

ményezett. Minden európai ország hatályba léptetett valamilyen védővámot, ami rontotta az ellenfelek esélyeit. A védővámokat elsősorban gazdasági megfontolások motiválták. Védelem alatt állt az ipar, valamint a haszon, a foglalkoztatás és természetesen (különösen a kritikák késői negyvenes éveiben) a költségvetési egyensúly megteremtésének lehetősége. A gazdasági mögött azonban kulturális motiváció is rejtőzött. Negatív értelemben ez rosszul álcázott Amerika-ellenesség formáját öltötte fel, melyet súlyosbított az a tény, hogy az Egyesült Államok (önkéntes) megszálló hatalomként volt jelen Európában. A hollywoodi film a kultúra általános amerikanizálásának csúcspontja volt (mely „kolonizálta a tudatalattinkat”, ahogyan azt Wim Wenders később megfogalmazta). Pozitív megközelítésben azonban az érződött, hogy a mozi a nemzeti és más identitásformák fontos kifejezése. A nemzeti filmek nemzeti hagyományokat testesítettek meg, nemzeti ügyekben szólaltak fel, és lehetőség szerint az újraélesztett nemzeti filmgyártás olyan társadalmi csoportok és érdekek nevében tudott szólni, melyeket sem Hollywood, de valójában még Európa sem képviselt.

Ezért háromféle érvet használtak fel a nemzeti mozik védelmében a hollywoodi uralom ellen: a nyíltan gazdaságit, a nemzeti-kulturális, valamint az „új film”-ét, melynek nemzeti retorikája egy sürgősebb változásra való vágyat rejtett. A gazdasági érvek rendszerint nagyon is meggyőzőek voltak – bár köztudomású volt, hogy egy ipar árszabásokkal és kvótarendszerrel való teljes védelmének egyrészt az a kockázata, hogy az amerikaiak hasonló védelemmel viszonyozzák azt, másrészt a színvonal szempontjából nem serkentik a hazai ipart. A kulturális érvek az ötvenes évek végén kezdtek előretörni, amikor rájöttek, hogy a művészet és a minőség körülhatároltabb támogatási rendszere negatív gazdasági hatások nélkül tudná segíteni a kulturális törekvéseket. Amikor De Gaulle 1958-ban visszatért a hatalomra – André Malraux

kultuszminiszter –, a francia kormány a mozi támogatásának egy új rendszerét vezette be, melynek célja olyan minőségi filmek támogatása volt, melyek legalább a lehetőségét megcsillantották annak, hogy az eladott jegyekkel visszatérül a beléjük fektetett összeg. Noha a támogatási rendszer eredetileg a színvonalas közönségfilmek hagyományát volt hivatott szolgálni, valamint garantálni a francia nemzeti értékek jelenlétét a filmekben, különösen azon producerek számára bizonyult jövedelmezőnek, akik hajlandóak voltak a kialakuló új hullám fiatal és hagyományromboló filmkészítői mögé állni.

A szelektív központi támogatás később szerepet játszott az olasz és a német mozi fejlődésében, és valójában a világ összes olyan országában is, ahol a filmet nemzeti kulturális tárgynak tekintették. A fő filmgyártó nemzetek közül egyedül Anglia maradt meg egy teljesen szelektiómentes támogatási politika mellett, mely az összes film bemutatásából származó bevétel bizonyos hányadát térítette vissza az „angol” producereknek. Amikor a negyvenes évek végén először bevezették, az úgynevezett Eady-adó meglehetősen ötletes és fájdalommentes módja volt a korabeli angol mozi támogatásának. Az ötvenes évek végére azonban ez a fajta mozizás kezdett széthullani. Az adóhoz való ragaszkodással, és azzal, hogy visszautasította az új befektetéseket szelektíven támogató kulturális alapot, a kormány megakadályozta az új angol filmgyártás és -forgalmazás kialakulását, és hozzájárult ahhoz, hogy Anglia Hollywood piacává váljon.

Irodalom

- Hillier, Jim (ed.): *Cahiers du cinéma: The 1950s*, 1985.
 Jarvie, Ian: *Hollywood's Overseas Campaign*, 1992.
 Jeancolas, Jean-Pierre: *D'un cinéma à l'autre*, 1988.
 Quaglietti, Lorenzo: *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945-80*, 1980.

A hollywoodi rendszer átalakulása

DOUGLAS GOMERY

A második világháború utáni években a hollywoodi filmipar óriási átalakuláson ment át. A külföldi filmek behozatalával kiélesedő verseny, a mozilátogató közönség létszámának csökkenése és a kormánynak a stúdiószerkezet ellen intézett támadásai következtében a bevétel visszaesett, ami megbénította és gyors, lényegi átalakulásra készítette az amerikai filmipart. Talán a legfontosabb változás a negyvenes évek végén kezdődött, amikor az amerikai filmeket játszó mozik nézőszáma megcsappant. A hatvanas évek végén feleannyian látogatták a filmszín-

házakat, mint a mozi legsikeresebb napjaiban, és valaha jól menő filmszínházak ezreit zárták be véglegesen.

Mindezt azonban nem lehetett egyszerűen a televízió népszerűségének emelkedésére fogni, mivel a hanyatlás már öt évvel a televízió – a mozi életképes alternatívájának – létezése előtt érezhető volt. A második világháború után demográfiai és kulturális változás zajlott le Amerika városaiban, mely átalakította az egyesült államokbeli társadalom szórakozási szokásait. A háború alatt felhalmozott megtakarításaikból az emberek házat vásároltak ma-

Marlon Brando

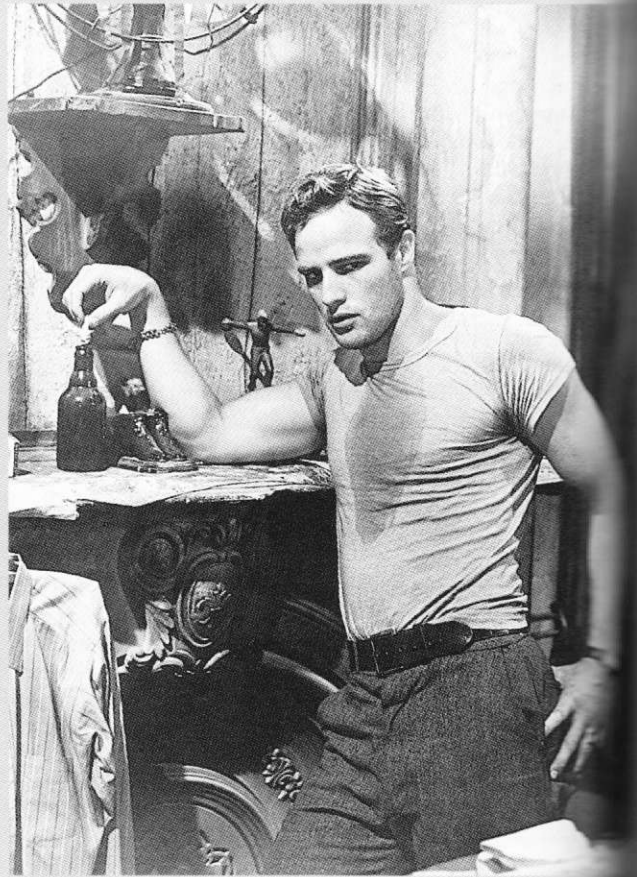
(1924–)

A Nebraska állambeli Omahában született, apja mezőgazdasági szerszámok eladásával foglalkozó sikeres kereskedő volt. Anyja, a helyi színpad csillaga biztatta a színészetre, apja azonban ellenezte, és katonai akadémiára küldte. Brando elérte, hogy kicsapják, s New Yorkba indult, hogy Stella Adlernél és Erwin Piscatornál tanuljon. Tagja lett az Actors' Studio nevű műhelynek. 1947-ben Stanley Kowalskiként robbant be a Broadwayre *A vágy villamosában*, melyet Elia Kazan rendezett. Izzadó, üvöltő, vad játékaival lehengerlő alakítást nyújtott, és igazi színpadi tehetségnek könyvelték el. A filmszínészet iránti megvetésének ellenére azonban örökre elhagyta a színpadot a mozi kedvéért.

A Sztanyiszlavszkij-módszerre épült iskola legnevesebb tanítványaként úgy készült Zinnemann *Férfisorszában* (The Men, 1950) játszott első filmszerepére, hogy heteket töltött toloszékben sebesült háborús veteránok társaságában, mert mindkét lábára béna férfit kellett alakítania. Mindezt kamatoztatta alakítása sebzett érzékenységet rejtő durvaságában. Ezután, ismét Kazan rendezésében, *A vágy villamosában* (1951) újra eljátszotta a szerepet, mely örökre az övé lett. A szintén Kazan rendezte *Viva Zapata!*-ban (1952) a fogcsikorgatóan indulatos vezér szerepében ellensúlyozta Steinbeck forgatókönyvének hibáit. Hogy bizonyítsa tehetségének széles skáláját, és hogy megcáfolja az őt „toporgással és motyogással” illető kritikákat, visszatért Shakespeare-hez, és mint Marcus Antonius a Mankiewicz által rendezett *Julius Caesarban* (1953) elnyerte Gielgud elismerését.

A vad (1954) című filmje motoros bandákról szóló alacsony költségvetéssel készült *road movie*. Brando a tűnődő bőrruhás motoros szerepével rangot adott a filmnek, és egy generáció mondanivalóját fogalmazta meg: „Mi ellen lázadsz, Johnny?” „Mi ellen lehet?”. Harmadik és egyben utolsó Kazan által rendezett filmje, *A rakparton* (1954), mely első állomása a Brando-féle nagy mazochista alakításoknak: mint véresre összevert dokkmunkás, akiből „valaki lehetett volna”, leszegett fejjel visszatámolyog dolgozni, ellenszegülve a gengsztereknek.

Hat jól választott filmjéből négyért jelölést kapott, *A rakpartonban* alakított szerepével pedig elnyerte az Oscar-díjat. Hollywoodban Brando lett a legizgalmasabb jelenség hírhedt nonkonformizmusa, rövid ujjú pólós, hanyag, farmernadrágos öltözeke, az újságírók iránti utálat és a stúdiók látszatvilágát nyíltan megvető magatartása ellenére, vagy talán éppen ezeknek köszönhetően. A hihetetlenül jóképű (csupán törött orra bontotta meg latinos profiljának szépségét), mágnesesen vonzó, veszélyes és szellemes Brandót a legnagyobb filmszínészként üdvözölték a háború után, aki mérceként szolgált minden új színész számára. Robert Ryan szerint „egy egész színésznemzedéket tett tönkre”, és az elkövetkező években tehetségek egész sora – Dean, Newman, Pacino és De Niro – az ő árnyékából tört utat magának.



Stanley Kowalskiként *A vágy villamosában* (1951). Ez a szerep tette híressé

A Désirée-ben (1954), melyet a Fox kényszerített rá, és melyben Napóleont játszott, ragyogó karrierjére először vetült árnyék. Ezt követte néhány különös választás: a *Guys and Dolls* ('Paszok és babák', 1955), ahol a finomabb stílusú Frank Sinatra melletti ének és tánc nem illett hozzá, valamint a *Teaház az Augusztusi Holdhoz* (Teahouse of the August Moon, 1956), melyben nem sikerült elérnie a kívánt komikus hatást. Az *Oroszlánkölykök* (1958) előrelépés volt, bár Brando ragaszkodott ahhoz, hogy a szőke *Übermensch* szerepét erkölcsös náciellenessé tegye. Az *Orfeusz alászáll* (1960) készítése közben összetűzésbe keveredett Magnanival, és első westernje, a *Félszemű Jack* (1961) forgatása alatt távozásra készítetett két rendezőt (Kubrickot és Peckinpah-t), majd elismerésre méltó eredményekkel maga vette kézbe az irányítást.

Ugyanezt ismételte meg a *Lázadás a Bountyn* (1962) című filmmel. Carol Reed felmondott, Lewis Milestone pedig, bár hivatalosan ő volt a rendező, a háttérbe vonult, és hagyta, hogy Brando tegye, amit akar. És amit tett, azt mesteri fokon tette – az unottan pókghendi, ósdi brit kiej-

téssel beszélő Fletcher Christian szerepében. Az évtized hátramaradó részében a legjobb filmje Huston *Visszatükrözések egy aranyló szempárban* (1967) című munkája volt, egy melodramatikus túlfűtöttségében visszafogott mű, ahol Brando egy érzelmeit tökéletesen elfojtó férfi szerepét alakítja, olyan hitelesen, hogy szinte fáj nézni.

A *Keresztapával* (1972) tért vissza a filmhez, és rekedten elstogott ajánlatait senki sem tudta visszautasítani. A tekintélyes, hatalmában kissé ripacsodva tetszelgő maffiózó szerepéért újabb Oscar-díjat érdemelt ki, melyet politikai okok miatt nem vett át. Az *utolsó tangó Párizsban* (1973), melyben egy üres bérelt szobában szerelmentes szexet folytat Maria Schneiderrel, nagy kockázat volt részéről, egyszerre bizonyult brutálisnak és gyámoltalannak, s ezzel éreztette sebezhetőségét. Penn szokatlan westernjében, *A missouri fejeadásban* (1976) felháborítóan modoros volt, ami azonban belefért a filmbe. Az *Apokalipszis mostban* (1979) Kurtz bravúros fordulatossággal eljátszott szerepével majdnem megbillentette Coppola nagyszabású eposzának egyensúlyát.

Sosem hallgatta el véleményét a filmkészítésről, „buta, unalmas, gyerekes munkának” tartotta, és noha többször is bejelentette, hogy visszavonul, mégis visszatért egy-egy alkalmi villámszereplés erejéig, melyek legtöbbjét legjobb elfelejteni. Annak a kirobbanó erőnek, mely lenyűgöző korai alakításaiban érződik, pusztá fizikai jelenlétének alig akad párja a filmvászonon, és ezzel a legnagyobb filmszínészek egyike még ma is.

PHILIP KEMP

FONTOSABB FILMEK

A vágy villamosa (*A Streetcar Named Desire*, 1951); Viva Zapata! (1952); Julius Caesar (1953); A vad (*The Wild One*, 1954); A rakparton (*On the Waterfront*, 1954); Guys and Dolls (Pasasok és babák', 1955); Oroszlánkölykök (*The Young Lions*, 1958); Orfeusz alászáll (*The Fugitive Kind*, 1960); Félzemű Jack (*One-Eyed Jacks*, 1961 – rendezés is); Lázadás a Bountyn (*Mutiny on the Bounty*, 1962); A csúnya amerikai (*The Ugly American*, 1963); Reflections in a Golden Eye ('Visszatükrözések egy aranyló szempárban', 1967); Queimada! (Queimada! – Burn!, 1970); A Keresztapa (*The Godfather*, 1972); Az utolsó tangó Párizsban (*Ultimo tango a Parigi – Last Tango in Paris*, 1973); A missouri fejeadás (*The Missouri Breaks*, 1976); Superman (1978); Apokalipszis most (*Apocalypse Now*, 1979).

IRODALOM

Brando, Marlon: *Songs My Mother Taught Me*, 1994.
Higham, Charles: *Brando: The Unauthorized Biography*, 1987.
McCann, Graham: *Rebel Males: Clift, Brando and Dean*, 1991.
Ryan, Paul: *Marlon Brando: A Portrait*, 1991.
Schickel, Richard: *Brando: A Life in our Times*, 1991.

guknak a külvárosi övezetben. Ennek a – már a századfordulón elkezdődött – tendenciának a felgyorsulása eltávolította a moziközönséget demográfiai központjától. A külvárosba költözés megdrágította a moziba járást, kevesebben vállalták a kényelmetlenséget és a költséget, hogy csupán egy film kedvéért beutazzanak a városba.

A hollywoodi stúdiók figyelmét nem kerülte el ez a tény. Szükségesnek látták, hogy új, külvárosi mozikat létesítsenek, és amint lehetett építőanyagokat kapni, egyszerre 4000 autós mozit építettek Amerika-szerte. Az autós mozi kellemes szabadtéri időtöltést kínált, az óriási vetítőtámsznon a mozirajongók két egymás után játszott filmet láthattak leparkolt autóikból. 1956 – a külvárosba költözési hullám csúcsa, valamint a demográfiai robbanás évének – júniusában az Egyesült Államokban az autós mozik már több nézőt regisztráltak, mint a hagyományos fedett filmszínházak.

Tartósabb megoldást hoztak a bevásárlóközpontokban működtetett mozik. A hatvanas években egyre több ilyen létesítmény nyílt, s a nagy látogatottságú moziközpontok helyszíne megváltozott. A többhektárnyi parkolóhellyel ellátott és autóval könnyen megközelíthető bevásárlóközpontokban általában akár öt vagy több vetítőterem működött.

A filmszínházak kitelepülése a városok centrumából a külvárosokba, vagyis a közönség lakóhelyére, nem azonnal állította meg a látogatottság csökkenését. Mindközben maga a változás további problémát okozott a hollywoodi stúdióknak. Az, hogy eltűnt a különbség a városközpontokban lévő bemutató filmszínházak, valamint az utánjátszó külvárosi mozik között, megváltoztatta az igényeket, ami nagyobb átalakítást tett szükségessé a filmgyártás szerkezetében.

Ugyanekkor a kormányzat ismételten megingatta a stúdiórendszer stabilitását. Közvetlenül a háború utáni években a szövetségi rendszer ismét kampányt indított a hollywoodi stúdiók ellen, s ugyanolyan bizalmatlanságot tanúsított irántuk, mint a harmincas években. A stúdiók keményen harcoltak a vertikálisan egyesített gyártási, forgalmazási és bemutatói rendszer összeroppantására törekvő erők ellen, s az úgynevezett Paramount-ügyben a végsőkéig fellebbeztek, de a legfelső bíróság 1948-ban, a filmgyártás és -forgalmazás elválasztása mellett, valamint a játszási jogok korrump megszerzési lehetősége ellen döntött. Hollywood „aranykorában” a nagy stúdiók maguk rendelkeztek sorsuk felett azáltal, hogy saját tulajdonukban voltak a legfontosabb filmszínházak. Most arra kényszerültek, hogy ezeket eladják, vállalataikat pedig kettéoszák: egy gyártással és forgalmazással foglalkozó részlegre, illetve egy olyanra, melynek meg kell birkóznia a moziipar hanyatlásával és átalakulásával. Az „aranykor” véget ért, új korszak következett.

A nemzetközi forgalmazás révén azonban továbbra is közvetlenül irányíthattak a hollywoodi stúdiók. A

Paramount-ügyben hozott döntés megsebezte az álomgyárat, de nem roppantotta össze. Bár a nagy vállalatok sokkal könnyebben tudtak volna alkalmazkodni az új körülményekhez, ha megtartják saját moziállataikat, de továbbra is a csúcson érezhették magukat, amíg filmjeik megfelelték a forgalmazók igényeinek.

VÁLTOZÁSOK A FILMGYÁRTÁSBAN

Hollywood újításra törekedett, és új technológiát keresett, hogy visszacsalogassa a támogató híveit. A látványosabbra tervezett mozifilmek egyértelműen vonzóbbnak bizonyultak az emberek otthonába sugárzott fekete-fehér képekénél. Az első „új” technológia, a színes film régóta a filmipar birtokában volt, és a Technicolor már 1939-ben színessé varázsolta a vetítévásznat az *Elfújta a szélben*, de kezdetben csupán kevés film, mindegyik történelmi eposzok és pazar kiállítású musicalek gyártásában használták ezt a technológiát. 1950-ben a Technicolor elvesztette piaci monopóliumát a trösztelened szabályok következtében, és az óriás Eastman Kodak hamarosan betört a piacra az Eastman Color bemutatásával, melyhez csak egy, nem pedig három különböző negatívra volt szükség. A stúdiók sokféleképpen alkalmazták az Eastman Color-t, és a hatvanas évek elejére Hollywood szinte minden filmje színesben készült.

1952-ben a hollywoodi stúdiók újabb lépést tettek előre, amikor megnövelték a kivetített képet. A Cinerama azzal ért el látványos hatást a széles vetítévásznon, hogy három összehangolt vetítógép képeit egy hatalmas, görbe vászonra vetítette egybe. A lenyűgöző hatást fokozta a többsávú sztereó hang. Azoknak a mozisoknak, akik szerződést kötöttek az új technika alkalmazásáról, három teljes munkaidős vetítógépszert kellett alkalmazniuk, továbbá dollárezerket kellett költeniük az új berendezésre, s ezt csak kevesen tudták vállalni.

A háromdimenziós hatást (3D) lehetővé tevő módszert már a húszas évek óta ismerték. 1952-ben Milton Gunzburg és Arch Oboler elkészítette a *Bwana Devil* című afrikai kalandfilmet, amelyben Robert Stack alakította a főszerepet. Az elbeszélés és a szereplők talán nem voltak kiemelkedőek, de a 3D-hatás, melyet azzal reklámoztak, hogy az „oroszlán ott ül a néző ölében”, nagy érdeklődést keltett. 1953-ban és 1954 elején a háromdimenziós hatást a hollywoodi filmipar megmentőjeként üdvözölték, és a stúdiók egymás után legyártották saját változataikat, nehogy lemaradjanak a versenyben. A később legsikeresebbnek bizonyuló kalandtörténetet, a *House of Wax* (1953) címmel a Warner Brothers mutatta be, majd következtek a klasszikus műfajok: az MGM musicale, a *Csokolj meg, Katám* (Kiss Me Kate, 1953), a Columbia *Man in the Dark* ('Férfi a sötétben', 1953) című bűnügyi története, valamint a Universal *Creature From the Black Lagoon* (1954) című sci-fije. A 3D-hatás eléréséhez szükséges bizonyult gépészeti megoldások, valamint a szemüvegek a

közönség számára akkora többletköltséggel jártak, mely sosem térült meg az eladott jegyek árából.

A hollywoodi stúdióknak olyan szélesvásznú módszerre volt szükségük, mely mentes a 3D-technikával járó bonyodalmaktól, illetve a panorámaképhez szükséges megfizethetetlen befektetésektől. A választás a Fox szélesvásznú eljárására, a CinemaScope-ra esett, ez torzítólelencsét használt a kép nagyítására. Az első szélesvásznú film, *A palást*, egy bombasztikus hatású bibliai történet Richard Burton és Jean Simmons főszereplésével, lenyűgözte a közönséget, és úgy tűnt, hogy rózsás jövő következik.

Az ötvenes évek végére minden nagyobb stúdió – kivéve a Paramountot és riválisát, a VistaVisiont –, CinemaScope-eljárással dolgozott. Egy éven belül az egyesült államokbeli mozik fele CinemaScope-technikával mutatta be a filmeket, de az új berendezések felszerelése a vártnál ismét költségesebbnek bizonyult, így a mozik nehezebben váltak nyereségesek.

További módszereket próbáltak ki és utasítottak el, többek között a Todd-AO technikát az 1955-ös *Oklahoma!* és a *80 nap alatt a Föld körül* (Around the World in 80 Days, 1956) készítésénél. A szélesvásznú film számára végül a Panavision szolgáltatotta a hosszú távra szóló megoldást. Robert Gottschalk oly mértékben tökéletesítette a torzított vetítéshez szükséges alkatrészeket, hogy ez szabadabb filmezést, a mozitulajdonos számára pedig kevesebb ráfizetést jelentett. Egy fogantyú egyszerű elfordításával sokféle torzítás vált lehetővé. A hatvanas évek végére a Panavision adta a legszélesebb körben használt technikát.

MEGÁLLAPODÁS A TELEVÍZIOÁVAL

Az átmeneti szakaszban a nagyobb hollywoodi stúdiók óvatos politikát folytattak, és játékfilmjeiket nem voltak hajlandók sem el-, sem bérbe adni a tévének. Kisebb cégek azonban, melyek könnyű módon akartak nyereséget szerezni, felkínálták a portékájukat. 1951-ben például a Columbia Pictures saját leányvállalataként megalapította a Screen Gemst, hogy ily módon filmanyagot kínáljon a tévének. A kisebb hollywoodi stúdiók kiadták hátsó terméiket kezdő tévéproducereknek, a munka nélküli színészek és filmesek pedig a televízióhoz szegődtek.

Az amerikai tévében bemutatott első játékfilmek nagy tételben, külföldről érkeztek olyan nehézségekkel küszködő angol filmstúdióktól, mint az Ealing, a Rank vagy a Korda. Mivel az angolok az Egyesült Államokban képtelenek voltak betörni a mozi piacra, de arra sem voltak hajlandók, hogy hazai tévébemutatásra adják el termékeiket, kihasználták az amerikai televízió filméhségét.

A tévé előtt Amerikában emelt gátat Howard Hughes, a különc milliárdos, az RKO tulajdonosa törte át azzal, hogy 1954-ben eladta az RKO filmarchívumát a televíziónak. Az ebből a szerződésből befolyt több millió dollár még a legmakacsabb filmcézárokat is meghatotta, s a kö-

vetkező két évben az összes többi nagyobb hollywoodi cég a televízió rendelkezésére bocsátotta az 1948 előtti filmjeit. (Ezekért nem kellett visszamenőleg fizetni az előadók és filmesek szakmai szervezetének.) Ezentúl az ország egész lakossága kedvére nézhette a hollywoodi hangosfilmek széles skálájának legrosszabbját és legjavát.

Ettől kezdve fekete-fehér filmek töltötték ki a kora reggeli, a késő esti és az éjszakai műsoridő nagy részét. Egy évtizeddel később már több mint 100 különböző filmet adtak New York tévécsatornáin minden héten.

1955-ben a jelentős cégek nagy hévvel kezdtek kizárólag a televízió számára filmeket gyártani. A listát a Warner Brothers vezette a *Cheyenne*, a *77 Sunset Strip* és a *Maverick* című produkciókkal, ezek mindegyike olyan forgatókönyv és film alapján készült, melyeknek jogai

már a stúdió birtokában voltak. A televíziós produkciónak központja szinte egyik napról a másikra New Yorkból Hollywoodba tevődött át, és 1960-ra a főadásban bemutatott műsor nagy részét – a sorozatoktól kezdve a játékfilmekig – a filmcégek szállították.

HARC A TÚLÉLÉSÉRT

Az ötvenes évek gazdasági feltételei mellett nem lehetett csak úgy egyszerűen átállni a televíziós gyártásra, elkerülhetetlenné vált a főbb stúdiók szerkezetének átalakítása is.

A stúdiók is átálltak, mégpedig úgy, hogy átszervezték a gyártást. A tehetség, melyre a klasszikus korban igényt tartottak, most túl drágának bizonyult, és független producereket szerződtek a játékfilmek gyártására.

Farley Granger és Cathy O'Donnel menekülés közben Nicholas Ray első játékfilmjében, amelyet az RKO számára forgatott: *They Live by Night* ('Éjjel élnek', 1948)



John Huston

(1906–1987)

Walter Huston színész és Rhea Gore újságíró fiaként született a Missouri állambeli Nevadában. Miután szülei elváltak, gyerekkora kettejük között ingázva telt, és kalandos ifjúkorát bokszolással, újságírással és rövid mexikói katonáskodással töltötte. 1937-ben végül többekévesé állandó állást talált forgatókönyvíróként a Warner Brothersnál, ahol szövegei olyan rangos filmekben szóltak meg, mint a *Jezebel* (1937), a *Juarez* (1939), a *York őrmester* (1941) és a *High Sierra* ('Magas Sierra', 1941). Vágya azonban a rendezés volt, és a munkájával elégedett stúdió úgy döntött, megbízza egy „kisebb film” rendezésével.

A Dashiell Hammett thrilleréből készített *A máltai sólyom* (1941) című filmjét, melynek stílusa tiszta, szereposztása pedig telitalálat volt, azonnal klasszikusként üdvözölték, amit annak köszönhetett, hogy hű maradt Hammett könyvéhez, és hiteles feszültséggel ábrázolta a szereplők rettegését. (Mindemellett a *High Sierrával* egyetemben e film határozta meg a jellegzetes Bogart-figurát a vetítövászonon.) 1942-ben Huston belépett a híradós alakulatba, és három éles hangú, közvetlen és hazafias fellengzőségtől mentes dokumentumfilmet készített, *Report from the Aleutians* ('Riport az Aleut-szigetekről', 1943), *The Battle of San Pietro* ('San Pietró-i ütközet', 1944) és *Let There Be Light* ('Legyen világosság', 1945) címmel, az utóbbi lelki sérüléseikbe belerokkant katonákról szól, és annyira felzaklatta a hadügyminisztériumot, hogy 35 évre betiltotta a filmet.

Háború utáni első filmje *A Sierra Madre kincse*, felvázolta kedvenc témáját, a küldetését megszállottan teljesítő hős katasztrófába torkolló sorsát. James Agee, legkitartóbb híve a valaha látott „vizuálisan legélénkebb és leggyönyörűbb filmek egyikének” nevezte, melynek „minden kockájában csodálatosan áramlik a friss levegő, a fény, az életerő, és a szabadság”. A *Key Largo* (1948) azonban ezzel ellentétes, klauszrofobikus és kódos hangulatot áraszt. A nyomasztó kapcsolatoknak ez az újabb tanulmánya magán viselte az eredeti mű (egy Maxwell-dráma) színpadiasságát, bár ezt némiképp feledtette Bogart, Bacall, valamint Edward G. Robinson alakítása.

Azzal, hogy az *Aszfaltdzsungelben* (1950) Huston „az emberi törekvés balkezes formájaként” úgy mutatta be a bűnözést, mint akármilyen más foglalkozást és elfogulatlan megértéssel szemlélte a kisebb, elátkozott sorsú városrészek tömegeinek életét, megvetette majdan következő összes gengszterfilmjének alapját. Szokásos pesszimizmusánál derűsebbnek mutatkozik az *Afrika királynője* (*The African Queen*, 1951) című filmjében, mely nem végződik rosszul. Mindkét film bebizonyította, hogy Huston ért a szereposztáshoz: egyrészt az *Aszfaltdzsungel* huligánjait alakító „névtelen” színészek, valamint Bogart ellenfeleként Katherine Hepburn kiválasztásával az *Afrika királynőjében*.

Ezután Huston karrierje nagy kiterőt tett. Mindig is

egyenetlen teljesítményt nyújtó rendező volt, s komoly filmjei között selejtet is lehetett találni – nem beszélve az olyan egyedi, kaján tréfákról, mint az *Afrika kincse* (*Beat the Devil*, 1953) vagy a *Adrian Messenger listája* (*The List of Adrian Messenger*, 1963). Ebben az időszakban a túlzott komolyság tönkretette még a legelmélyültebb munkáit is, amint azt a megfilmesíthetetlen *Moby Dick* (1956) vagy a *Freud* (1962) is bizonyítja. A vizuális művészetek iránti vonzalma arra készítette Hustont, hogy esztétikai párhuzamokat keressen filmjeinek képeiben – Toulouse-Lautrec festményeivel a *Moulin Rouge*-ban (1952), valamint japán festményekkel *The Barbarian and the Geisha*-ban ('A barbár és a gésa', 1958) –, ám ezzel csupán megkísérelte ellensúlyozni a forgatókönyv hibáit.

A helyzet némiképp javult a hatvanas években. Első westernje, az *Unforgiven* ('Nincs kegyelem', 1960), valamint a *Kallódó emberek* (1961) – egy késői western, melyben a modern kor cowboyai vadlovakat fognak, jobb híján kutyaeledelnek – kicsit túlságosan is tudatos allegória, ám Huston fanyar elnézése és a térdinamika iránt érzett ösztönének köszönhetően sikert aratott. Jó érzékkel hatástalanítani tudta a melodramatikus elemeket, és ez előnyére vált *Night of the Iguana* ('Az iguána éjszakája', 1964) című Tennessee Williams-adaptációnak, és talán



még inkább a *Visszatükrözések egy aranyló szempárban* (1967) című filmnek, mely Carson McCullers a forró amerikai Délről szóló történetének ügyesen visszafogott változata.

James Agee letűnése után Hustont többé nem tisztelte a kritika. Andrew Sarris a kritikusok nevében 1968-ban „középszerű banalitással, kitérés technikákkal”, valamint azzal vádolta, hogy „saját személyiségének felfedése nélkül mutatja be munkáit”. A *Fat City*-vel (1972) ismét tehetsége legjavát adta, ahogy mély együttérzéssel és fölényes szakmai hozzáértéssel készített filmtanulmányt egy kilátástalan sorsú, piti kis bokszolóról.

Kései mesterműveinek sora az *Aki király akart lenni* (1975) című filmmel, Kipling a kaland és a hatalom káprázatáról szóló történetének megrázó feldolgozásával folytatódott. Az önámítás természetrajza táplálta a *Wise Blood* ('Bölcs vér', 1979) című munkáját is, egy bűnről és üdvözülésről szóló feketén komikus allegóriát, mely Bible Belt Georgiában játszódik, és melynek a szereplők abszurditásához képest ironikus felhangja van. Ekkorra már Sarris is (1980-ban, Studlar és Desser antológiájában) kénytelen volt ellentmondani régebbi állításainak: „Amit mindig alulbecsültem Hustonban, az az volt, hogy mennyire mélyen tudta legbelül érezni a hiábavalóság és bukás univerzális élményét.” Ez azonban nem azt jelenti, hogy Huston valaha is feladta volna kockázatára való hajlamát a filmkészítésben: a *Wise Blood*-ot követte még a *Phobia* ('Fóbia', 1981), valamint a *Menekülés a győzelemben* (*Escape to Victory*, 1981).

Utolsó két filmje lett élete főműve. A *Prizzik becsülete* (1985) kegyetlen humora neveltségessé tette a maffiafilmeket (és sztárrá a lányát, Anjelicát). A *The Dead* ('Holtak', 1987) pedig, számos irodalmi adaptációja közül az utolsó és talán a legjobb, szeretettel, örömmel, valamint szívbe markolóan búcsúbeszédszerű, csendes szánalommal dolgozta fel Joyce novelláját, melyen áttűnik az élet szépsége és mulandósága.

PHILIP KEMP

FONTOSABB FILMEK

A máltai sólyom (*The Maltese Falcon*, 1941); *The Battle of San Pietro* (1944); *A Sierra Madre kincse* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948); *Key Largo* (1948); *Az aszfaltdzsungel* (*The Asphalt Jungle*, 1950); *Afrika királynője* (*The African Queen*, 1951); *Moby Dick* (*Moby Dick*, 1956); *The Unforgiven* (1960); *Kallódó emberek* (*The Misfits*, 1961); *Freud* (*Freud: The Secret Passion*, 1962); *Visszatükrözések egy aranyló szempárban* (*Reflections in a Golden Eye*, 1967); *Fat City* (1972); *Aki király akart lenni* (*The Man Who Would Be King*, 1975); *Wise Blood* ('Bölcs vér', 1979); *A Prizzik becsülete* (*Prizzi's Honor*, 1985); *The Dead* ('Holtak', 1987).

IRODALOM

Agee, James: *Agee on Film*, 1963.
Grobel, Lawrence: *The Hustons*, 1989.
Sarris, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*, 1968.
Studlar, Gaylyn-Dresser, David (eds.): *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*, 1993.

Balra: Humphrey Bogart és Katherine Hepburn John Huston *Afrika királynője* (1951) című filmjében

Mivel a hazai piac szűkült, felértékelődtek a határon túliak, és a stúdiók többet törődtek filmjeik külföldi forgalmazásával. E változások az RKO kivételével minden nagyobb hollywoodi stúdió életben maradását biztosították. Az átalakulás csúcsain és mélypontjain azonban megváltozott az egyes stúdiók rangsora, és olyan vezető cégek, mint az MGM azért harcoltak, hogy lépést tudjanak tartani a hajdan kisebb vállalatokkal, például a Columbiával vagy a Universallal.

Az MGM létét fenyegette a legnagyobb veszély. A vezetői posztját már régóta tartó Nicholas Schenk még aztán is ragaszkodott „saját” filmszínházaihoz, hogy az összes többi nagyobb cég eladta az övét, és a vállalat csak 1959-re vált ketté: az egyik, az MGM gyártotta, a másik, a Loew pedig bemutatta a filmeket. Ebben az időben távozott az „aranykor” vezetői közül Louis Mayer, Dore Schary és Arthur Loew, ráadásul az ötvenes években a durva hatalmi harcokat is megsínylették a stúdiók.

1965-re az egykor hatalmas MGM már csak árnyéka volt önmagának, és 1969-ben egy Kirk Kerkorian nevű befektető az egész céget megvásárolta csupán azért, mert meg akarta szerezni Las Vegas-i szállodája számára a „Leó, az oroszlán” jelet. Az ifjabb James T. Aubrey, a vállalat igazgatója, aki korábban a CBS-nél dolgozott, leállította az éppen készülő filmek gyártását, eladta a főlősleges helyiségeket, és elkezdett alacsony költségvetésű filmeket ontani. Néhány, a feketék kizsákmányolásáról szóló film, például a *Shaft* nyereséges volt, de legtöbbször ez nem sikerült. 1973-ban, közvetlenül lemondása előtt Aubrey megfosztotta az MGM-et forgalmazói szerepétől, és az egykor hatalmas *Leó, az oroszlán* csaknem egy évtizedre kívül rekedt a moziiparból.

Azonban nem az MGM volt az egyetlen nagy hollywoodi stúdió, melynek az ötvenes évek folyamán problémákkal kellett szembenéznie. A Warner Brothersnek is harcolnia kellett az életben maradásért. 1956 júniusában az alapító fivérek, Harry és Abe Warner eladták a saját részüket, testvérük, Jack pedig csak azért maradt a cégnél, hogy segítsen az új tulajdonosoknak gyorsan bejutni a tévéprodukciónak üzletébe. Az úttörő fontosságú *77 Sunset Strip* és a *Maverick* sorozatokkal a gyengélkedő Warner Brothers újból működésbe lendült, azonban a független producerekkel képtelen volt sikerfilmeket gyártani. Minden olyan sikerfilmjére, mint a *Camelot* (1967) vagy a *Verseny a javából* (*The Great Race*, 1965) több tucat bukás jutott. Miután a Warner Brothers eladódott, a céget átvette a kanadai Seven Arts Ltd.

1969 júliusában a parkolókkal és temetőkkel kereskedő Kinney National Services nevű New York-i vállalat vásárolta meg a Warner Brotherst. A vagyongyarapításra törekvő Steven J. Ross a divatos Warner Communication nevet adta az összevont médiacégnek. John Wayne független Batjac nevű vállalatának segítségével és egy sor olyan sikeres filmmel, mint a *Gyilkos túra* (*Deliverance*,

1972), a *Mi van, doki?* (What's up, Doc?, 1972) és *Az ördögűző* (The Exorcist, 1973) a Warner Brothers az óriási Warner Communications részeként új, nyereséges korszakot kezdett.

Hollywood legjövendelmezőbb stúdiója a Paramount volt, mely egyben a filmtörténet legnagyobb moziláncát birtokolta. 1949-ben a céget már régóta irányító Barney Balaban, aki nem látott okot arra, hogy szembeszálljon a legfelső bíróság döntésével, kettészakította birodalmát. A Paramount Pictures megtartotta a gyártással és forgalmazással foglalkozó részleget, s az ötvenes években a költségvetés szempontjából konzervatív stratégiát folytatott. Amikor a 20th/Twentieth Century Fox sikeresen kifejlesztette a CinemaScope-technológiát, Balaban a Paramount olcsóbb Vistavisionjével rukkolt elő, mely hagyományos vetítőgépeken is alkalmazható volt, s így a befektetőtől kisebb anyagi áldozatot követelt.

Sikerfilmek azonban nem születtek. 1963-ban először a Paramount veszteséges lett, egy évre rá Balaban visszavonult, és meghirdették a vállalat eladását. 1966 őszén Charles Bluhorn óriási vegyes vállalatának Gulf+Western Industries nevű cége vette meg a Paramountot. Bluhorn saját magát tette meg elnöknek, és felvette az egykori reklámfőnököt, Martin S. Davist, hogy New Yorkban vegye át az irányítást, továbbá Robert Evans egykori színészt, hogy éltesse újra a stúdiót. 1972-re, részben Francis Ford Coppola *A Keresztapa* (The Godfather) című filmjének köszönhetően, az új Paramount ismét nyereséges lett, de immár a Gulf+Western leányvállalataként.

A 20th/Twentieth Century Foxnak is anyagi problémákkal kellett szembenéznie a CinemaScope birtoklásának ellenére, melyeket az ötvenes években Marilyn Monroe filmjeiben használtak a leghatásosabban. A cég még mindig erős volt, amikor a már régóta az élén álló Darryl F. Zanuck lemondott, hogy független gyártásba kezdhesen. 1963-ban visszahívták Zanuckot, hogy próbálja megmenteni a vállalatot a *Kleopátra* (Cleopatra, 1963) okozta pénzügyi összeomlástól. De azok a vezetési módszerek, melyeket Zanuck a harmincas és negyvenes években oly sikeresen alkalmazott, a hatvanas évekre elavultak. *A muzsika hangja* (The Sound of Music, 1965) csupán ideiglenes megmentőnek bizonyult, és a *Doktor Dolittle* (Doctor Dolittle, 1967), a *Star!* ('Star!', 1968), a *Hello, Dolly!* (1969), és a *Tora! Tora! Tora!* (1970) jelentette a cégnél a korra jellemző több millió dolláros bukást. 1970-ben a 20th Century Fox 77 millió dollárt veszített, és Zanuckot menesztették. A hetvenes évek elején a Dennis Stanfill által irányított új, üzleti diplomával rendelkező vezetők újra nyereségesé tették a Foxot és visszaszerezték a stúdióhierarchiában elfoglalt helyét azzal a politikával, hogy több sztárt felvonultat, akciódús sikerfilmeket gyártottak, mint például a *Francia kapcsolat* (The French Connection, 1971), a *Poszeidon katasztrófa* (The Poseidon Adventure, 1972) vagy a *Pokoli torony* (The Towering Inferno, 1974).

A Columbia – a Universalhoz és a United Artistshez hasonlóan – nem rendelkezett mozilánccal, így a vállalatot kevésbé sújtották az ötvenes évek változásai, s kisebb cégeként rugalmasabban és aránylag könnyen alkalmazkodott a független produceri rendszerhez. A függetlenek – Fred Zinnemann, Elia Kazan, Otto Preminger, Sam Spiegel, valamint David Lean – segítségével a Columbia olyan telitalálat-filmeket gyártott, mint a *Most és mindörökké* (From Here to Eternity, 1953), *A rakparton* (On the Waterfront, 1954), *Zendülés a Caine hajón* (The Caine Mutiny, 1954) és a *Híd a Kwai folyón* (The Bridge on the River Kwai, 1957). Ez a sikersorozat folytatódott a hatvanas években. Abe Schneider és Leo Jaffe követte Harry és Jack Cohnt, és megszerezték az *Arábiai Lawrence* (Lawrence of Arabia, 1962), *Egy ember az örökkévalóságnak* (Man for All Seasons, 1966), a *Találd ki, ki jön ma vacsorára!* (Guess Who's Coming to Dinner, 1967), a *Tanár úrnak, szeretettel* (To Sir, with Love, 1967), a *Hidegvérrel* (In Cold Blood, 1967), az *Oliver* (1968), továbbá a *Funny Girl* (1968) című filmeket. Amellett, hogy bevált, tehetséges filmesekkel dolgozott, a Columbia némi kockázat árán is sikeres tudott lenni. 1969-ben jött ki a *Szelíd motorosokkal* (Easy Rider), mely alig félmillió dollárba került, és sztárrá tette Jack Nicholst, Dennis Hoppert és Peter Fondát.

Ugyanezt az elméletet erősítette meg a Universal, mely csupán szerény sikereket ért el a harmincas és negyvenes évek aranykorában. Amikor a céget 1952-ben eladták a Decca Recordsnak, Edward Muhl olyan egyedi szerződéseket kötött, melyekkel felzárkózhatott a Columbia mellé. Szerződtette James Stewartot és Anthony Mannt *A 73-as Winchester* (Winchester '73, 1950) és *A folyó mentén* (Bend of the River, 1951) készítésére, valamint Tyrone Powert, Gregory Pecket és Alan Laddet. A Universal annyira fel-futott, hogy a Lew Wasserman irányította MCA tehetségkutató iroda megvásárolta és megteremtette a hollywoodi tévéfilmgyártás fellegvárát. Wasserman olyan tehetségeket is vonzott, mint Alfred Hitchcock, Clint Eastwood, Robert Wise vagy Steven Spielberg. 1975-ben, amikor bemutatott Spielberg sikerfilmjét, *A cápat* (Jaws), a stúdiók közül a Universal állt a csúcson.

A nagy filmcégek közül a United Artists a legrosszabb formában lépte át az ötvenes évek küszöbét. A csődbe ment alapítók, Charlie Chaplin és Mary Pickford két, a szórakoztatóiparban érdekelt ügyvéd, Arthur Krim és Robert Benjamin által vezetett ügynökségnek adták el a vállalatot. Az időzítés nem is lehetett volna jobb a New York-i csodagyerekek számára, akik megkörnyékezték Stanley Kramer, John Huston, Burt Lancaster, Billy Wilder, John Sturges, valamint Otto Preminger független producereket, majd Krim kezébe vette a pénzügyek, a forgalmazás és a terjesztés irányítását.

A hollywoodi nagyok között az egyetlen új vállalat a Walt Disney Corporation volt. Ez a stúdió a húszas években tűnt föl a filmipar periferiáján, s már abban az idő-

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 újrászervezte a megszokott cenzúraszabályokat, s 1968 novemberében az Egyesült Államok lett az utolsó nyugati nagyhatalom, mely szisztematikus filmsztyilizációs módszert 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 szerzési 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 tévézési 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 szívtá, és alkalmazkodott hozzá, s ezzel átforgalmazta az amerikai elbeszélő mozi arculatát. Átvette a lazábban felépített történetfűzést, amelyhez nem feltétlenül kellett kerek lezárás. Az eredeti helyszíneken 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, színvonalosságának, 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 filmbemutatással foglalkozó vertikális felépítésű részét, 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 közönségcsalogató