942 elején elhagyta Hollywoodot, hogy Brazíliában forgassa a sikertelen *It's All True* ('Ez mind igaz') című filmet, az *Ambersonok*at drasztikusan megvágta a stúdió, hogy beleférjen a kétszlágeres moziműsorba. Welles ekkor megkísérelt időre készíteni három alacsony költségvetésű filmet különböző stúdiók számára, hogy bebizonyítsa, továbbra is tud a rendszeren belül dolgozni. A *sanghaji asszonyt* (1948) azonban, melyben maga Welles és akkori felesége, Rita Hayworth is játszott, düh és értetlenség fogadta Harry Cohn, a Columbia stúdiójának igazgatója részéről. Sem *Az óra körbejár* (1946), melyet egy vágó előre kigondolt forgatási terve szerint vett fel, sem pedig a *Macbeth* (1948), melyet a kis költségvetésű Republic stúdióknak készített, nem hozta meg az áhított kasszasikert.

A negyvenes évek során Welles filmszínészként folytatva pályafutását, s Rochesterként bravúros alakítást nyúj-



tott *A lowoodi árvában* (Jane Eyre, 1943). 1947-ben Európába költözött, azt remélvén, hogy színészként képes lesz elég pénzt keresni ahhoz, hogy producere lehessen saját filmjeinek. Pályafutása hátralévő részében (Hollywoodba való rövid visszatérésének kivételével, amikor *A gonosz érintését*, 1958 készítette), Welles eredeti helyszíneken felvett filmekre utólag rögzített hangot, kölcsönzött jelmezekkel vagy akár azok nélkül dolgozott, és egy-egy film befejezése több évbe telt számára, mivel pénzgyűjtés céljából állandóan félbe kellett szakítania a forgatást. Az *Othello* (1952), a *Mr. Arkadin* (1955), melyet *Confidential Report* ('Bizalmas jelentés', 1955) címen is ismernek, *A per* (1962), valamint a *Falstaff* (1966) rendkívül nehéz körülmények között készültek: *A per* nagy részét például a Gare d'Orsay-ben vették fel, majd miután elfogyott a pénz, az üres pályaudvaron forgattak tovább. Továbbra is az irodalomból merített témákat, stílusa azonban jóval egyszerűbb lett. A *Falstaffot*, mely a *IV. Henrik* és a *Vízkereszt*, vagy amit akartok Falstaff-jeleneteire épül, rendszerint Welles Shakespeare-színészi és feldolgozó munkássága csúcspontjaként tartják számon.

Számos befejezetlen művet hagyott maga után, melyek között egyaránt voltak jelenetekhez írt forgatókönyvrészletek és csaknem készre vágott munkák is. *Don Quixote* című filmjét, melyet már nem fejezhetett be, nemrég más kezek egészítették ki. Filmjei általában egy tekintélyes egyéniség köré épülnek, aki elvesztett múltját kutatja, belevonva egy kívülállót is – az elbeszélés pedig az igazság és a fikció között teljesedik ki. Welles szeretett olyan alakokat teremteni (és eljátszani), akik hívalkodtak, hazudoztak, vagy akik a rejtély és a csalás szövevényes hálójába keveredtek, melyet sosem lehet teljesen fölfejtani. Amikor 1985-ben, hetvenéves korában meghalt, már legalább negyven éve egyszerre alakította az erős és a kívülálló ember szerepét, az agyafúrt csalóét és a kalandozó csavargóét. Két évvel halála után, amikor hamvait Spanyolországban eltemették, sírján még mindig nem volt felirat.

EDWARD R. O'NEILL

FONTOSABB FILMEK

Az aranypolgár (*Citizen Kane*, 1941); A csodálatos Ambersonok (*The Magnificent Ambersons*, 1942); Utazás a félelembe (*Journey into Fear*, 1943); Az óra körbejár (*The Stranger*, 1946); A sanghaji asszony (*The Lady From Shanghai*, 1948); Macbeth (*Macbeth*, 1948); Othello (*Othello*, 1952); Mr. Arkadin/*Confidential Report* ('Mr. Arkadin/Bizalmas jelentés', 1955); A gonosz érintése (*Touch of Evil*, 1958); A per (*The Trial*, 1962); Falstaff (*Chimes at Midnight*, 1966); The Immortal Story ('A halhatatlan történet', 1968); F for Fake ('H, mint hamis', 1973).

IRODALOM

Bazin, André: *Orson Welles: A Critical View*, 1978.
Carringer, Robert: *The Making of Citizen Kane*, 1985.
France, Richard: *The Theatre of Orson Welles*, 1977.
Kael, Pauline: *The Citizen Kane Book*, 1974.
Leaming, Barbara: *Orson Welles: A Biography*, 1985.
Welles, Orson-Bogdanovich, Peter: *This is Orson Welles*, 1992.

Báira: a címszerepet alakító Orson Welles kései remekművében (*Falstaff*, 1966)

színész, vagy pedig a rendező valamely oknál fogva túlságosan hajlott az egyénieskedésre, és ezzel túllépett volna a műfaji határokon. A színészek és a rendezők azonban gyakran mégis találtak módot arra, hogy megkerüljék a szabályokat, néha azzal, hogy saját filmjeik producereivé váltak. Howard Hawks például rendezett néhány filmet független producerek, például Samuel Goldwyn vagy David O. Selznik számára, de legtöbb filmjének maga volt a producere a *Tigriscápától* (*Tiger Shark*, 1932) kezdve, és ennek következtében az ő kezében volt az alkotói irányítás, melyet a szerződéses rendezők nagy részétől megtagadtak.

A RENDSZER KÖTELEKEINEK LAZULÁSA

A negyvenes években mindenhol meglazultak azok a kötelek, melyek a rendszert eddig összetartották. A producerek, rendezők, írók és színészek a stúdió környezetében mind terhesebbnek tartották a munkát. A stúdiók pedig a maguk részéről nehezebbnek találták annak a gördülékeny irányításnak a folytatását, mely virágkoruk idején volt rájuk jellemző. Egyre nagyobb repedések keletkeztek a rendszer szerkezetében. Közben a stúdiók arra törekedtek, hogy olyan új műfaji receptet találjanak, mellyel meg tudják állítani a közönség évről évre való csökkenését, az amerikai mozi nehézkesen változásnak indult. A színvonalas technikával gyártott filmek, melyek szám szerint többségben voltak, kezdtek kevésbé fontosak lenni, amint az új rendezők nyersebb, karakteresebb anyaggal léptek fel.

Az ötvenes éveket gyakran a szerzői film évtizedének tartják számon. Orson Welles, Otto Preminger, Nicholas Ray, Sam Fuller, Douglas Sirk és más, ebben az évtizedben felbukkant vagy visszatért rendezők munkáiban főleg a francia kritikusok látták a szerzői jelenlétet, mely néhány alkotó kivételével kevésbé jellemezte az előző nemzedék munkáit. Nem csupán a John Fordhoz és Howard Hawkshoz hasonlóak voltak teljes értelemben szerzői az általuk rendezett filmeknek, hanem a hollywoodi skála alsóbb fokain álló rendezők is, akiknek korábban kisebb esélyük lett volna az önkifejezésre. Valójában az új rendezők nem élvezhettek teljes alkotói szabadságot, és amikor többet engedtek meg maguknak, gyakran vallottak kudarcot a rendszer keretei között. Az a tény azonban, hogy vállalták a kockázatot, az eredménytől függetlenül, tisztán jelezte: változtak az idők.

A szerzőként emlegetett rendezők közül azonban nem mindegyik viszonyult ugyanolyan módon a rendszerhez. Néhányan, így Welles, hajthatatlanok voltak, és a rendszerrel való néhány összetűzés után tőle függetlenül dolgoztak. Mások, mint Preminger a hagyományos utat követték, hogy egyben producerek és rendezők is lehessenek. Joseph Losey, aki leginkább Harold Pinter drámaíróval való későbbi együttműködéséről lett híres, egyszerű szerződéses rendezőként készítette első holly-

van vált
Rende-
sey, kel-
színház-
olgozott
a *They*
az RKO
be csak-
b az At-
risszajel-
lévetett
olyamán
tlan zsá-
- rende-
águkról,
nt az ak-
sításáról
csúcsát a
plésével
(1955)
véglelet
western,
'et', 1956)
jellem-
minden-
egközeli-
a széles-
hák, más-
alakított
aló tehet-
g of Kings
helmi lát-
'en', 1962)
ki, jelleg-
ésbé volt
gol *Movie*
lték felfe-
omhiány-
filmek ké-
r meghív-
rikai barát
ben.
szemléte
ikeres pá-
ínházban,
vándorolt.
t politikai
fejezésére.

(1955)
gyet,



Stanley Kubrick

(1928–1999)

Egy orvos fiaként látta meg a napvilágot a New York-i Bronxban. Fiatalon kimaradt az iskolából, hogy hódolhasson sakk-, fényképezés- és moziszenvedélyének. Négy évig fotóriporterkedett a *Look* magazin számára, szabadidejét pedig filmnézéssel töltötte a Museum of Modern Artban, mielőtt elkészítette első rövid dokumentumfilmjét egy bokszolóról. A *Day of the Fight* ('A meccs napja', 1951) *film noir* megvilágítása és Kubrick érdeklődése az elszigetelődés, a megszállottság és az erőszak iránt már előképe volt későbbi munkájának. A *Day of the Fight*ot eladták az RKO-Pathénak, amely újabb rövidfilmet rendelt Kubricktól. A *Flying Padre* ('A repülő atya', 1951) után következett egy harmadik rövidfilm, a *The Seafarers* ('Tengerészek', 1953), immár színesben, majd egy játékfilm kísérlete – *Fear and Desire* ('Félelem és vágy', 1953). Ehhez az anyagot maga Kubrick vette fel és vágta össze abból a rendelkezésére álló csekély összegből, melyet egy rokonától kapott kölcsön. Annak ellenére, hogy elégedetlen volt a *Fear and Desire*-ral, folytatta a munkát, hogy elkészíthesse a *Killer's Kiss* ('A gyilkos csókja', 1955) című filmet, egy különös *film noir*t az ökölvívás világáról.

A *Killer's Kiss*t megvásárolta a United Artists, mely Kubrick következő két filmjét is forgalmazta. A *The Killing* ('A gyilkosság', 1956) több szempontból elmesélt történetével és összetett időszervezetével kitolja a *film noir* hagyományának határát. A *dicsőség ösvényei* (1957) című háborúellenes filmjében, amely a kameramozgás szigorú geometriája és a beállítások tekintetében élesen különbözött többi filmjétől, Kirk Douglas játszotta a fő-

szerepet. Utóbb Douglas volt az, aki felfogadta Kubrickot, hogy Anthony Mann helyébe lépjen a *Spartacus* (1960) rendezőjeként. Kubrick, aki jómaga éppen akkor ruházta át Marlon Brandóra a *félszemű filkók* (1961) rendezését, hirtelen az Egyesült Államok addigi filméletének legköltségesebb produkciójáért felelt, mely az egyetlen olyan filmje volt, amelynek munkálatai során nem egészen ő tartotta kezében az irányítást. Mégis sikerült továbbfejlesztenie a *dicsőség ösvényeiben* használt stilisztikai és tematikus elemeket, és mindenképp tökéletesíteni tudta a nagyszabású filmgyártás technikáit, valamint bebizonyította, hogy képes az ipar szélsőségeihez szabni saját intellektuális képességeit.

Következő munkája Vladimir Nabokov *Lolítájának* adaptációja, egy középkorú professzornak egy fiatal lány iránt érzett érzéki szenvedélye tragikus története. A hazai cenzúra elől a rendező megszökött, és székelyét áthelyezte az angliai Borehamwood stúdióba. A *Lolítával* élénken foglalkozott a kritika, mert „elárulta” Nabokov regényét (ha másért nem, azért, mert *Lolita* szerepét az eredeti bakfis „nimfácskából” fiatal nővé alakította). Közös azonban a *Lolítában* és következő, a *Dr. Strangelove* (1963) című filmjében, hogy képes keverni a drámaikat a groteszkkal, valamint éles szatírákat rajzolni a szexuális frusztráció patológiájáról.

Az egyre félrevonultabban élő, terveivel kapcsolatosan egyre titkolódzóbb Kubrick ezután négy évet töltött a 2001 – *Űrodüsszeia* elkészítésével, mely technikailag magas színvonalú, a film addigi történetében egyedülálló, látomásos sci-fi. A tér, az idő, a lehetséges világok és az értelem lidércnyomásának látványával az *Űrodüsszeia* klasszikus kultuszfilmmé vált. Ezek mellett előtérbe hozta azt, ami később Kubrick módszerének ismertetőjelévé



vált – az információnak az irányítás, stratégia és tervezés révén folytatott sakszerűen pontos bevetése. Ez a módszer további csavart kapott a *Mechanikus narancs* (The Clockwork Orange, 1971) című filmben, melyben az erőszak koreográfiája olyan, mint valami groteszk maszk, amely a társadalmi feszültséggel és konfliktusokkal racionálisan bánó utópisztikus hit iránti mély pesszimizmust takarja.

A *Barry Lyndonban* (1975) Kubrick még egy lépéssel tovább fejlesztette pesszimizmusát, és Thackeray regényét az emberi lét ontológiai határai és a felvilágosodás által teremtett illúziókkal kapcsolatos dermesztő elméletté alakította. A *Ragyogásban* (The Shining, 1980) látszólag horrorfilm, azonban túllép a műfaj hagyományain – egy önmaga börtönében elszigetelődött író története, akit hatalmukba kerítettek saját létezésének előző és a mostanival párhuzamos formái, melyekkel a 2001–*Űrodüsszeia* sci-fi narratívájának metafizikai témáihoz hasonló, a belső űrben örvénylő odüsszeiát kíván teremteni. Amint azonban az értelem bukásának témája kibontakozik, a *Barry Lyndon* mellé állíthatjuk mint a szerző gondolatrendszerének egyik legfőbb kifejezését.

Az *Acéllövédékkel* (Full Metal Jacket, 1987) Kubrick visszatért a háborús műfajhoz. Bár ez a film névlegesen Vietnamban játszódik, szereplőit időtlen, a történelmen kívül álló energiák irányítják, míg magát a szerzőt az emberi tettek értelmetlensége jobban nyugtalanítja, mint valaha. A művészet, a természettudományi ismeretek, a politikai és társadalmi érdekek, valamint – a bár néhány szkeptikus kritikus által képmutatón formalistának láttott – erkölcsi és metafizikai gondolatok lenyűgöző szintézise ahhoz hasonló, melyre Goethe az előző században törekedett. Ebben az értelemben Kubrick a 20. század művészetének paradigmatisma alakja, jelképe az értelem és a szenvedély csillapíthatatlan konfliktusának, valamint a globális tudásvágynak, melynek kísérője az irányításra és az események befolyásolására törő büszke akarát.

PAOLO CHERCHI USAI

FONTOSABB FILMEK

Day of the Fight ('A meccs napja', 1951); Flying Padre ('A repülő atya', 1951); The Seafarers ('Tengerészek', 1953); Fear and Desire ('Félelem és vágy', 1953); Killer's Kiss ('A gyilkos csókja', 1955); The Killing ('A gyilkosság', 1956); A dicsőség ösvényei (Paths of Glory, 1957); Spartacus (1960); Lolita (1961); Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb ('Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától. Meg is lehet szeretni', 1963); 2001 – Űrodüsszeia (2001: Space Odyssey, 1968); Mechanikus narancs (A Clockwork Orange, 1971); Barry Lyndon (1975); Ragyogás (The Shining, 1980); Acéllövédék (Full Metal Jacket, 1987); Tágra zárt szemek (Eyes Wide Shut, 1999).

IRODALOM

Ciment, Michel: *Kubrick*, 1980.
Coyle, Wallace: *Stanley Kubrick: A Guide to References and Resources*, 1980.
Kagan, Norman: *The Cinema of Stanley Kubrick*, 1972.
Nelson, Thomas Allen: *Kubrick: Inside a Film Artist's Maze*, 1982.

Balra: Sue Lyon kissé túlkoros „nimfácskaként” James Masonnel Vladimir Nabokov *Lolita*-jának Kubrick-féle adaptációjában

A *Universalnál* azonban akadt számára lehetőség, és különböző alacsony költségvetésű filmeket készített. Az ötvenes években Ross Hunter producer irányítása alá került, aki a szentimentális melodramák ontására szakosodott. Douglas Sirk e kedvezőtlen körülmények között tanulta meg olyan iróniával feltárni a műfaj alapvető valószínűtlenségeit, ami filmjeit egymással szembeütköző értelmezéseknek tette ki. Legjobb művei ebben az időszakban azonban azok voltak, melyekben nem kellett kibúvóként iróniát használnia ahhoz, hogy a műfaj mindenhatóságát megkérdőjelezze: a *The Tarnished Angels* ('Fakó angyalok', 1958), és *Written on the Wind* ('A szélbe írva', 1959). Mindkét filmnek Albert Zugsmith volt a producere, aki régebben Welles egyetlen ötvenes évekbeli stúdiófilmjének, *A gonosz érintésének* (Touch of Evil) elkészítését irányította.

Budd Boetticher westernjei első pillantásra a stúdiókorszak legklasszikusabb termékeire hasonlítanak, olyan olcsón készített, sémák szerinti filmekre, melyek a magány és bosszú elcsépelet témáit használják fel újra. Lényegük azonban távol áll a képletek mechanikus alkalmazásától, és nagymértékben rendezőjük képzelőerejéből, valamint az együttes munka feltételeiből fakad, melyek között Boetticher dolgozni tudott. Az első Boetticher késő ötvenes évekbeli westenciklusából, melyeknek Randolph Scott volt a főszereplője, a *Seven Men from Now* ('Hét ember mostantól' 1956) volt, és John Wayne cége, a Batjac készítette a Warner Brothers számára. Az összes többi a Columbia számára gyártotta a Scott és Harry Joe Brown producer által alapított – először Scott–Brown, később Ranown néven ismert – vállalat. Boetticher Ranown-ciklusából származó elegáns rendezésű filmjei, John Ford munkái mellett, legerőteljesebben kritizálták azokat az értékeket, melyeket a western és a regényes „amerikai Nyugat” képviselt.

A HATVANAS ÉVEK

A hatvanas évek után (amint azt könyvünk III. része részletesen tárgyalja) a filmgyártási rendszer még nyitottabb lett, és a rendezők új nemzedéke a korábnál nagyobb szabadságot élvezett (ennek megfelelően kevésbé volt biztos az állásuk, mint a régi rend szerint szerződöttest rendezőknek). Mivel a producerek és a stúdiók már nem lehettek teljesen biztosak abban, hogy a régi módszer a más szórakozási formákkal szemben még mindig a mozi választó kisebb és differenciáltabb közönségek ellenére továbbra is kifizetődő lesz, kénytelen-kelletlen nyitottak a kísérletezés felé.

A hatvanas években összerosódtak a műfaji határok, divat lett a szemlélődés, önelemzés és a műfajon belüli játék. Míg az ötvenes években Boetticher vagy Anthony Mann westernjei a tipikusak (*A folyó mentén*, 1951, *Férfi Laramie-ből* – The Man from Laramie, 1955), addig a hatvanas évekre Sam Peckinpah feltűnése (*The Deadly Com-*



Jelenet a *Night Moves* (1975) című, Arthur Penn által rendezett és Dede Allen által vágott filmből

panions – 'Társak életre-halálra', 1961), valamint Sergio Leone első „spagettiwesternjei” (*Egy maréknyi dollárért* – *A Fistful of Dollars*, 1964) jellemzők. Peckinpah és Leone számára egyaránt fontos a forma, és filmjeik ereje ugyanannyira származik a műfaj hagyományainak átalkításából, mint amennyire tartalmukból. Az új irányzat még a régi kor mestereire is hatással volt: John Ford *Aki megölte Liberty Valance-t* (1962) című filmje elégikus módon idézi fel a régi vadnyugatot és a westernt magát.

Don Siegel rendező ugyancsak képes volt a maga egyéniségére szabni a műfaj hagyományait. Az ötvenes-hatvanas években sokféle műfajban dolgozott anélkül, hogy valamelyik munkája visszhangot keltett volna, és ez egészen addig így volt, amíg néhány filmmel meg nem találta saját helyét, és Clint Eastwood Leone által teremtett magányos harcos képét át nem alakította a *Piszkos Harry* (*Dirty Harry*, 1971) gonosz zsarujává. A hatvanas évek új moziját legjobban képviselő rendező azonban valószínűleg Arthur Penn. Mint nemzedékéből sokan, a színházban tanulta mesterségét, és a televízióban tett szert szakmai tapasztalatra. A film területén egy sajátos westernnel, *A balkezes fegyverrel* (*The Left Handed Gun*) szerzett magának nevet 1957-ben. Nagyobb tiszteletnek örvendett Európában (különösen Franciaországban), mint szülőhazájában, és Hollywoodban nehezen tudta megalapozni karrierjét egészen a *Bonnie és Clyde*-ig (*Bonnie and Clyde*).

Más értelemben a hatvanas évek Amerikája átmenet volt a klasszikus Hollywood és a Francis Ford Coppola *A Keresztapájának* (1972) sikere által jelzett új korszak között. E két világ távolsága Frank Tashlin és Jerry Lewis ötvenes évekbeli, valamint Woody Allen hetvenes és nyolcvanas évekbeli komédiái közti különbséghez fogható. A korábban az animáció területén működő Tashlin rendezte Lewist (továbbá Dean Martint, Jayne Mansfieldet és más népszerű komédiásokat) egy sor Paramount vagy 20th Century-Fox által gyártott, az ötvenes és a korai hatvanas évek során gyakran Lewis produceri közreműködésével készült, szemtelenül humoros filmben. (A hatvanas évek elejétől Lewis egyre inkább saját maga rendezője lett.) Stílusa a széles körökben népszerű komédia, melyet az animátor jó szimata és kiváló paródiaérzéke különböztet meg a többitől. Bár stílusa nagyon kimódolt (mint a legjobb hollywoodi animáció), könnyedén viseli a kimódoltságot. Tashlin filmjeit tekinthetjük a Hollywood virágkorában kialakult tömegkultúra utolsó morzsáinak.

Irodalom

- Eisenschitz, Bernard: *Nicholas Ray: An American Journey*, 1995.
 García, Roger (ed.): *Frank Tashlin*, 1994.
 Halliday, Jon: *Sirk on Sirk*, 1971.
 Houseman, John: *Front and Center*, 1979.
 Kitses, Jim: *Horizons West*, 1969.

(1975)
tal ren-
által vá-

3

A modern mozi

1960–1995

átmenet
Coppola
korszak
y Lewis
enes és
z fogha-
Tashlin
e Mans-
or Para-
venes és
roduceri
os film-
bb saját
épszerű
ló paró-
nagyon
könnye-
hetjük a
a utolsó

ney, 1993.



Bevezetés

GEOFFREY NOWELL-SMITH

A világ filmkészítése 1945 óta csak fokozatosan változott. Nem történt olyan rendkívüli esemény, mint a hangosfilmre való áttérés 1930 körül, amely mindenütt viharos gyorsasággal zajlott le. Az 1960 körüli időszak mégis vizválasztónak tekinthető, mivel világszerte olyan fejlődés ment végbe, amely számos tekintetben elszakított a modern filmet a korábbi időszakok mozijától.

A legjelentősebb változást – egyben a leglassúbat is – a hollywoodi stúdiórendszer, illetve Hollywood versenyársainak és követőinek összeomlása idézte elő. A hatvanas évek elejére erősen szétzilálódott a stúdiórendszer. A nézőszám csökkenése és a pénzfaló filmek szisztematikus bukása vagy a csőd szélére, vagy a konkurencia kezére juttatta a vezető stúdiókat. Miközben a régiék megújultak, több olyan új társaság lépett be a gyártásba, mint az American International Pictures, amely az új nemzedékek és az autós mozik számára forgatott alacsony költségvetésű filmeket. Ezek a mozgóképek szinte szó szerint receptre készültek, de a receptek elég változatosak voltak ahhoz, hogy új műfajok és alműfajok alakulhassanak ki, például a *road movie*, amely nagy hatással volt a film fő vonulatára, nemcsak Amerikában, hanem az egész világon. Maga a *mainstream* (fővonulat) a újításokra kényszerült, melynek során egyaránt fordult íhletért az olcsó piaci termékekhez és az Európában formálódó új filmművészethez.

A stúdiók válsága nem jelentette hatalmuk végét, mivel a társaságok képesek voltak átalakítani magukat, sőt meg arra is, hogy erősen kézben tartsák a nemzetközi forgalmazást. De a hatvanas évekre a teljes integráció hagyományos rendszere, amelyben ugyanaz a társaság irányította egy film útjának minden szakaszát, az ötlettől a gyártáson és forgalmazáson át a bemutatásig, egyértelműen túlhaladottá vált. Ez a helyzet nemcsak az Egyesült Államokra volt jellemző, hanem az amerikai modellt követő más országokra is általában mindenütt, ahol a csökkenő közönség és a bizonytalan piacok hasonló problémáival kellett szembenézni.

Európában a legjelentősebb fordulat a francia új hullám – a *nouvelle vague* – váratlan berobbanása volt, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard és Alain Resnais 1958-ban és 1959-ben gyors egymásutánban bemutatott játékfilmjeivel. A francia új hullámot nem sokára követte a brit *free cinema*, majd a „fiatal német

film” mozgalma, amely az 1962-es mannheimi manifesztumban adott hírt magáról, és az évtized során elszűrült nyugatnémet film megújításán munkálkodott. Olaszországban nem volt ilyen drámai a változás, de hasonlóan jelentősnek bizonyult az a folyamat, amelyet Federico Fellini *Édes élete* és Michelangelo Antonioni *Kalandja* indított be 1960-ban, ami egyszerre jelezte a neo-realizmussal való határozott szakítást és egy új művész-film színre lépését.

A kelet-európai film szintén reneszánszát élte a hatvanas években. A folyamat lassan indult, ahogy Sztálin 1953-as halála után kezdődő „enyhülés” hatása szétterjedt a kommunista világban. Ennek a mindig is óvatosan puhatolódzó folyamatnak Csehszlovákia szovjet megszállása vetett véget 1968-ban – ugyanabban az évben, amelyben a diákmegmozdulások hulláma a nyugati mozi rövid átpolitizálódását hozta magával, különösen Franciaországban és Németországban.

A hatvanas évek változásai nem korlátozódtak Európára. Az 1959-es kubai forradalom Latin-Amerika-szerre, de különösen Brazíliában adott lökést az új filmművészet fejlődésének. A japán stúdiórendszer, amely olyan nagymesterek munkáját támogatta, mint Mizoguchi vagy Ozu, szintén válságba jutott, és a megváltozott helyzetben olyan rendezők is kiléphetek a világ elé, mint Oshima Nagisa, aki hasonló szerepet játszik a japán filmben, mint Godard a franciában.

Az új irányzatok messze kitolták a filmművészet határait. Új közönségrétegeket vonzottak a moziba, amelyek számára a film példátlan kulturális jelentőséggel bírt. A hatvanas évek folyamán és a hetvenes évek fordulóján a mozgókép közvetlenebbül szólította meg a főként fiatalokból álló új közönséget, mint a hagyományos művészeti ágak bármelyike. De Itália és Franciaország kivételével az új mozgóképek nem jutottak el a nagybani piacra. A nézőszám korlátai miatt az új film vagy alacsony költségvetésű filmek formájában jelenhetett csak meg, vagy támogatásra szorult (néha mindkettő). A hetvenes évek végére lassan elült az új hullám verése: a mozgalom marginalizálódott, vagy belesimult a mozi fő áramlatába. A folyamat során azonban új erőre kapott a fősodor, nemcsak Európában, hanem az Egyesült Államokban is, ahol színre lépett a filmet anyanyelvi szinten használó rendezők nemzedéke, amely talán az olcsó, kommersz mozidarabok „taposómalmában” szerezte első gyártási tapasztalatait, ám kulturális látóhatárát a tévében látott régi amerikai mozik és a művészeti központokban vagy az egyetemi klubokban vett európai filmek elegye formálta. Coppolától Spielbergen, Scorsese-sen és Woody

Ilka Čerhová és Ivana Karbanová mint a felforgató Marie I és Marie II Věra Chytilová cseh új hullámos komédiájában, a *fiatalcsorcsépek* (Sedmikrásky, 1966) című filmben