

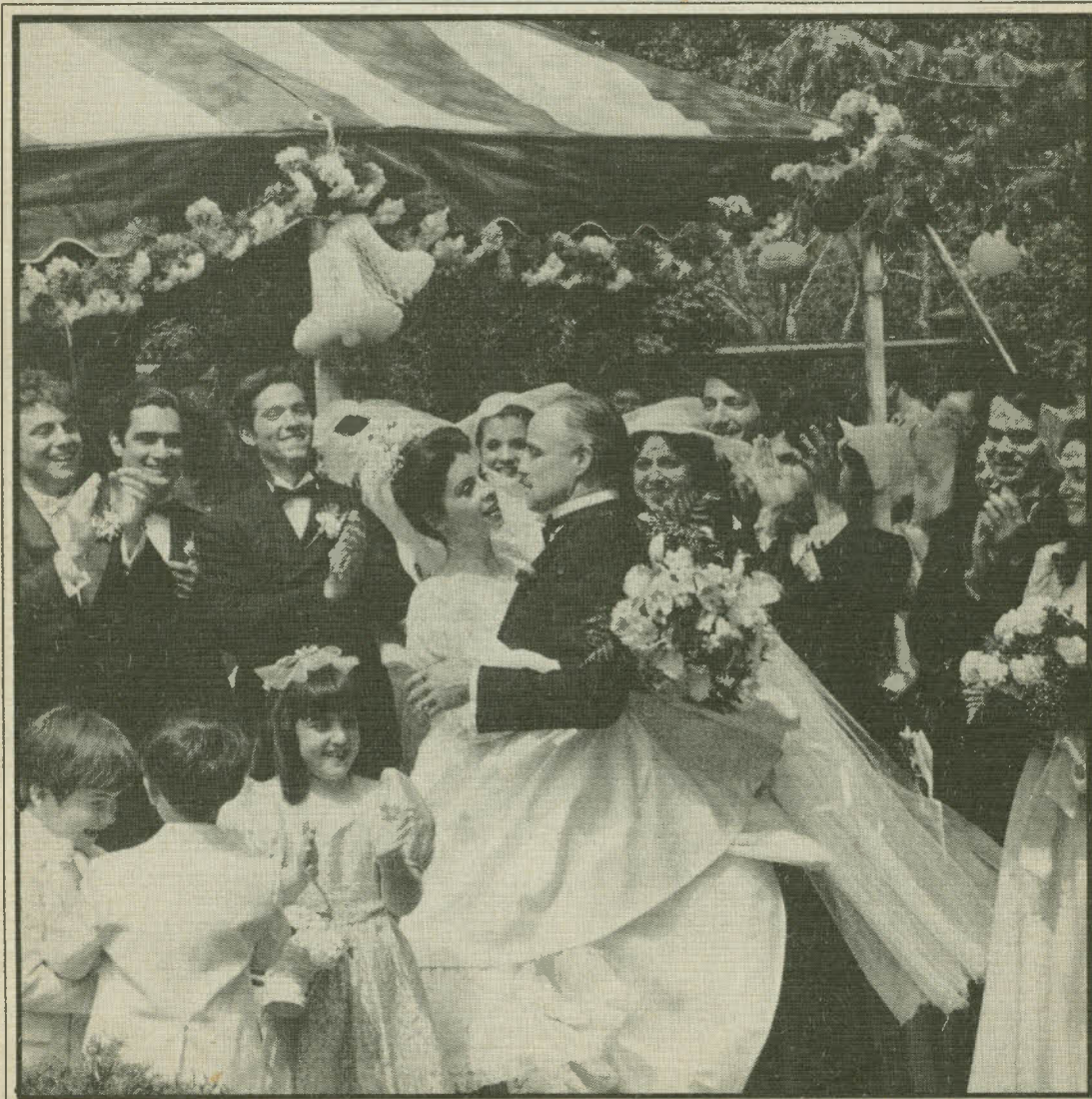
# FILM

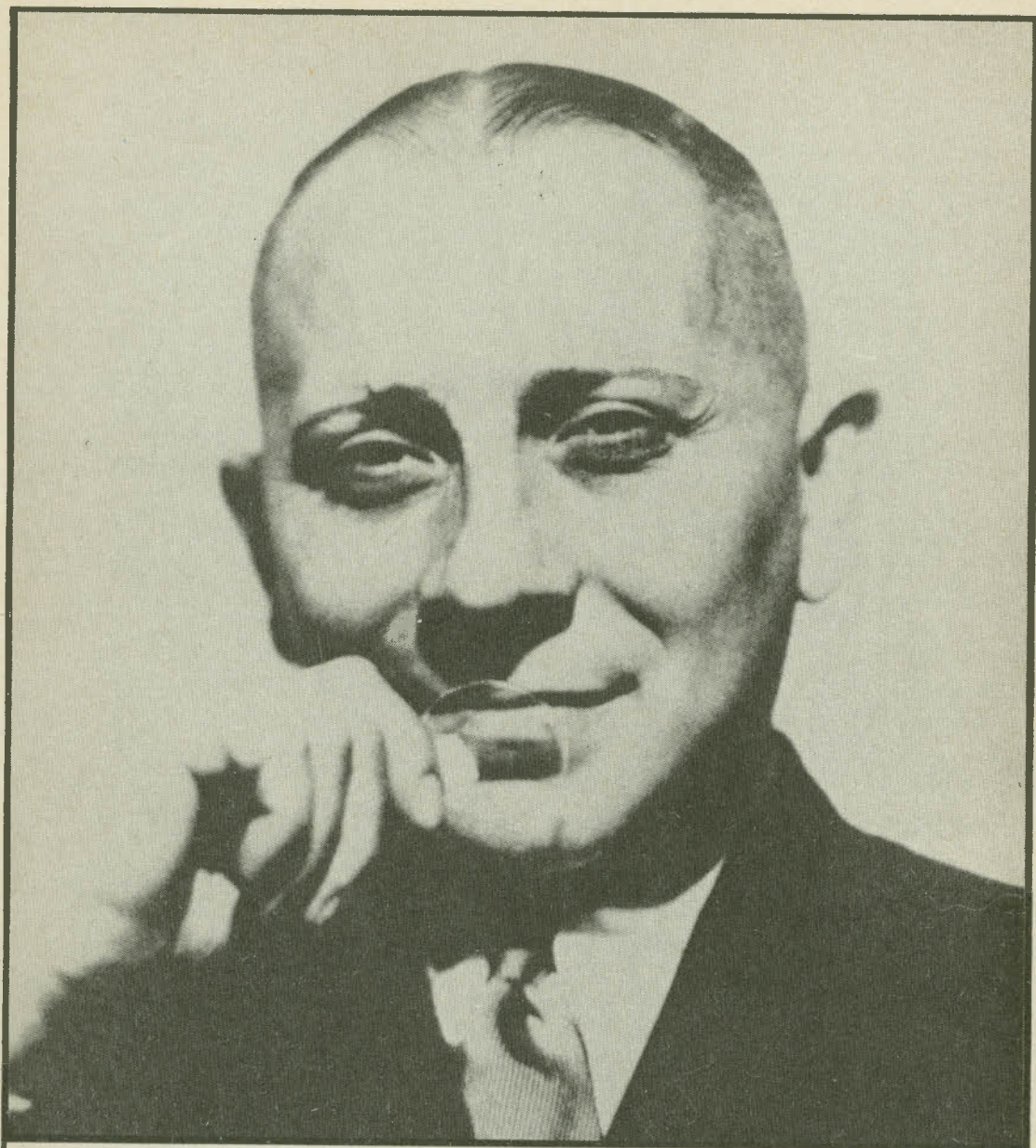
*Kultúra*

XXI. évfolyam

7. szám

1985. július





**Filmsorozat**  
**a 100 éve született Erich von Stroheim emlékére**  
**a Filmmúzeumban!**

- |                |                             |                |                             |
|----------------|-----------------------------|----------------|-----------------------------|
| szeptember 6.  | 18 óra Asszonybecsület      | szeptember 14. | 18 óra Víg özvegy           |
|                | 20 óra A nagy ábránd        |                | 20 óra Ultimátum            |
| szeptember 7.  | 18 óra Szeszélyes asszonyok | szeptember 15. | 18 óra Asszony az örvényben |
|                | 20 óra Alibi                |                | 20 óra Üldözöttek           |
| szeptember 8.  | 18 óra Körhinta             | szeptember 20. | 18 óra Halálos játék        |
|                | 20 óra Fiók az intézetben   |                | 20 óra Öt lépés Kairó felé  |
| szeptember 13. | 18 óra Gyilkos arany        | szeptember 21. | 18 óra Haláltánc            |
|                | 20 óra Gibraltár            |                | 20 óra Alkony sugárút       |

## Tartalom

### Müterem

- 3 Györfly Miklós: Archaikus hollywoodi torzó  
*A száz éve született Erich von Stroheimről*

### Reflektor

*Az amerikai film*

- 15 Wisinger István: A másfél órás hamburger  
25 Mészáros Tamás: Reformáció az álomgyárban  
37 Koltai Tamás: A brunch (*Mozifenegyerekek*)  
40 Az amerikai független film  
*Összeállítás Bódy Gábor gyűjtése nyomán*

- 55 Beszélgetések az amerikai underground filmről

A Cinema 16 – Amos Vogel (*Horváth Vera*)

Kollektív meditáció a 60-as évekről – Joyce Wieland (*Antal István*)

Az undergroundtól a punk filmekig – Howard Guttenplan (*Antal István*)

- 69 Bányai Gábor: Egy prágai Amerikában  
*Milos Forman elszakadása*

### Montázs

- 77 A „függetlenek” a New York-i fesztiválon – Cotton Club – Nem az igazi Mozart

Contents, Sommaire, Содержание

## **Szerkesztőség**

Köháti Zsolt főszerkesztő  
Bányai Gábor  
Erdélyi Z. Ágnes  
Fraunhoffer Péter  
Sebestyén Lajos  
Urbán Mária

## **E számunk munkatársai**

Antal István kritikus  
Bódy Gábor rendező  
Györfy Miklós esztéta  
Horváth Vera, a Magyar Filmintézet munkatársa  
Koltai Tamás kritikus  
Megyeri Lili, a Magyar Filmintézet munkatársa  
Mészáros Tamás kritikus  
Wisinger István szerkesztő

A címlapon: jelenet Coppola Keresztapa című filmjéből

**Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza**

ISSN 0015-1580

Index: 25 306

Felelős kiadó Nemeskürty István, a Magyar Filmintézet igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadion út 97. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető a Központi Hirlapirodánál (Budapest V., József nádor tér 1. postacím: 1900 Budapest) és bármely kézbesítő postahivatalnál közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj egy évre 240,— Ft, fél évre 120,— Ft.

Készült a Pécsi Szikra Nyomdában 85-2105 munkaszámmal, felelős vezető Farkas Gábor igazgató.

## Archaikus hollywoodi torzó

### *A száz éve született Erich von Stroheimről*

Billy Wilder 1949-ben *Sunset Boulevard* (Alkony sugárút) címmel rendezte egyik legemlékezetesebb filmjét, amely egy öregedő és elfelejtett némafilmsztárról szól, aki szeretne mindenáron újra a kamerák elé kerülni. A színésznőt a némafilm korszakának egyik hőse, Gloria Swanson játssza, volt férjét, aki jelenleg komornyiki teendőket lát el a kísérteties hollywoodi kastélyban, ahol kettesben élnek ragyogó múltjukon csüggő életüket: Erich von Stroheim. E komornyikról sokáig nem tudunk egyebet, mint hogy hűséges szolgája asszonyának, elszántan vigyáz rá, hogy illúziói sértetlenek maradjanak, még azon az áron is, hogy próbára tétetik alázatos imádata: kénytelen elnézni, hogy bálványa beleszeret egy jöttment fiatal forgatókönyvíró-jelöltbe, sőt, éppen e szerelemben fedezi fel a látszat megőrzésének eszközét: a visszatérés reménye és az egykori filmeket idéző nagy érzelem tápot ad az ábrándoknak.

Aztán egy megrendült és igazában hozzá méltatlan pillanatában a komornyik felfedi az ifjú szeretőnek, hogy őt Max von Mayerlingnak hívják, és valaha Charlie Chaplin és Cecil B. DeMille mellett a legnagyobb hollywoodi rendező volt. Norma Desmondot (Gloria Swanson) is ő fedezte fel és tette naggyá. Kitart mellette a feledésben is, feláldozta érte karrierjét. Erich von Stroheim úgyszólván önmagát játssza ebben a filmben: a szigorú, zord, megkeseredett, de rendíthetetlen méltóságú komornyik valóságos grand-seigneur, a némafilm félreállított nagy öregje, a hatvannégy esztendőes Erich von Stroheim, aki csaknem húsz éve nem rendezett már filmet, de (vagy mert) hűségesen kitart eszményei mellett, melyek annak

idején összeegyeztethetetlennek bizonyultak a hollywoodi filmgyártással.

A száz éve született és 1957 óta halott Stroheim csakugyan egyike volt a némafilm legnagyobb művészeinek, és alighanem éppen rendezői pályájának végzetes derékba törése okozta, hogy ez nincs igazán benne még a filmes köztudatban sem. A hangosfilm megjelenése után Stroheim már csak mint színész működött közre mások filmjeiben, és hasonlíthatatlan színészi egyénisége, nagyszerű alakításai is hozzájárulhattak, hogy rendezői oeuvre-je kissé háttérbe szorult. A *Gyilkos arany* – nagyjából ennyit tud, ha tud a művelt filmnéző Stroheimről, és ha ez csakugyan a legfontosabb filmje is, a többi nyolc is egy egységes és következetes munkásság kikerülhetetlen darabja – lenne, ha látható volna, de – és Stroheim viszonylagos ismeretlenségének ez is egyik oka – nincs még egy valamire való filmrendező a filmtörténetben, akinek a filmjeivel, a filmeknek a szó szoros értelmében vett szalagjaival ilyen mostohán bánt volna a sors – és a hollywoodi ízlés-cenzúra. Akad Stroheim-film, amely egyszerűen nem maradt fenn, akad több is, amelyet csak súlyosan megcsönkítva lehet látni, és akad olyan is, amelyet abban a formában, ahogy ő készítette el, sohasem mutatták be, hanem csak egy másik rendező által újraforgatva és eszerint „átrendezve”.

Pedig már Eisenstein is azt vallotta nagyjából, amit az *Alkony sugárút* komornyikja: az amerikai film D. W. Griffith, Charlie Chaplin, Erich von Stroheim és Walt Disney munkásságával adta a legtöbbet az egyetemes filmművészetnek. René Clair pedig így nyilatkozott Stroheimről az ötvenes években: „Negyedszá-



Vak térjek (Asszonybecsület), 1919, Stroheim és Francilla Billington

zad! Ennyi idő telt el azóta, hogy a könyörtelen hollywoodi rendszer elhallgattatta azt a filmszerzőt, akinél, Chaplint kivéve, nincs nagyobb azok társaságában, akik otthagyták a vásznon stílusuk pótolhatatlan nyomát. Ennek a ténynek a fényében Erich von Stroheim élete szimbolikus, mert nem lehet arra számítani, hogy egyhamar véget érhetne az egyén harca a gépezet ellen. Csupán tizegynéhány esztendeig tartott ennek az alkotónak a karrierje. Azután már csak interpretáló művészként működött, és bármilyen nagy volt is mint színész, nem állhatjuk meg, hogy ne gondoljunk azokra a művekre, amelyeket még ő maga gondolhatott volna el és rendezhetett volna meg, és amelyeket most már soha többé nem láthatunk. Első filmjei hatalmas sikert arattak, és alkotójuk fejedelmeként uralkodott egy olyan iparon, amely nem szívesen vetette magát alá törvényeinek. De a játszma, amelyet játszott, kockázatos volt. Hogy el ne veszítse, minden sikert még nagyobb sikernek kellett követnie. A legkisebb visszaesés brutális bukáshoz és a középszer bosszújához vezetett. Az a nap, amelyen a Universal vállalat egy fiatal alkalmazottja, név szerint Irving Thalberg elvállalta, hogy félbeszakítja a *Merry go round* (Körhinta) forgatását, és befejezését egy általa kiválasztott, másik rendezőre bízta, ez a nap egy új korszak beköszöntét jelezte. Véget ért a nagy pionirok kora, akik kibontakoztatták az amerikai filmművészetet, átadva helyét a producerek, hivatalnokok és bankárok személytelen uralmának.”

Erich von Stroheim (eredeti nevén Erich Oswald Stroheim) 1885. szeptember 22-én született Bécsben. Amerikában később azt állította, hogy nemesi származású, katonatiszt fia és maga is katonatiszt volt, ez azonban merő kitalálás, és feltehetőleg arra szolgált, hogy a személyiség fedezetével is hitelesítse azt a szerepet, amely valósággal egygyé vált Stroheimmel, a színésszel. Apja valójában sziléziai származású zsidó kereskedő volt, anyja prágai születésű cseh asszony. Rövid ideig Stroheim valóban szolgált a k. u. k. hadseregben, de aztán 1906-ban emigrált Amerikába. Talán nem fölösleges rámutatni, hogy Stroheim csaknem egyidős volt azzal a Musillal, akit szintén a Monarchia nevelt, és akinek éppen 1906-ban megjelent *Törless iskolaévei* című regénye e Monarchiának azt a fajta militarista szellemű indoktrinációját ábrázolja, amelyben talán az ifjú Stroheim is részesült, és mindössze két évvel volt fiatalabb annál a Kafkánál, aki később



Szeszélyes asszonyok, 1921–22, Maude George és Stroheim

az Amerikában képzeletben ugyanúgy átkelt az Újvilágba, mint Stroheim a valóságban. A bécsi és k. u. k. korrespondenciákat még tovább lehetne szaporítani, de a későbbi filmek is tanúsítják, hogy bár nem sokat tudunk Stroheim fiatalkoráról, és mint az új művészet, a film elszánt pionírja hamar otthonra talált Amerikában, a Monarchiába visszanyúló gyökerei alapvetően meghatározták emberi és művészi arculatát. Mint a legnagyobb amerikai némafilmrendezőt emlegetik Chaplin és Griffith mellett, de – kilenc filmje közül csak egy játszódik Amerikában. Talán idegensége is közrejátszott abban, hogy alulmaradt a hollywoodi producerekkel szemben. Még mint az *Alkony sugárút* komornyikja is akcentussal beszél angolul.

1906-ban tehát, éppen abban az évben, amikor Billy Wilder Bécsben világra jött (hogy aztán huszonzét éves fiatalemberként akkortájt kövesse Amerikába nevezetes honfitársát, amikor annak mint rendezőnek éppen befellegzett), Stroheim áthajózott Amerikába, és mindenféle munkák után végül Hollywoodban kötött ki, ahol kisebb szerepeket bíztak rá, így például Griffith a *Birth of a Nation*-ben (Amerika hőskora). Az *Intolerance*-ban (Türelmet-

lenség) már asszisztenskedett is Griffith mellett, sőt John Emerson Griffith produkciójában készült filmjeiben még katonai tanácsadói és diszlettervezői feladatot is ellátott, és egyikükben, az 1915-ben készült *Old Heidelberg*-ben már igazi szerepet is kapott, egy német herceg inasát játszotta el. 1917-ben játszott először porosz tisztet, és hasonló szerepet kapott még ugyanebben az évben Griffith *Hearts of the World* (A világ szívei) című filmjében, amelyben egyúttal megint közreműködött asszisztensként és katonai tanácsadóként.

Még egy-két hasonló szerep eljátszásával, melyek hatása, visszhangja elválaszthatatlan volt az éppen dúló I. világháborútól, Stroheim az ismert színészek sorába emelkedett. Ő volt „the man you love to hate” – az az ember, akit imádunk gyűlölni. Stroheim ebből a hálás korabeli sablonból nőtt ki mint filmművész, úgy, hogy első filmjeiben még táplálta is ezt az alakja körül támadt mítoszt.

1918-ban sikerült elfogadtatnia Carl Laemmlel, a Universal főnökével egy maga írta forgatókönyv megfilmesítési tervét. Első filmjének, a *Blind Husbands*-nek (Vak férjek) ő volt az írója, a rendezője, a diszlettervezője és az egyik főszereplője. A *Vak férjek* egy dél-tiroli



Körhinta, 1922, George Hackatharne és Mary Philbin

hegyi faluban játszódik, ahová véletlenül egy napon érkezik vakációzni egy amerikai orvos és a felesége, valamint egy gáláns osztrák tiszt, Stroheim egyik tipikus alakváltozata. A magát ellenállhatatlannak tartó hadnagy tüstént kiveti hálóját a csinos, ámde naiv és ártatlan asszonykára, a férj pedig ezt sokáig nem veszi észre, noha az orra előtt történik. A bonyodalom kis-sé együgyű, a megoldás melodramatikus: a polgári morált képviselő, nem éppen szenvedélyes, ámde a józan és tisztességes férj egy zord hegytetőn sorsára bizza a hetvenkedő, ámde cinikus és gyáva csábítót, akire már lesnek a keselyűk. Még elég kezdetleges formában jelenik meg az egyik nagy Stroheim-téma: az elfojtott szexuális vágy felszínre törése. Részletek azonban már itt is megragadók és emlékeztetsek, főképpen azok, amelyek a hadnagyocskakakaskodását ábrázolják. Mesterien érzékelteti

Stroheim az eszköztárat mozgósító him öntelt magakelletését s ennek ambivalenciáját: egyfelől neveltséges ez a katonás parádézás, a nyegle, lúdbőröztető csábmosolyok, a feminin piperészkedés, másfelől van benne valami féltelmes, valami sátánian rontó elem.

További két film következik ezután, melyek a *Vak férjek* háromszögtörténetének alapképletét variálják. Ezekben is egy romlott „európai” csábító áll szemben egy jóra való, ártatlan amerikai lánnyal és egy puritán, szorgalmas, mafla amerikai férjjel. Igaz, a *The Devil's Passkey*-ben (Az ördög álkulcsa, 1920), amely a háború utáni Párizsban játszódik, a szerető is amerikai (és nem maga Stroheim játssza), de itt is tiszt, és olyan otthonos a párizsi nagyvilági életben, mintha idevalósi lenne. A drámaíró férj, aki – hogy, hogy nem – éppen házasságtörési drámát ír, amely a felesége viselt dolgaival analóg esetet dolgoz fel, ugyanaz a gyanútlan, naiv amerikai, mint az előző film orvosa (egyébként ugyanaz a Sam de Grasse játssza, mint a *Vak férjekben*), és korlátoltságával, idézőjelbe tett puritanizmusával nem kevésbé csúfondáros kritika tárgya, mint a gátlástalan, „kontinentális” Don Juan.

Az *ördög álkulcsa* és a házasságtörési trilógiát beteljesítő, 1921-ben készült *Foolish Wives* (Szeszélyes asszonyok) egyébként annyiban is variációk egy Stroheim-témára, hogy velük megkezdődik a Stroheim-filmek születésének és utóéletének küzdelmes, hányatott története. Az *ördög álkulcsából* nem maradt fenn egyetlen számontartott kópia sem, a *Szeszélyes asszonyok* pedig az első olyan Stroheim-film, amely csak alaposan megcsonkítva kerülhetett a nézők elé. Már a szokatlanul magas előállítási költségekkel kihívta Stroheim a producer rosszállását. A film cselekménye 1919-ben, közvetlenül a háború vége után, Monte-Carlóban játszódik, és Stroheim a hollywoodi stúdióban felépíttette a Casino, a Hotel de Paris, a parti sétány és egyéb helyszínek hiteles kulisszavászt, és pedig olyan végtelenen ragaszkodva az élethűséghez, hogy a szállodában ténylegesen működni kellett például a villamos csengőnek, noha nem volt semmi szerepe a jelenetben. Állítólag ez hozta ki a sodrából a producert, bár az egymillió dolláros költségvetésben ez az apró tétel már édeskeveset számított. Korábban csupán Griffith *Türelmetlensége* került egymilliónál nagyobb összegbe. A mintegy százezer méternyi leforgatott anyagból Stroheim előbb egy tizezer, majd egy hétezer méteres változatot vágott össze, amelynek a ve-



títési ideje öt órát tett ki. Ezt a producer kívánságára a vállalat egyik embere három és fél órára rövidítette. Ebben a változatában mutatják be a *Szeszélyes asszonyokat* 1923 januárjában New Yorkban. Érdekességként ide kívánkozik, hogy ezen a kópián vörösre festették a lángokat, amelyek a film vége felé a „Villa Amorosa” tornyában lobbannak fel, leleplezve a csábító és az elbolondított követfeleség találkáját. Az országos forgalmazási hálózatba már csak egy hármezer-háromszáz méteres változat került. Mindenféle cenzúrázó testületek kinyesték belőle a magukét, például a Női Clubok Amerikai Szövetsége, az Amerikai Forradalom Leányai, a Nők Virrasztó Bizottsága és más hasonló puritán szervezetek. Carl Laemmle, a producer huszonkét cenzort hívott meg a bemutató előtt egy kontroll-vetítésre, és mint Stroheim keserűen megjegyezte, „mind eljöttek az ollójukkal”. A ma Magyarországon (és feltehetőleg másutt is, így például az amerikai Museum of Modern Art Film Library-ben) forgalomban lévő változat mindössze hetvenhárom perces, úgyszólván csak kivonata az eredetinek. A washingtoni Amerikai Filmintézetben állítólag található egy egy és háromnegyed órás változat.

Hasonló „passió” a legtöbb Stroheim-filmről elbeszélhető, és a *Szeszélyes asszonyokkal* kapcsolatban például azért is érdemes rá hivatkozni, mert ez a film, mint a Magyarországon megtalálható és vetíthető négy Stroheim-film egyike, látható lesz a Filmmúzeum ősi Stroheim-sorozatában, és a nézőnek nem árt tudnia, hogy amit lát és amit talán nem mindig ért világosan, az nem a szerző autentikus műve, hanem csak szemelvények belőle. A *Szeszélyes asszonyok* tudniillik már nem csupán az ismert háromszög történetet mondja el, bár ennek bonyolítása adja a film tengelyét, hanem az ördögi csábító egyéb sötét nőügyeit is leleplezi, ezek a mellékszálak azonban a közfogyasztásra megvágott filmekben igencsak szakadozottak.

A csábító itt, akit ismét maga Stroheim játszik, nemzetközi szélhámos és erotomán kalandor, a megtestesült ördög. Emigráns orosz tisztnek és grófnak adja ki magát, és két, unokanővéreinek mondott hölgy, szintén állítólagos emigráns orosz előkelőségek társaságában él a fényűző tengerparti Villa Amorosában. A film egyik jeles trükkje, hogy a kifejtetig a néző is gyanútlan áldozata a csalók üzelmének, nem is sejti róluk, hogy nem azok, akiknek látszanak. Stroheim mint „Gróf Vladiszláv Szergiusz Karazin” szinte dosztojevszkiji „ördög”, bár



*Stroheim a Gyilkos arany rendezése közben, 1923*

makulátlan, katonás eleganciája, monoklija, háziköntöse, hosszú cigarettája, parfümözködése dekadensebb, mondénabb, közép-európaibb jelenséggé teszi, mindent egybevéve pedig hasonlíthatatlan Stroheim-teremtmennyé. E stroheimi mivoltához hozzátartozik bizonyos rejtett önirónia is, amely fölfogható a figurához tartozó intellektuális fölénynek és cinizmusnak, de érthető az alkotó elidegenítő kívülállásaként is. Eszköze ennek olyan elemi külsőség, mint Stroheim természet adta külleme: alacsony, kissé köpcös termetével, borotvált tarkójával nem éppen Rudolf Valentino-i nőbálványa és mozihős, és szemének, fogsorának hátborzongató villogtatása is néha inkább parodisztikus idézete a hódítás trükkjeinek, semmint szó szerint veendő hatáskeltő elem. A nők persze szeszélyesek, bolondosak, és belehabarodnak egy ilyen hamisítványba is, pontosab-



*Vig özvegy, 1925, Mae Murray, Tully Marshall*

ban – és éppen erről szól a film – a példás életű, „igazi”, szép szál, becsületes, normális férfiak, amilyen a monacói amerikai nagykövét is, és az a példás, polgári élet, amelyet mellettük élni lehet, valami alapvető dologgal nem szolgál e nők számára, és ez sebezhetővé teszi őket a kalandorok talmi ígéreteivel és szélhámos mesterkedéseivel szemben.

A *Szeszélyes asszonyok* látványos ellentétekre épül. Ilyen ellentét a szegények és gazdagok, a háború kárvallottjai és a dözsölő haszonélvezők, a naturalista színekkel festett nyomorultak és a csillogó-villogó fényekben fürdő kiváltságosok közötti, és ilyen az amerikai puritanizmus és az európai romlottság szembeállítására. Ez utóbbiak persze nem társadalomtudományos fogalmak, hanem filmmesei sémák. Stroheim helyenként tobzódik az ellentétek végletes, morbid kiélezésében – éppen ezeket az éleket tüntette el leginkább a cenzúra. De ami megmaradt például az öreg pénzhamisító és féleszű lányának mellékszálából: bár hiányos, azért még így is rettentő: Karamzinban perverz vágy ébred, hogy magáévá tegye a szinte taszítóan idióta lányt, és miután megerősokolja (ezt nem látjuk), az apa bosszúból megfojtja, és nagy nehezen belegyömöszöli egy utcai csatornanyílásba.

1923-ban újabb ciklusba kezdett Stroheim – persze anélkül, hogy eleve annak tervezte volna, vagy ha mégis, mindjárt az első filmje, a *Merry-Go-Round* (Körhinta) kijózaníthatta, ugyanis ennek a filmnek a forgatása során történt a már említett eset: Irving Thalberg, a producer leváltotta őt, és a film befejezésével a harmadvonalbeli Rupert Juliant bízta meg. A forgatókönyv, a diszletek, a stáb, a színészek maradtak – egyébként Stroheim ekkorra már kipróbált saját gárdája –, csak a rendezőt menesztették. A viszály oka állítólag az volt, hogy a producer megint drágállotta Stroheim munkamódszerét. Paul Rotha úgy értesült, hogy Stroheim túl hosszú ideig gyakorlatoztatott egy csoport katonát, a „tipikusan stroheimi szalutálást” sulykolta éppen beléjük. A *Körhinta* végül is legfőljebb felerészben áll olyan felvételekből, amelyeket Stroheim készített.

A *Körhinta* után készült Stroheim leghíresebb filmje, a *Greed* (Gyilkos arany, 1924), amely mint az egyetlen Amerikában játszódó film, nem tartozik az említett ciklusba. A *Körhinta* témáját a *Gyilkos arany* után következő további filmek variálják: a *The Merry Widow* (Vig özvegy, 1925), a *The Wedding March* (Nászinduló, 1928) és a *Queen Kelly* (Kelly királynő, 1928). Ezek a filmek megint csak mind Európában, sőt, Közép-Európában, a Habsburgok házatáján, illetve képzeletbeli közép-európai államokban játszódnak, és a korábbi ciklus háromszög történeteire hasonlóan szintén bevált, konvencionális meseklisére épülnek, és pedig éppen egy, a századforduló bécsi operettje által is kedvelt kanavászra: az előkelő származású, kissé könnyelmű és frivol, de alapjában érző lelkű fiatalember beleszeret egy rangján aluli, „egyszerű” leányba, és e románc az arisztokrata társaság heves ellenkezésébe ütközik. A „körhinta” mint cím és mint jelképes cselekményelem Arthur Schnitzler *Körtánc* című darabját is eszünkbe juttathatja, amely szintén a századfordulói Bécsben játszódik, és a társadalom erotikus lezüllesztését, a szerelem „körtáncá”, egy-egy fordulónyi „körhintázásá” történt denaturalódását ábrázolja, akárcsak Stroheim.

A *Körhinta* több szálon kapcsolódik a *Szeszélyes asszonyok*hoz is, a standard Stroheim-színészek révén például, akik közül Cesare Gravina, az előző film pénzhamisítója, a megbecstelenített idióta lány apja itt is az elcsábított lány apját játssza, ezúttal mint vásári bábjátékos és megtört öregember, aki bosszúra gondolni sem mer (az elcsábított kispolgárlány



*Vig özvegy, 1925, Mae Murray és a Manhattan Follies társulata*

és vérig sértett, talpig becsületes, de tehetetlen apjának agyonnyúzott polgári toposza egyébként Hebbelen át egészen Schillerig és Lessingig visszakövethető – Stroheim léptenyomon a XIX. századi polgári (melo)dráma kliséihez folyamodik). Analógia a két film között az előkelők és a páriák, ezúttal a császári arisztokrácia és a Präter-beli mutatványosok kontrasztja. Mindamellettt kevésbé jó film a *Körhinta*, mint az előző, már csak azért is, mert meglátszik rajta a gazdátlansága, például éppen a Stroheimmel összeszokott színészek vezetésén. Egyebek között annyival gyengébb film, amennyivel egysíkúbb, sablonosabb Norman Kerry a császári tiszt szerepében, mint Stroheim maga lett volna, mert a szerepet eredetileg nyilván magának szánta, az előző filmekben megteremtett figura újabb alakváltozatául. Valószínűleg a producer kívánsága volt az is, hogy ne ő játssza a testére szabott szerepet, és az egyébként is szelidebb, vonzóbb, érzelme-sebb legyen. Olyan is lett, szintelenebb, érdek-telenebb, már attól a ténytól magától, hogy előírásosan olyan, amilyent az átlag mozinéző a daliás, ámde el-elandalódó, léha, ámde rang-járól igazán soha meg nem feledkező császári tiszt képzetéhez társít. Miként a sértett apa csak háborog, de nem lázad, a történet is lé-

nyegesen enyhíti Franz Maximilian von Hohenegg gróf felmenőitől örökölt ördögi rom-lottságát: a románc kudarca és a világrend helyreállása itt rezignált, elégikus színezetű, szó sincs aljasságok és örültségek zabolátlan és gúnyos-keserű ömlesztéséről.

A *Vig özvegy*vel Stroheim nyíltan vállalta témavilágának „leháros”, operettes komponensét, habár a bemutatón állítólag ezt kiáltotta oda a közönségnek: „Szégyenteljes dolgot csináltam, egyedüli mentségem, hogy feleségem van és gyermekeim, akiknek enni kell adnom” (Georges Sadoul nyomán). Tény, hogy nem neki jutott eszébe az operett megfilmesítése, sőt, amikor Irving Thalberg, aki a súlyos konfliktusok ellenére is kitarított még Stroheim „fog-lalkoztatása” mellett, mert csodálta tehetségét, csak éppen saját érdekei szolgálatába akarta állítani, felajánlotta neki, hogy csináljon filmet a *Vig özvegy*ből, Stroheim így felelt: „Nevetséges, hiszen a *Vig özvegy*et a zenéje tette nagygyá, mi pedig némafilmeket csinálunk. Ami a cselekményét illeti, ugyanolyan blőd, mint minden operetté.” Pótolni kellett azonban a *Gyilkos arany* horribilis kiadásait, és Stroheim 12 hét alatt leforgatta a *Vig özvegy*et, amelyet kötelező penzum-mivolta ellenére is megkurtítottak negyedrésznnyivel a cenzorok.



Vig özvegy, 1925, John Gilbert és Mae Murray

Míg a *Vig özvegy* cselekményét Stroheim egy képzeletbeli balkáni fejedelemségbe, „Monteblando”-ba helyezte, amelyről azonban bárki ráismerhetett Montenegróra vagy akár más kelet-európai kisállamra is, a *Nászinduló* megint a Habsburg-monarchiában játszódik, és férfi-főhősét, egy elszegényedett nemesi család sarját, egy gárdahadnagyot ismét Erich von Stroheim alakítja. Ez a Prinz Nicki von Wildeliebe-Rauffenburg egy körmenet alkalmával beleszeret a csinos Mitzibe, és nemsokára viszontlátja egy heuriger-kocsmában, ahol Mitzi papája a hegedűs, és ismét a szerepkör tulajdonosa, az egyre gyűröttebb és ráncosabb Cesare Gravina alakítja. Am Nicki apja időközben érdekházasságot készített elő fiának egy bordélyházban: egy gazdag gyáros sánta leányát kell feleségül vennie, hogy pénzt injekciózzon a családba (lásd Noszty Feri és társai). Nicki engedelmeskedik, Mitzi pedig férjhez megy Schanihoz, a henteshez, hogy visszatartsa a bosszúállástól, ugyanis az féltékenységében

meg akarja ölni a herceget. A szemében könyvekkel nézi végig Mitzi, amint a bordélyházban összeboronált pár, Nicki és a sánta lány esküvőjük után kivonul a templomból. A sánta gyárolányt ugyanaz a Zasu Pitts alakítja, aki a *Gyilkos arany* pszichopata feleségét, és Stroheim egyébként is ebben a filmjében kerül legközelebb a *Szeszélyes asszonyok* és a *Gyilkos arany*, két legeredetibb és leghíresebb filmjének viharzó, agresszív szókimondásához, nyers pszichopatológiai végleteihez. Természetesen a *Nászinduló*t sem kimélték az ollók. Eredetileg 11 órás volt a felvett anyag, és Stroheim úgy döntött, hogy két önálló filmet vág össze belőle, s a második résznek a *Honeymoon* (Nászút) címet adja. Többszöri rövidítés után az első rész, amely a princ és a sánta lány nászáig tart, kb. 2 órányi lett, a második egy és negyedórnyi (ez a rész arról szól, hogy amikor a hentes végül mégis bosszút akar állni vetélytársán, véletlenül a sánta feleségét öli meg), de állítólag ebből sem maradt fenn egyetlen kópia sem. Idehaza a *Nászinduló*t sem láthatjuk, nincs meg a filmarchívumban.

E filmek dolgában a bűvárkodó magyar filmológus, de bizonyára nemcsak a magyar, néha úgy érzi magát, mintha óegyiptomi vagy óperzsa szövegek silabizálásán vagy rekonstruálásán fáradozna: magát a filmet nem mindig láthatja, ha mégis, a rendelkezésre álló kópia elnyűtt, hiányos, kiderül, hogy másutt mást vetítenek ilyen címen, a szakkönyvekben különféle verziókról olvas, az egyik botrányosan csonka, a másik aránylag kevésbé, a harmadikról csak hallomásból tudni valami bizonytalant, a negyedik elveszett, és hogy végül is hol van és miben áll a „mű”, amelyre kíváncsi és amely a filmtörténet része hivatott lenni, az sokszor nem határozható meg pontosan. Nézzük csak a *Kelly királynőt*: a film a leírások szerint arról szól, hogy „Ruritánia”-ban a királynő nászra készül kegyencével, aki egyben unokaöccse, ám vőlegénye, Wolfram herceg beleszeret egy árvaházi növendék-leányba, Patricia Kellybe, akit Gloria Swanson játszik. Felgyűjtja az árvaházat, megszőkteti Patriciát és magával viszi a kastélyba. Ott azonban felfedezi a lányt a királynő, és ostorral kikergeti az utcára. Patricia egy folyóba veti magát, de kimentik, és visszaviszik az árvaházba (mármint abba, ami maradt belőle). Wolfram herceget bosszúból bebörtönözteti a királynő. Eddig, úgy látszik, minden rendben és szinte rögeszmésen a régi kerékvágásban halad egy újabb, ezúttal végre tán kiteljesedő Stroheim-opus felé, ám



*Nászinduló, 1926–28, Stroheim a borbélyal*

ekkor történik a nagy fordulat: megjelenik a színen a hangosfilm.

Allítólag szó szerint ez történt: a forgatás közben kiderült, hogy itt a hangosfilm, némafilm nem kell többé senkinek, mire Joseph Kennedy, a United Artists producere, a későbbi Kennedy elnök apja, leállította a forgatást. A film egyharmada volt még csak kész ekkor. A forgatókönyv előirányzása szerint úgy folytatódott volna a történet, hogy Patricia táviratot kap az árvaházban nénikéjétől, aki egy bordély tulajdonosnője Afrikában, és meghívja magához az unokahúgát. Stroheimra valló extrém ötlet. Ilyen örült extrémításoktól kapnak gellert az amúgy konvencionális, melodramatikus sémájú filmesek, amelyeknek forgatókönyvét egyébként mindig maga Stroheim írta, a *Gyilkos arany* és a *Vig özvegy* kivételével saját ötletéből.

Georges Sadoul rendkívül érdekesnek mondja a *Kelly királynő* elkészült bevezető részét: „valami sötéten látó és indulatos humor jellem-

zi”, írja róla. A folytatás hasonlóképp csúfodárosnak ígérkezett. Halálos ágyán a kupleros néni megígérteti árva húgocskájával, hogy férjhez megy egy vén kéjenchez, aki polgári státuszát tekintve gazdag ültetvényes. Wolfram azonban, mint a népmesék királyfija, megkeresi Patriciát Afrikában, és a férj halála után feleségül veszi. Azután elteszik láb alól Ruritánia királynőjét, és Kelly követi őt a trónon.

Stroheimnak még azt se engedték meg, hogy az elkészült anyagot maga vágja meg. Mivel Gloria Swanson is investált pénzt a produkcióba, és Stroheim eleve neki írta a filmet, Joseph Kennedy azzal kárpótolta a színésznőt, hogy az elkészült tekerceket neki ajándékozta: csináljon velük, amit akar. Ő csináltatott valakivel egy hevenyészett, tessék-lássék befejezést, amelynek semmi köze nem volt már Stroheim forgatókönyvéhez, és az így összeütött változatot játszották is aztán itt-ott Európában. A *Kelly királynő* azonban végül is csak töredék, és amellet ritkaság, mint valami archeoló-



*Kelly királynő, 1928, Gloria Swanson*

giai lelet, amelyet néhány filmarchívum mélyén őriznek.

Stroheim utolsó rendezése és egyben egyetlen hangosfilmje, a *Walking Down Down Broadway* (Végig a Broadwayn, 1932–33) teljes egészében fantom-film. Soha nem mutatták be és egyetlen fennmaradt kópiáról sincs tudomása senkinek. Elejétől végig újraforgatták két jelentéktelen rendezővel, és *Hello, Sister!* címen mutatták be, de Lotte Eisner szerint ennek az égvilágon semmi köze Stroheimhez. További kísérletezései során már a kamera mögé sem sikerült többé eljutnia, csak a kamera elé. Mikor az *Alkony sugárút* végén a meghabórodott színésznő azt hiszi, hogy a gyilkosság híre megérkező híradások azok a filmesek, akiknek a filmjében legközelebb játszani fog és már meg is kezdődött a forgatás, akkor Stroheim-Mayerling nemcsak az éltető látszat kedvéért áll oda rendezőként vezényelni a kamerákat, hanem azért is, mert lelke mélyén ő szintén várta rég, hogy ismét rendezőnek képzelhesse magát.

Nem volt szó még a *Gyilkos arany*ról, holott ez is Stroheim filmje, ez igazán az, a főműve, a némafilm egyik legismertebb klasszikusa, de éppen ezért ez szorul a legkevésbé bemutatásra. Bár én magam komolytalan dolognak tartom a műalkotások rangsorolását, köteles vagyok megemlíteni a szintén elég ismert tény,

hogy 1958-ban, egy évvel Stroheim halála után, a brüsszeli világkiállításon a *Gyilkos aranyat* minden idők (?) – azóta csaknem annyi idő telt el, mint a *Gyilkos arany* elkészülte és a kritikusok szavazása között – tizenkét legjobb filmje egyikének nevezték ki.

De vajon az-e a *Gyilkos arany*, amelyet a filmklubok vetítésein láthatunk? Az előzmények után aligha csodálható, hogy ezt a filmet is alaposan megkurtították, és pedig több mint a felével. Éppen ezt a filmet hagyták volna érintetlenül, amely keserű és szinte rögeszmés következetességgel, részletek megszállott halmazával, pszichoanalitikus hitellel követi nyomon, miképpen torzítja és pusztítja el az embert a paranoiává fajuló kapzsiság és pénz-sóvárság? Az amerikai élet kikezdhetetlen szentségét, a pénzt vette célba Stroheim, a legfőbb állampolgári értékkel azonosított pénzszerezési és -birtoklási szenvedélyt, s vitte úgy ad absurdum egy roppant aprólékosan kidolgozott filmtörténetben, hogy ilyen végletes alakjában is tökéletesen igaznak és hitelesnek hasson. A producert, aki megint csak nem volt más, mint az előző film forgatása során Stroheimet menesztő Thalberg, felháborította az eredeti négy és fél órás verzió indulatos és parttalan áradása, és felszólította June Mathis szövegíró, hogy két órányira csökkentse a vetítési időt. Stroheim, hogy mentse, ami ment-



*Kelly királynő, 1928, Gloria Swanson és Walter Byron*

hető, részt vett e csonkításban, de már nem volt hajlandó magáénak elismerni a művet, amely később a filmművészet mennyországába szállt. Megjegyzendő itt, hogy bár a Stroheim-filmeknek szinte egyike sem az, amelynek a rendezője szerette volna, ezek a filmek mégis mind nagy kritikai- és közönségsikert arattak már bemutatásuk idején. Stroheim tehát évekgig nem érezhette magát igazán meg nem értett embernek, sztár volt, és ez is adhatott neki erőt és hitet a sokszori újrakezdéshez. Ugyanakkor a filmsikerek nemcsak őt igazolták, hanem a producereket is, aki bizonyos fokig joggal érezhette úgy, hogy a vágásokkal ő mentette meg rendezőjét a bukástól, és ezért majd legközelebb is a körmére néz.

Részletek megszállott halmozását említettem a *Gyilkos arannyal* kapcsolatban, holott a nálunk is látható csonka változatot ez nem jellemzi igazán. Apróbb zökkenőkkel, néha még értelemzavaró ugrásokkal is, de elég jó tempóban és célratörően halad a film a kifejléte felé. Nos, a nyirbálás éppen a részleteket irtotta a filmből, főképpen azokat az excentrikus és sokkoló részleteket, amelyek veszélyeztethették a viszonylag könnyű emészthetőséget. Fölvetődik a kérdés, nem lett volna-e csakugyan zsúfolt vagy vontatott egy-egy Stroheim-film-monstrum, ha a cselekmény jóvátehetetlen megkárosítása nélkül ennyit ki lehetett vágni

belőlük. Gregor-Patalasnak ez a véleménye erről: „A legtöbb Stroheim-film dramaturgiai felépítésében fellelhetők bizonyos klisék, amelyek a XIX. század irodalmából származnak... A konvencionális intrikák állványzatára építi fel Stroheim képsorait, ezekben nyilvánul meg elsősorban ötletgazdagsága. Alapjában véve filmjeinek egyes részei tetszés szerint felcserélhetők lennének, s valóban kimutatható, hogy több filmjében csaknem azonos jelenetek találhatók. Ezzel magyarázható, hogy Stroheim filmjei a gazdasági érdekektől és a cenzúrától vezérelt szempontok alapján végrehajtott kerülhetetlen rövidítések ellenére is sokkal kevésbé hatnak töredékeknek, mint más filmek, amelyeket ugyanaz a sors ért.”

Tény, hogy a *Gyilkos arany* cselekményének állványzata is igen egyszerű: közönséges háromszögtörténet ez is, csak a szereplők egymáshoz fűződő viszonyában a szerelmet és a barátságot hamarosan a pénzsóvárság váltja fel. A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Trina, a főhősnő nem szerelmes igazán. Éppen frigiditása résén hatol be lényébe és házasságába a paranoia. Stroheim „ötletgazdagsága” ezt a nem elhanyagolható tényrt részletezi többek között. Az is igaz, hogy a film egy közepes naturalista regény alapján készült, annak szinte szóról szóra haladó megfilmesítése. Stroheim kilenc hónapig dolgozott rajta szenvedélyes ki-



Végig a Broadwayn, 1932–33, Stroheim és Minna Gombell

tartással és következetességgel, és ragaszkodott hozzá, hogy minden részlet a maximális hitelesség érzetét keltse. Valódi helyszíneken, s nem műteremben vette föl a jelenetek java részét, például a gyilkossági jelenetet annak a tényleges gyilkosságnak a helyszínén, amely Frank Norris regénye idevágó fejezetének alapjául szolgált, a házasság jeleneteit egy San Francisco-i külvárosi házban, és a két vetélytárs végső nagy összecsapását, amint ezt a le-

gendás képsorok is érzéki erővel sugallják, a korabeli filmforgatási viszonyok között rendkívül nehéz feltételek mellett odakinn a Death Valley sivatagában. Mivége ez a megszállott részletező és hitelesítő igyekezet? Mire valók azok a feltehetőleg örökre elveszett képsorok, amelyek nyomát ma már csak standfotók őrzik – ezekből egyébként izgalmas összeállítást találhat a magyar könyvtárlátogató olvasó is Herman G. Weinberg: *Stroheim. A Pictorial Record of his Nine Films* (Stroheim. Kilenc filmjének képi jegyzőkönyve) című kötetében.

A modern filmművészet ismeretében már nem is olyan nehéz a válasz ezekre a kérdésekre. Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Orson Welles, Akira Kurosava számára már természetes adottság az a részletből építkező, az ösztönök, érzelmek, indulatok impulzusait aggályosan pontos és kimért fogalmazásmóddal rögzítő epikus filmelbeszélés, a látvány érzéki bűvöletének csigázása, amelynek művészi jogáért Stroheim sokszor még hiába küzdött.

André Bazin már 1949-ben leírta, hogy Stroheim művészetében a konkrét képi látványelem forradalmát véli felfedezni, mely reakció volt Griffith forradalmára. „Griffith nagy felfedezése az volt, hogy megtanította a filmet: nemcsak megmutatni képes valamit, hanem mondani is, nemcsak reprodukálni, hanem elbeszélni is.” Megtanította a filmet a montázsra. Stroheim munkássága ezzel szemben „úgy tűnik, nem más, mint kora minden filmművészeti értékének tagadása”. Stroheim számára a montázs nem fontos, nem plánozással, hanem egy-egy beállításban belüli történéssel akar hatást kelteni. „Visszavezeti a filmet primer funkciójához, megtanítja újra a megmutatásra. Kiküszöböli a retorikát és az érvelést, hogy diadalra vigye az evidenciát, az ellipszis és a szimbólum romjain megteremti a hiperbola és a realitás filmművészetét; a filmcsillag, az absztrakt hős szociologikus mítoszával, a kollektív álmok külső plazmájával szemben újra megerősíti a színész egyedi megtestesítő erejét, az individuum monstrositását.” E monstrositás, az emberi kegyetlenség, kiszolgáltatottság, ösztönélet érzéki sugalmazása volt Stroheim leghőbb művészi becsvágya. Életműve becses torzoként kerül elénk Hollywood hőskori rétegében végzett ásatásaink nyomán. Némi szent borzadályl szemléljük.

Györfly Miklós



## A másfélórás hamburger

*„A filmkészítés olyan, mint egy lóverseny. Pénzt tesznek egy bizonyos összetételű csoportra – benne a rendező, a színészek, az operatőr meg a többiek –, és ha félidőben úgy tapasztalják, hogy nem állunk az élen a futamban, akkor megtehetik, hogy letűjják a dolgot, és mindent megmozgatnak, hogy visszaszerezzék a pénzüket. Természetesen különböző futamokban egyszerre több lovat futtatnak, így soha nem érheti őket meglepetés. Legteljebb csak a lovakat.”*

(Douglas Trumbull, a 2001 Űrodisszea, Az Androméda kód, Harmadik típusú találkozások című amerikai filmek különleges technikai effektusainak rendezője.)

Amerika vizuális éhsége kielégíthetetlen. Úgy falják a filmeket, mint a gyerekek reggelire a zabpelyhet vagy szülei ebédidőben a füstösre égetett hamburgert: felszabadultan, gátlástalanul, sőt, olykor követelődzve. Ha hinni lehet a statisztikáknak, akkor az Egyesült Államokban pillanatnyilag 20 200 mozi működik. S bár a filmszakmára is jellemző az, ami sajátja napjaink egész amerikai társadalmának: a válságok és megújulások hullámhegyei és -völgyei változtatják egymást, ezért figyelemre méltó, hogy miközben országszerte 300 új mozit építenek, a meglévők hatvan százaléka az elmúlt tíz évben készült el.

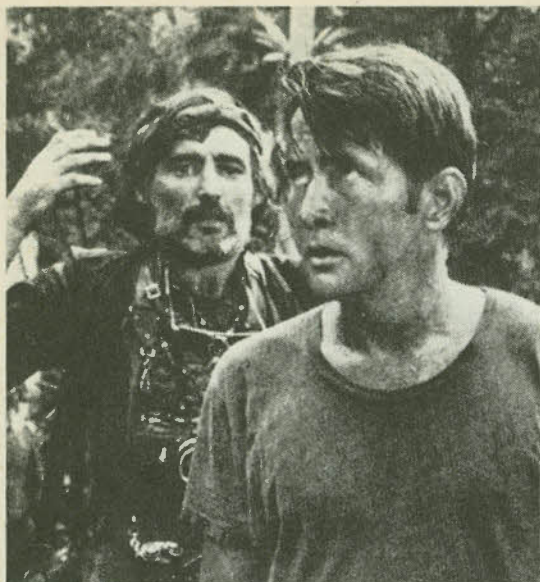
Amióta csak a nyugati és keleti part két nagy filmközpontjából: Los Angelesből és New Yorkból elárasztják az országot színes filmhamburgerekkel, azóta mindig is voltak vészharangongatók, akik részletesen és kétségbevonhatatlanul feltárták a szakadék szélére jutott filmipar történetének végnapjait. A halálos ellenség a televízió lett és maradt, de különféle metamorfózisai – miközben valóban megcsapolták az elmeszesedett ereket – előbb vagy utóbb nem ellenségnek, hanem inkább gyógymódnak, vérátömlesztésnek bizonyultak.

Mert hiszen Amerika vizuális éhsége kielégíthetetlen. Erre bizonyíték a legújabb krízis ösztés tünete.

## A kábel- és videóháború

Az amerikai gyári munkás átlagos órabéréből két mozijegyre futja. Az olcsó színházjegy ennek két és félszerese, de ötven-hatvanszorosaért már kapható egy megbízható színes tévékészülék, és két mozijegy százszorosaért egészen jó minőségű képmagnót vihet haza. A legolcsóbbat már 220 dollárért. Kezdődhet tehát a házimozizás – a kazetta mellett lemezlől is –, s ez a helyzet lényegesen átigazítja a filmiparba fektetett dollármilliók újrafelosztásáról szóló legendákat.

Különféle becslések szerint a világon eddig értékesített, mintegy 60–65 millió videokészülék legalább 10–12 százalékát az amerikai otthonokban kapcsolják be. Különösen tanulságos, hogy a képmagnó eleinte a vártnál lassabban terjedt. 1979-ig évente félmilliót adtak el belőle, 82-re ezt a számot sikerült feltornászni kétmillióra, és ma már a terjedési sebesség elérte az évi négy milliót; az év végére azt várják,



Francis Coppola: *Apokalipszis, most*, 1979, Dennis Hopper és Martin Sheen

hogy az otthonokban használt képmagnók száma 10 millió lesz. A lassú indulást a televíziós kábeltársaságok széles körű szolgáltatásai okozták, és egy darabig sikerült még fékező hatást is gyakorolniuk a videopiaca, de a felgyorsult „malomkövet” már nem lehetett megállítani. Ezért nem tehettek mást, mint felismerve a veszélyt, eredeti szándékaik ellenére „betársultak” az üzletbe.

A Time Incorporation kábeltelvíziós leányvállalata, a Home Box Office – neve talán magyarra így „műfordítható”: Házi Mozipénztár –, amelyet 1972-ben indítottak, ma már műhold segítségével majdnem húszmillió előfizetőt szolgál ki, évi 8760 órás programot kínálva. Ennek 70 százaléka játékfilm. Ez a szinte kielégíthetetlen éhségű gépezet eleinte a nagy stúdiók egykori és mai termésére épült, de egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy Hollywood nem bírja a tempót, és így a HBO kénytelen volt megrendelésekkel elárasztani a független filmkészítőket; majd nem volt más választása, mint nekiállni saját gyártású filmekkel megtölteni az üres videokazettákat. 1982-ben már a vállalkozás 166 millió profitjának 47 százaléka innen eredt, és ma ott tartanak, hogy a haszon kétszerese annak, mint amennyit a két nagy rivális – a Showtime és a Movie Channel – kifejezetten képmagnókazettára gyártott filmekből együtt beszed.

1980 és 1984 között az üresen eladott video-

kazetták száma 12–15 millióról 70 millióra szaladt fel, s közben a 60–90 dolláros játékfilmes kazetták ára 25 dollár alá is leeshetett, sőt, pár napos kölcsönzés díja – összesen 6000 kölcsönző bolt működik – már kevesebb, mint amennyibe egy négytagú család egyetlen esti mozi-zása kerül. Nem számítva természetesen az elmaradhatatlan, napraforgó olajjal vagy édes mogyorókrémmel leöntött vajdingnyi pattogatót kukoricát, meg a hozzá kortyolt „bűnös” italt, a Coca Colát. Ugyanakkor óvatos becslések szerint 1990-re a mintegy 80 millió úgynevezett „televíziós háztartásból” legalább 30 millióban olyan kábelrendszerre kapcsolódnak rá, amelyen kétirányú információcserével a nap bármely szakában lehívhatóvá válik a kívánt vizuális koszt. De ha történetesen az amerikai filmhamburger-rajongó nem engedhet meg magának képmagnót, akkor kénytelen alaposan át-böngészni a hetente 20 millió példányban megjelenő televíziós műsorkönyvecskét, és elégedetten nyugtázzhatja, hogy például Bostonban és környékén a 14 „rendes” és 16 kábelcsatorna huszonnégy órás választékában pontosan 555 műsorhely jut a játékfilmeknek, amelyek címszerű felsorolása – az ismétlési időpontokkal együtt – összesen csak 11 apróbetűs oldalt tesz ki.

Így azután, ha igazán kíváncsiak vagyunk arra, hogy mit is jelent a film, a mozi a mai amerikai társadalomnak, akkor először érdemes szemügyre venni, hogy a vászon és a képernyő vizuális támadásától ennyire átítatódott közegben mi az igazi siker, hogyan „termelik” ki, vagy ha tetszik, hogyan „építik fel”? Hiszen ma már a végeredmény a mozi-televízió-videolemez-járulékos iparágak (képregény, játékok, ruhadarabok, használati tárgyak stb.) körforgásában, mint egy különös kigyó: nemigen lehet tudni, hogy hol kezdődik a fej és hol kezdődik a megharapott, ám csodálatosan épen maradt fark.

## Egy siker anatómiája

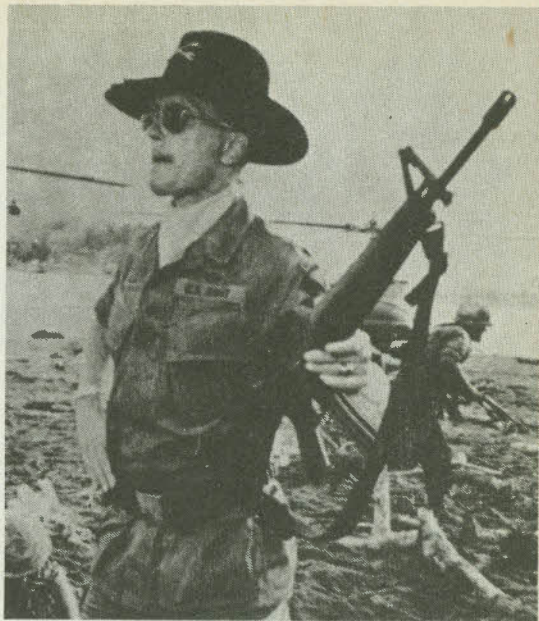
A sikercsinálás alaptörvényei:

1. Egy film gyorsan arat vagy soha.
2. A profithizlalás igazán akkor kezdődik, amikor a „műalkotás” a mozikban már lefutott. (A *Csillagok háborúja* és *A Birodalom visszavág* összes bevételét 1 milliárd dollár felettire becsülik, ebből a mozipénztárak bevétele állítólag csak mintegy 400 millió dollár volt.)
3. A siker igazi mércéje, hogy a befektetett tőke megtérül-e. A veszteséges „művészi” siker

lehet ugyan filmtörténeti értékű, de ettől még az alkotók szakmai ázsiója csorbát szenved. (Francis Coppola karrierjének látványos sikerperiódusai és hullámvölgyei, mint cseppben a tenger tükrözik, hogy a „Fő utca” mozijának nézőteréről mit is ér a film az amerikai társadalomban.)

1982-ben egy átlagos költségvetés 12 millió dollár körül sistergett, és ahhoz, hogy a film a mozik után megtalálja megfelelően zsíros video- és kábelpiacát, tizmillióként 3 milliót szántak a csomagolásra, vagyis a reklámra. És akkor jött a *Flashdance*. Lehet rágódni azon, hogy ez a viszonylag alacsony költségvetésű (8,5 millió) abszolút filmhamburger valójában milyen műfajba sorolható be – „egész estés videoclip”, „álrealista diszkógiccs”, „szuperreklám beatmodorban a nagy amerikai álomról” – de tény, hogy ez az a film, amely olyanra sikerült, amilyenre tervezték, úgy adták el, ahogy tervezték, és nem sokat törődtek azzal sem, hogy a szaksajtó meglehetősen fanyalgással fogadta. A *New York* című befolyásos műsorújság szerint a pittsburghi hegesztőlány verejtékes útja a balettáncosi karrier küszöbéig „nem más, mint egy lágy pornóba csomagolt, kábító, narkotikus musical”. A gyártó cég, a Paramount Pictures marketing részlegének elnöke, Gordon Weaver csak legyintett: „A lapok elmarasztaló cikkei nem sokat számítanak, mert a fiatalok többnyire nem olvassák ezeket az újságokat.” Viszont mindenkinél hamarabb olvasták el a forgatókönyvet a stúdió kereskedelmi részlegének reklámszakemberei, akik először is ellenőrizték, hogy a történet tartalmazza-e mindazokat a nélkülözhetetlen elemeket, amelyek garantálják, hogy a tizen- és huszonevesek törjék magukat a mozijegyért. Ezek: diszkózene, neoromantika, erős erotika, de semmi pornó, semmi igazi meztelenség, igazi sex és még valami olyan egzotikum, amely beleillick napjaink Amerikájának idolrendszerébe. Így került a hivalkodóan hányaveti Jennifer Beals kezébe a „modern ipari társadalom coltja”, a hegesztőpisztoly, és a cowboycsizma helyett lábára az ormótlan bakancs és a puha tánccipő egyszerre. A környezet pedig – a hideg, de heroikus fényeket árasztó acélmű – éppen megfelelő ellenpont a „flashdance” zenéjére vilódzó fényben vonagló női test kiszolgáltatottságának, hogy végül mindez beletorkollhasson Hollywood oly sokszor „megzenésített” optimista karriertörténetébe.

Az üzletemberek hamar eldöntötték, hogy az összes nélkülözhetetlen sikerelem közül a leg-



Francis Coppola: *Apokalipszis, most*, 1979

erősebb maga a zene. Nyolc hónappal a kétezer mozit egyszerre elárasztó bemutató előtt szerződtek kötöttek egy albumra és egy kislemezre a PolyGram lemezvállalattal. Mire mindkettő elsősorban a 17 és 21 év közöttiek tetszését kiviva megmászta a slágerlistákat, addigra már piacon voltak a videoclippek, és 47 reklámügynökség dolgozott azon, hogy az országos hálózatokon kívül a helyi rádió és tévéállomások süssék tovább a pecsenyét, végtelen körforgásban sulykolva a nagy sláger szövegét: „A *Flashdance*, ó micsoda érzés”. Ez a szlogen eredetileg egy bombaüzletet hozó Toyota reklámkampány kulcsmondata volt. A bemutató végre úgy érkezett el, mint egy várva várt születésnap. Tényleg milliók ismerték és „rágták” a zenét vágyakozva, hogy végre szemtől szemben láthassák Alexet, a táncoslábú proletárlányt és kedvesét, a férfias művezetőt. A premierrel egy időben a szinte ismeretlenségből napok alatt sztárrá felépített főszereplő, Jennifer Beals telefoninterjúk százeit adta kis példányszámú vidéki lapoknak és rádióállomásoknak. A tévétársaságok pedig interjúból, zenés és prózai részletekből összeállított, amolyan egységcsomagokban kapták az elemeket, amelyekből a „csináld magad” boltok termékeinek mintájára tukmálták rá a nézőkre az inycsiklandozó „kóstolót”, aszerint variálva az elemeket, hogy milyen típusú programba – híradó, kulturális magazin, talkshow, slágerlista – helyezték el az



Francis Coppola: *Apokalipszis, most*, 1979,  
Dennis Hopper

„előélet”. Az egységcsomag olcsóbb változata megjelent a videoboltok pultjain – kölcsönbe vagy örökre –, de rugalmasan segítve a második hullámban érkező érdeklődőket, hogy néhány „harapás” után maguk dönthessék el: beugranak a közeli moziba vagy becsomagolva – videokazettán – hazaviszik a teljes kosztot. 1983 végéig az összesen 11,5 milliós befektetés csak az Egyesült Államokban és Kanadában 93 milliós bevételt hozott. Azóta már hozzákönyvelték a profithoz a Hungarofilm és a Mokép párezner dollárját is. Így sütik és így adják el a másfél órás filmhamburgert. De mi van a nyers, félig kész vagy fogyasztható húspogácsákban?

## A hősök visszatérnek

Ó, nemcsak a filmvászonra, hanem az életbe is. Ezt hirdeti legalábbis a hivatalos Amerika nem-hivatalos hetilapjainak egyike, a *U. S. News and World Report* április 22-i számának címlapja nyolc fotóval, amelyből hat filmszínészé, igaz, közülük az egyik elnöki minőségében került oda. Az alcím pedig: „A fiatal amerikaiak megmondják, hogy miért?”

A konzervatív Amerika nagy szakszerűséggel szerkesztett sajtóorgánuma a 18 és 24 év közöttiek körében végzett felmérést annak tisztázására – vagy talán inkább igazolására –, hogy mit is jelent valójában Reagan elnök szokásos évi üzeneteiben „az unió állapotáról” háromszor egymásután is fontosnak tartott megállapítás: „a kisemberek körében is könnyű hősokeket találni”, és „a nemzet végre újra magára talált, ismét elérkezett a hősokek korszaka”.

A felmérés egy kétezer fős mintától azt kérte – felmutatni kívánva a kisember nagy ideáljait –, hogy nevezzék meg a „világon bárhol élő személyek közül azokat, akik inspirálóan hatottak rájuk, és reménykednek, hogy hozzájuk hasonlatossá válhatnak. „Íme a végeredmény, abban a sorrendben, ahogy csökken a bálványozott személyekre leadott szavazatok száma: Clint Eastwood, Eddi Murphy, Ronald Reagan, Jane Fonda, Sally Field és Steven Spielberg holtversenyben, II. János Pál pápa, Teresa anya, a misszionárius, és a tizedik helyen egy újabb holtverseny Michael Jackson és Tina Turner között.

A 10 névből öt a filmvászon aratta legnagyobb eddigi sikereit, Reagan is onnan indult, de kétségtelen, hogy mai pozíciója látványosabb karrier, mint amit a filmezés hozott neki. Jackson és Turner is a show-üzletágnak köszönheti a megtiszteltetést, és ami a két egyházi személyiséget illeti, nos, a tevékenységüket kísérő külsőségek bizonyos elemeit Hollywoodban találták ki és honosították meg jó néhány évtizeddel ezelőtt. E névsor végül is elsősorban azért érdekes, mert épp annak a korosztálynak az attitűdjeiről árulkodik, amelynek érdeklődése manapság eldöntheti egy film sikerének sorsát is. A hetvenes évek társadalmi megváltoztatásai – a vietnami háború, a Watergate botrány, de ide sorolható 1980-ból az iráni túszmentési akció kudarcja is – alaposan megtépázták a korábban dúsan virágzó amerikai hősokeket. Reaganék szerint azonban a sötét felhők széteszlottak – főleg az ifjúság lelke fellett –, és a hősokek ismét „visszatértek”.

Más szempontból pedig, bár Hollywood valóban mindig is a hősmítosz, az ideálteremtés műhelye volt, arra azért kevés példát találhatunk, hogy a sztárokhoz hasonló vagy azokat felülmúló piedesztálra emeljenek a nézők és nem nézők egy filmrendező, ez esetben Steven Spielberget, a *Cápa* (Állkapcsok), az *E. T.*, a *Harmadik típusú találkozások* szülőatyját, aki ráadásul mindössze 37 esztendő. Ehhez előbb az egész amerikai filmszakmának is jelentősen át kellett alakulnia. A metamorfózis pontos folyamatát Michael Pye-Linda Myles írja le a magyarul is megjelent *Mozitenegyerekek* című kötetben, amelynek alcíme: „Hogyan vette át a hatalmat Hollywoodban a filmgeneráció”. A *Csillagok háborúja* sorozat „főrézvényese”, George Lucas mondja: „Vaddisznók vagyunk. Orrunkkal túrjuk fel a szarvasgombát. Nehéz hát minket porázra fogni, ellenőrizni. Mert nem is szarvasgombát, hanem aranyat túrunk ki. Az igazgatósági épületek tornyában nincs, aki ezt megcsinálja helyettünk. A filmstúdiók manapság már kartellek, amelyeket bürokraták igazgatnak. Nem tudnak többet a filmkészítésről, mint egy bankár. A szerződéskötéshez is legfeljebb úgy értenek, mint egy telekügynök. Engedelmeskednek a kartell-élet törvényének, minden ember azt kérdezi magától, hogy a döntése mennyire veszélyes az állására. Fogadásokra járnak hát és létszámba vesznek olyan embereket, akik újabb embereket ismernek. A hatalom mégis a miénk – azoké, akik igazából tudják, hogyan kell filmet csinálni.”

S lám, most már példaképek is lettek, nemcsak filmtörténeti adalékok. De nemcsak Hollywood erőviszonyai változtak meg, hanem az általa sugallt értékrend is elmozdulásokat okozott a társadalmi tudatban. A hagyományos westernhős és gengsztermítosz után most a nagyvárosi rendőrök és detektívek válnak vonzóvá, és így lesz megformálójuk Clint Eastwood, az első számú idol. Arthur Penn *Bonny és Clyde*-ja valójában egyszerre volt egy filmkészítési iskola sikereinek megkoronázása és bizonyos idézőjeles felhangjai miatt ennek a mítosznak a lerombolása is. Eastwood *Dirty Harry*-je – vagy Charles Bronson nálunk is megcsodált építésze a *Bosszúvágásban*, aki maga oszt igazságot a balkezes törvény helyett – az a nagyvárosi szerrif, aki ugyan ugyanúgy magára marad, mint Gary Cooper Fred Zinnemann klasszikus *Délidőjében*, ám végül győzelme a „rossz fiúk felett” nem hagy hátra semmiféle rossz szájját a társadalmi gyávaság és a kollektív rettegés felismerése nyomán. Hanem éppen



Richard Marquand: *A Jedi visszatér*, 1983, Carrie Fisher és Mark Hamill

azt hirdeti, hogy van erő a szociális öntisztulásra, és ennek forrása mélyen fakad a társadalmi intézményrendszerből vagy legalábbis annak perifériájáról.

A lista második helyezettjének, a 24 esztendő, színes bőrű Eddie Murphynek a karrierje egy egészen más elemzésre méltó tendenciára figyelmeztet. Murphy az NBC tévéhálózat szabadszájú, amatőrökre is építő kabaréműsorából, a *Szombat Éjszakai Élőből* érkezett Hollywoodba, ahol három egymást követő filmben is kimagasló sikert aratott (*48 óra*, *Az alku helyszínei*, *Beverly Hill-i rendőr*), és a *Time* magazin szerint ő lett a 80-as évek filmvásznának az a reprezentatív fekete színésze, aki a 30-as



Richard Marquand: *A Jedi visszatér*, 1983,  
Carrie Fisher és Harrison Ford

években Stepin Fetchit, a 40-esben Lena Horne és a 60-asban Sidney Poitier volt. Egyetlen lényeges különbséggel. Míg elődjei többnyire a kiszolgáltatott „feketét” vitték a vászonra, addig Murphy – és társai: Jennifer Beals, Richard Pryor, Bill Cosby és mások – azt van hivatva bizonyítani, hogy Amerika faji sokarcúsága nem hagyja végre a filmipart sem érintetlenül. S bár tény, hogy például 1983 hat legnagyobb mozsikeréből háromnak éppen az imént felsoroltak voltak megalapozói, de közben arról sem szabad megfeledkezni, hogy például miközben az összlakosság 12 százaléka színes bőrű – és ők vásárolták meg a mozijegyek 20 százalékát –, 1981 és 1983 között a sztárszerepekben megjelenő színészeknek csak 6,2 százaléka fekete.

Murphyék népszerűsége annyit legalábbis jelez – ezt bizonyítja Jennifer Beals kiválasztása a *Flashdance* főszerepére –, hogy az amerikai üzleti siker – és ebbe mindig a művészi is beleértendő – elképzelhetetlen jelenlétük nélkül. A *West Side Story*t is rendező Norman Jewison, aki eddig 31-szer szerepelt az Oscarra jelölt művészek között, legutóbbi rendezése, az 1944-ben játszódó, többségében színes bőrű színészekkel készített filmje, az *Egy katona története* kapcsán ezt mondta: „Minden nemzetnek szüksége van hősökre. És Hollywood a feketéknek nem kínál eleget.” Az *Egy katona történetének* főszereplője, Howard E. Rollins, aki Milos Forman *Ragtime*-jének hőseként szintén

kapott Oscar-jelölést 1981-ben, a két film között, tehát három évig éppen azért nem vállalt el egyetlen felkínált szerepet sem, mert mint mondta: „A forgatókönyvek többsége, amelyekhez hozzájutottam, olyan alakokról készült, akikkel kapcsolatban ez volt az elcsépejt jelző: méltóságteljes. Íme egy újabb klisé, amelyet sértésszámba vehetünk azokkal a színészekkel kapcsolatban, akik történetesen feketének születtek. Miért nem lehetünk mi egyszerűen csak emberek?”

Vagyis Rollins pontosan az ellen a helyzet ellen tiltakozik, amelybe korábban nagynevű elődjei, de főleg Sidney Poitier kerültek, s amelyre az érintett hollywoodi fekete közösség már ki is talált egy eredeti kifejezést az „exploitation” – kizsákmányolás – és a „black” – fekete – szavak összekeverésével: „blackploitation”. A hősök tehát visszatértek.

## Sidney Lumet esete a két Daniellel

A filmhamburgerek tömegtermelése közepette természetesen „fogyasztóra” találunk azok a műalkotások is, amelyek az üzleti élet szorításában, de nemcsak az üzleti siker ambíciójával születnek. Ez persze nem az „egyszerre kétezzer mozis premier” világa, de kétségtelen, hogy az amerikai filmtörténelem igazi karakterét részben még akkor is ezek a filmek határozzák meg, ha a tömegek számára szinte teljes egészében érdektelenek, csakúgy, mint a nem Amerikában készült vagy nem angolul beszélő filmek; és még akkor is, ha mondjuk Hollywoodban kivívják maguknak a „legjobb nem angol nyelvű filmnek járó” Oscart. De erről részletesen egy kicsit később.

Előbb nézzük az egyik legtehetségesebb amerikai rendező, a magát „függetlennek” tekintő Sidney Lumet esetét két hasonló nevű hőseivel: Danny Ciellóval és Daniel Isacsonnal. Valószínűleg Lumet volt az első, aki észrevette, hogy a „rendőr image” változásának nyomon követése alkalmas az amerikai társadalom legfelsőbb rétegeiben zajló értékrendbeli változások ábrázolására. Az eddig 31 filmet rendező Lumet – köztük ilyenek, mint: *A tizenkét dühös ember*, *A domb*, a *Hálózat*, az *Anderson magnószalagok*, *Equus* – úgynevezett New York-i trilógiájának (*Serpico*, *Kánikulai délután*, *A város hercege*) harmadik darabjában egy olyan rendőrt mutat be, Danny Ciellót, Treat Williams lenyűgöző alakításában, aki a

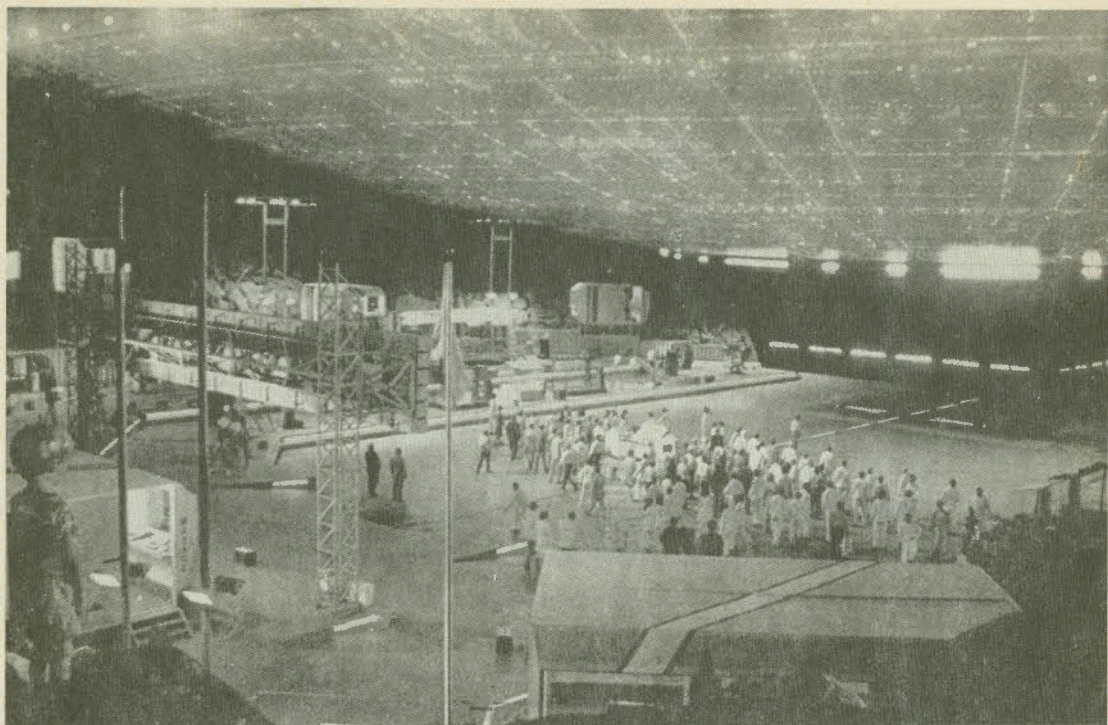


Richard Marquand: *A Jedi visszatér*, 1983. Mark Hamill és Harrison Ford

Déliő seriffjével ellentétben az egyik legnevesebb emberi érzés, a baráti összetartozás árulója lesz, mert a lelkiismeretére hallgat. S amikor helyzete tarthatatlanná válik, ő az egyetlen, aki a korrupció helyett a törvény szelleme szerint próbál élni. Ez is egyfajta vallomás a Watergate utáni Amerikáról, a hatalmi gépezet legmélyére befészkelődött korrupcióról, az etika és tisztesség intézményes összeférhetetlenségéről. Lumet legutóbbi filmjével, a *Daniellel* még messzebb megy el, és szinte szükségszerű az üzleti kudarc és a művészi értetlenség, amelynek elsődlegesen nem az az oka, hogy Lumet rendezései közül ez a film az erőtlenebbek sorába tartozik. Lumet még 1970-ben, kéziratban ismerkedett meg a *Ragtime* szerzőjének, Edgar Doctorownak *Daniel* könyve című regényével, a Rosenberg házaspár árván maradt gyermekeinek stilizált történetével. 1982 júliusáig a különböző filmvállalatok és stúdiók 39 alkalommal utasították el az íróval közösen készített forgatókönyvet, míg végül a rendező és Doctorow közös vállalkozásában, jelentős privát anyagi kockázatot vállalva mégis nekivágtak. A történet időközben igencsak beérett, és azt hiszem, mi sem jellemzőbb Ronald Reagan Amerikájára, mint hogy a Rosenberg-ügy ismét „divatba” jött. Néhány éven belül két nagyobb lélegzetű könyv is megjelent róluk, a legutóbbi, a *Rosenberg-dosszié* szerzői – Ronald Radosh és Joyce Milton – állítólag kétezer olyan FBI,

CIA és haditengerészeti dokumentumhoz fértek hozzá, amelyek tartalma eddig ismeretlen volt. A *Boston Globe* című napilap szerint „a szerzők viszonylag kedvező megvilágításba helyezik az FBI-t, és arra a végkövetkeztetésre jutnak, hogy Julius Rosenberg kém volt, felesége pedig kétségtelenül cinkostársa. Ugyanakkor azt sugallják, hogy Rosenbergeket valószínűleg nem lett volna szabad kivégezni azért, mert elárulták az atomtitkot a Szovjetunióknak, hiszen a szerzők szerint az a paragrafus, amely alapján a halálos ítélet megszületett – a hadviselés időszakában történő kémkedés elleni törvény –, sohasem vonatkozhatott a jog szándéka szerint olyan kémekre, akik egy szövetséges államnak dolgoztak.”

Tehát, ha jól érthető az aktuális „üzenet”, akkor Rosenbergek bűnösök, velük együtt elmarasztalandó a Szovjetunió is, de ezért még nem kellett volna őket a halálba küldeni. Ez a következtetés könnyedén igazítható a mai amerikai kormányzati politika összképébe. S mivel a *Daniel* című film – ugyan közvetlen utalás nélkül – ezzel az igen aktuális üzenettel perlekedik, valóságos kampány indult ellene. Elsősorban talán azért, mert a film minden ediginél hitelesebben ábrázolja a múltba visszatekintő – tehát a negyvenes-ötvenes években játszódó – epizódokban egy létező baloldali Amerika szegényes, naiv, már-már kopott, de kétségtelenül politikai tényezőként funkcionáló világát.



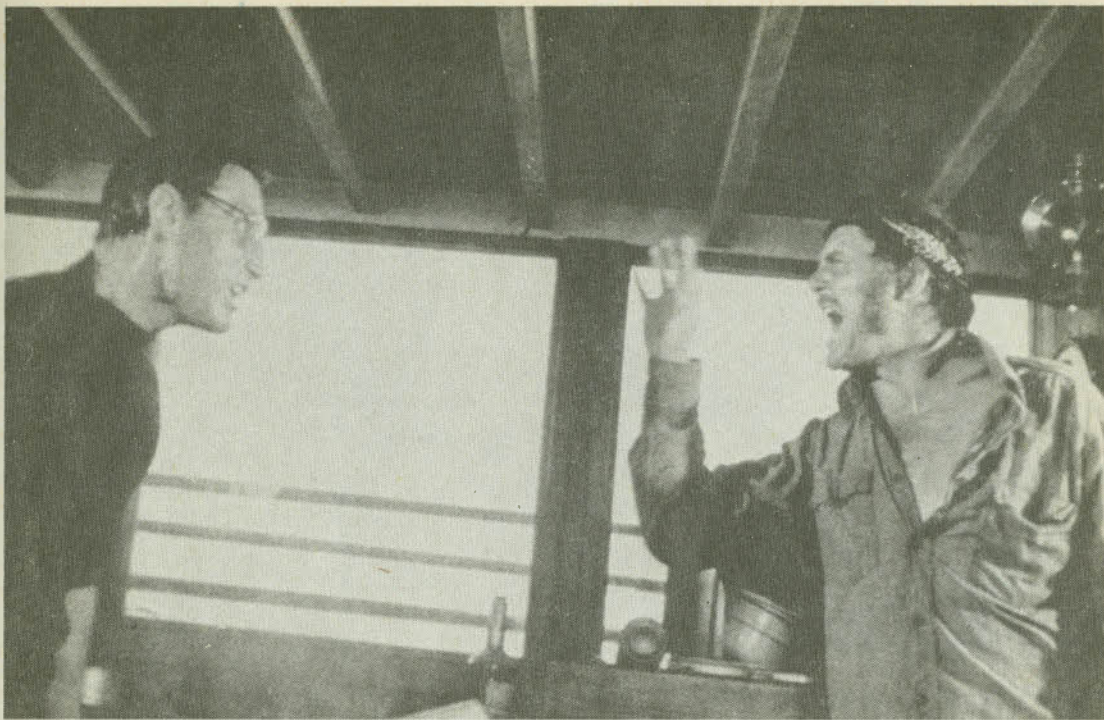
Steven Spielberg: Harmadik típusú találkozások, 1977

A bemutató után az amerikai sajtót elárasztották a hol dühödt, hol mérsékeltlen higgadt hangvételű, de szinte kivétel nélkül elmarasztaló kritikák. A fő kifogás: a filmvászonon látható történet tele van történelmileg valótlan tényekkel, elemekkel. Doctorow dühösen fakadt ki egy San Francisco-i napilap hasábjain: „Ha mi azt állítottuk volna, hogy ez a film a Rosenbergek történelmileg pontos históriája, akkor a kritikáknak éppen igazuk is lehetett volna. De ez egy fiktív történet, olyan, mint amilyen a *Ragtime* is volt. Ez is történelmi eseményeket használt fel egy drámai környezet megteremtése érdekében. Ebben az esetben ez a történet nem más, mint hogy egy fiatalember – Daniel, a hazaárulásért kivégzett házaspár fiúgyermek – már felnőttként keresi az igazságot a családjáról.”

A film valóban nem foglal állást verbálisan Rosenbergék ügyében – az átlag amerikai számára a mai napig nem vitás bűnösségük –, viszont a moziból kilépő nézőnek egy pillanatilag sem lehet kétséges, hogy miközben a főhős szülei történetét kutatja, megbizonyosodik arról is, hogy a villamosszékbe ártatlanul ültették őket, s ezért neki is osztoznia kell a büntudatban. Hiszen sohasem lesz képes bebizonyítani

az igazságot, amely végül is feltárható, felkuccsatható volt, és így az ő meggyőződésének részévé válhatott. A film rendezője alig talált önmagának magyarázatot az értetlenségre. Így beszélt erről a *New York Times*-ban: „Kezd üldözési mániám lenni. Soha életemben nem kaptam ilyen rossz kritikákat a filmjeimre, amelyek közül egy sem váltott ki ilyen szélsőségesen indulatos reakciókat. A *Daniel* egy fiúról szól, aki 12 éves korában a szüleivel együtt önmagát is eltemette, és most felnőttként egyszerre azzal tölti az idejét, hogy valahogy kikeményedjen a sírjából. Ezért van aztán, hogy »a bűnös vagy ártatlan« kérdés ebben az esetben nem érvényes, hanem sokkal inkább az, hogy Danielnek szakítania kell ezzel a dilemmával. És meg is teszi. Azt akartuk elmondani, hogy az életben egyszer csak elérkezik az az idő, amikor a múlt dolgait helyükre kell tenni, függetlenül attól, hogy mi történik, és végre felelősséget kell vállalnunk magunkért és gyermekeinkért. ... Baloldalinak tekintem magam, ha a baloldaliság azt jelenti, hogy a kormányzat felelős az emberek jólétéért. Ez ilyen egyszerű dolog. Reagan azt mondja, hogy a kormánynak hátat kell fordítania és nem szabad belebonyolódnia az embe-





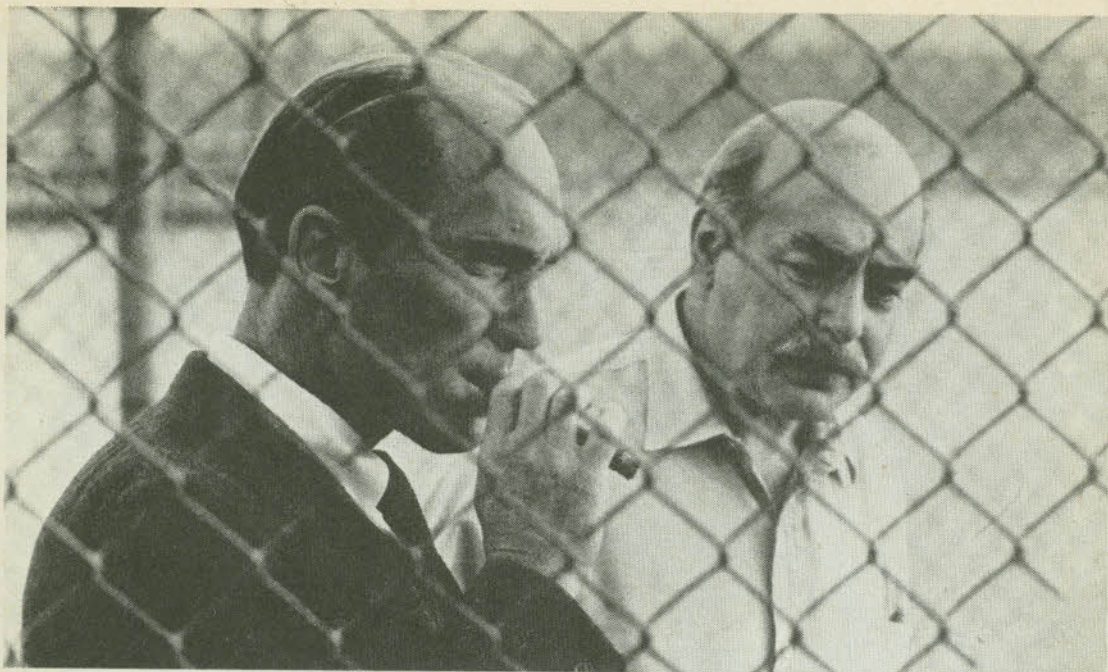
Steven Spielberg: *A cápa*, 1975, Roy Scheider és Robert Shaw

rek magánéletébe. Én viszont úgy gondolom: a baloldaliság azt jelenti, hogy közvetlen összefüggés van a kormányzat felelőssége és az állampolgárok szociális helyzete között... Ez a film nem Rosenbergekről szól, hanem a szennyezés, a harag, az indulat áráról. Arról, hogy ki fizet érte? És kik a vesztesek? Vajon mire hasonlítanak, miről tehetnek Ronald Reagan gyermekei? És az én két gyerekemnek mibe kerül majd, hogy 25 év alatt 31 filmet csináljam?" *A Daniel* Amerikában bukott filmnek számít, *A város hercege* pedig „összekeveri a kalandot a politikával, és ezért mindkét tábor híveit elriasztja”.

## Mennyit ér egy Oscar-díj?

A „filmhamburgeren” jól tartott amerikai mozikközönségnek, tehát a többségnek a közvetlenül politizáló film gyanús produktum, csak úgy, mint a külföldi filmek, amelyek csak egy viszonylag igen szűk réteg érdeklődésére számíthatnak. „Ki törődik a külföldi Oscar-díj sorsával? A közönség nem. És az Amerikai Filmakadémia? Nem eléggé!” – panaszkodik a *Time* magazin egyik idei márciusi száma, amely érdekes bizonyítékokat szolgáltat arra,

hogy a kielégíthetetlen vizuális éhségű Amerikát valójában miért érik komoly veszteségek. Idén az öt legjobb külföldi film helyére 32 alkotást neveztek – már ez a szám is kérdéses, de ennek előzményei messzire vezetnek –, ezek közül választotta ki az Amerikai Filmakadémia 160 tagú bizottsága azt az ötöt, amelyek közül kiválasztják a legjobbat. A bizottság tagjainak a szabályok szerint a szavazat leadására csak akkor nyílik joguk, ha a nevezett filmeknek legalább nyolcvan százalékát látták. Ebben az esetben legalább huszonötöt. Ezután az Akadémia mind a 4300 tagját meghívják a legjobb kiválasztására, de csak akkor szavazhatnak, ha mind az öt jelölt filmmel megismerkednek. Az idei vetítéseken átlagosan négyszázan vettek részt, tehát a szavazásra jogosultak kevesebb mint tíz százaléka. Ez az arány nem lehet rosszabb akkor sem, ha a nagyközönség érdeklődését próbáljuk felbecsülni. Amerika szellemi, kulturális életének gazdagsága – elsősorban persze New Yorké – nem jelenti azt, hogy a nemzetközi filmtermés és az amerikai nagyközönség találkozásait ne terhelnék komoly adósságok. Különösen azért, mert a napjaink értékesebb dollárjával sokat és sokfelé utazó középrétegek külföldön, de főleg Európában és



Francis Coppola: *Keresztapa II.*, 1974

Kelet-Ázsiában azt látják, hogy a kulturális piacot mindenfelé ugyanaz a termék uralja, amivel otthon is találkozhat, akár a kisváros Főutcájának sarki mozijában, akár a nappalija vagy a hálószoba tévékészüléke képernyőjén. Csak egyetlen adatsor a Londonban megjelenő *South* című lapból: „... lényegében amerikai üzleti ellenőrzés alatt van a nemzeti televíziós programok 75, a televíziós hír- és dokumentumanyagok 90, a filmszínházak 50, az elektronikus alkatrészyártás 82, a reklámpar 65 százaléka. Az elmúlt évtizedben többször is előfordult, hogy az amerikai filmipar évi jövedelmének több mint 40 százaléka a külföldi bevételekből származott.”

A francia kulturális miniszter, Jack Lang közhelyeként idézett indulatos gondolatmenete az amerikai kulturális expanzióról elsősorban a nemzetközi film- és tévésorozatok piacán kialakult egyenlőtlen helyzet következménye, és hatása nyomasztóan sarokba szorítja Sidney Lumet és társai erőfeszítéseit. Az *American Film* című szaklap szerkesztője, Peter Biskind szerint a politikai témát választó filmek szaporodása annak köszönhető, hogy a hagyományosan liberális hollywoodi szándék párosul a nukleáris veszély és a közép-amerikai háborús krízis miatt érzett aggodalommal. „Amikor a liberalizmus és a válság együtt jelenik

meg, azonnal felbukkannak azok a művészek is, akik kifejezetten politizáló filmet akarnak készíteni. De a sztárok és a producerek növekvő hatalma modoros, kórosan undort keltő vállalkozások megvalósításába hajszolja őket, amelyek aztán a mozik pénztáraival sehogyan sem boldogulnak.”

Különösen azért nem, mert a videós önkiszolgálásnak köszönhetően egyre terjed a közép méretű és kis tőke beszállítása a filmiparba. Az öt nagy stúdió és a legnagyobb kábeltevézés játékfilmes vállalkozás, a már említett HBO 1983-ban együttesen 300 millió dollárt gyűjtött össze úgynevezett „korlátozott társtőkési” formában, amelynek lényege, hogy legkevesebb ötezer dolláros összeggel bárki részesülhet a filmkészítés kockázatából vagy esetleg profitjából. Bár az előbbi a valószínűbb, mert minden öt filmből négy veszteséges. Így aztán aligha kétséges, hogy milyen irányban befolyásolhatja ez a pillanatnyilag még a háttérben zajló manipuláció az amúgy is tőkegonddal küzdő egész amerikai filmgyártást és főleg ennek azt a részét, amit filmművészetnek nevezhetünk. A közvetlen hatás alig követhető nyomon, de az sem kétséges, hogy a másfél órás filmhamburgerek igazi korszaka még előttünk van.

Wisinger István

# Reformáció az álomgyárban

Hollywood *legenda*. A század nagy attrakciója. A filmparadicsom, a csillogó álmok birodalma, káprázatos karrier, bukások színtere; egy város, amely a filmből és a filmnek él. Ahol *művészetet* gyártanak *nagyipari* módszerekkel. Tömegművészetet, ami vagyont emészt fel, s újabb vagyont ad ki. Hollywood tipikus amerikai mítosz – de hatása kétségkívül világszerte. A *mozi* fogalma Európában is egyenlő Hollywooddal: mindig is ebben a városban voltak, onnan jöttek a legnagyobb pénzek, a leggigantikusabb látványok, a legdrágább sztárok.

Hollywood *kihívás*. Sikert aratni az ottani mintára – ez némelyek számára az elérendő egyetlen cél, mások szemében lefitymált művészi zsákutca. És mindig akadnak, akik megpróbálnak *egyezkedni* mindazzal, amit Hollywood jelent. Rendezők, akik egyszerre vágynak a vezető stúdiók kínálta lehetőségekre, a propagandisták és forgalmazók támogatására, a közönség pénztári kimutatásokban deklarálható lelkesedésére – meg a szakmai-művészi elismerésre. Hiszen kinek ne volna (ha legalább titokban) dédelgetett ábrándja, hogy kassza és kritika közös kegyébe jusson.

Hollywood *esély*. A totális élmény létrehozásának igazi sansza. Az eszközök bőségének, a tehetség tobzódásának magikus térnuma, a filmek ígéret-földje, ahol a szárnyaló vállalkozói fantázia testet ölthet.

A hatvanas években azonban ez a hollywoodi „image” ha lassan, ha fokozatosan is, de egyre drámább határozottsággal alakult át. A nagy gyárak mind gyakrabban voltak kénytelenek ráeszmélni, hogy elvesztették a recepteket. Hogy a régiek nem válnak be, újak pedig nincsenek. A kockázattal persze mindig számolni kellett, és korábban az abszolút tippek még bejöttek, és hasznuk fedezte a másol keletkezett veszteségeket. Ha tíz filmből csak kettő kiugró siker lett, „elvitte” a többi nyolcat; a gyár mérlege már pozitív volt. Ez a kalkuláció – meg a filmgyártásba fektetett pénzek adókedvezménye – tette lehetővé, hogy Hollywood folyamatosan megengedhesse magának új tehetségek felfedezését, és ha óvatosan is, de támogathassa olyan alkotások létrejöttét, amelyek nem feltétlenül a tömegizlést célozták meg.

Amikor viszont az üzleti számítások mind bizonytalanabbá váltak és a stúdióknak azelőtt bőkezűen nyújtott bankhitelek elapadtak, egyszerűen megkeményedtek a feltételek. Minden-

ki biztosra akart menni – miközben senki sem értette, hogyan bukhatott meg a szuper-költségvetésű *Hello Dolly*, és mitől hozott megdöbbentő hasznot a szinte házilagosan kivitelezett *Sze-lid motorosok*. S amikor a szakma rókái szerint a gengsztertema épp lejárt, egyszer csak mind jobb forgalmazási eredményeket hozott az esélytelennek elkönyvelt *Bonnie és Clyde*. A filmgyárak fennállásuk óta soha nem cseréltek gazdát olyan gyakran, mint ezekben az években; s vezetésük alighanem törvényszerűen csúszott át ügyvédek, bankárok, menedzserek kezébe. A hajdani cézárok még értettek a filmhez – mindenesetre többségük vele és általa nőtt fel –, míg a hatvanas évek gyárigazgatói már „steril” üzlemberek voltak, akiket valamelyik mammutcég küldött, hogy el irányítsák a leányvállalatként felvásárolt mozigyárat. Ebben az időben történhetett meg, hogy Richard Zanuckot (Darryl F. Zanuck fiát) kidobták a Twentieth Century-Foxtól; és az örök külön utasítást kaptak, nehogy beengedjék a stúdiók területére.

Jó volna tudni, mikor kezdődött tulajdonképp a válság. A szociológiai magyarázat úgy szól, hogy gyökerei valójában a háború utáni gazdasági fellendülés táján keresendők; ekkor ugyanis alapvető változások mennek végbe az amerikai társadalom struktúrájában. A gazdasági krízis éveiben elszegényedett középrétegek anyagilag konszolidálódnak, a háborúból hazatért katonák állást, egyetemi felvételiket kapnak – új generációk látnak neki az otthonteremtésnek. A nagyvárosok körül kialakul az úgynevezett zöldövezeti Amerika, a kertés-pázsitos családi házak lakóinak idilli, egyszersmind bezárkózó életformája. És a televízió – amelynek térhódítása a negyvenes-ötvenes évekre esik – mindinkább leszoktatja az embereket a moziról. Pontosabban arról, hogy *eljárjanak* a városköz-pontokba egy film kedvéért.

Hollywood a színes, szagos, széles történelmi látványokkal meg zenés szuperprodukciókkal próbálja visszahódítani a közönséget, de ez is csak ideig-óráig sikerül. A mozi egyre veszít népszerűségéből, a gyárak kapacitása kihasználatlan – ahol idejekorán észbekapnak, ott legalább a televízió számára forgathatnak.

Úgy tűnik, új-Hollywood későbbi *tenegyerekei* (ahogyan Michael Pye és Linda Myles elkeresztelte őket), éppen a magabiztosságából kikökökcent a régi-Hollywoodnak köszönhetik a



Francis Coppola: *Keresztapa II.*, 1974

szerencsájukat. Egy olyan helyzetben, amelyben kétszer kettő már nem feltétlenül négy, tehát minden filmbefektetés rizikó, viszont kezdők kis költségvetésű tévéprodukciói az érdeklődés homlokterébe kerülhetnek, nos, ilyen körülmények között éppen a *self made man* észjárás diktálja azt, hogy ne feltétlenül a nagy összegeknek, hanem a kis, de ígéretes neveknek szavazzanak bizalmat. Vagyis Hollywood egyszerűen csak, a szükség parancsára favorizálni kezdte az *eredetiséget*. Sőt: egyenesen kutatott utána. A stúdiók kiterjesztették figyelmüket az egyetemek filmtanszékeire, azokra az iskolákra, amelyeket azelőtt haszontalan elméletieskedéssel gyanúsítottak. Warnerék ösztöndíjával került például George Lucas „téblábolni” annak a *Szivárványvölgynek* a forgatására, amelyet a kezdő Coppola rendezett.

S végül is majd mindannyian valahogy így kerültek a pályára, akiket azóta az új holly-

woodiak néven emlegetnek. Egymás évfolyams munkatársai voltak már az egyetemi rövidfilmekben; aki az egyiket rendezte, operatőrként dolgozott a másikban, de kitanulták a hang- és az animációs technikát is, s gyakran vágták egymás munkáit. Forgatókönyvíróként nemkülönben egyik a másikat foglalkoztatta. Kétségtelen: *klikket* alkottak, mert kirekesztettek voltak, pontosabban: be nem eresztettek. És úgy látták, hogy Hollywoodban nem is volna sok keresnivalójuk. Túlságosan szem előtt lennének – a filmgyárak hivatalnokai nagyon is vigyáznának rájuk.

Márpedig nem akartak megalkudni; vagy legalábbis nem nagyon és nem sokszor. Coppola, aki a leghamarabb került közülük „lóra”, elvállalta ugyan Fred Astaire-rel a *Szivárványvölgyet*, ezt az alig leplezetten szirupos musicalt, de csak azért, hogy megszilárdíthassa a tekintélyét Warneréknál, és ezáltal önállósít-

hassa magát. Mert ez volt mindannyiuk álma: saját produkciókat gyártani, és a kész filmet felajánlani valamelyik nagy társaságnak forgalmazásra – természetesen szerződésben rögzített százalékos részesedés fejében. A terv tehát igen egyszerű: az átkos Hollywoodtól megszerezni a tőkét, aztán azonnal otthagyni Hollywoodot (Coppola San Franciscóban hozta létre saját vállalatát), majd a készterméket visszavinni Hollywoodba értékesítésre.

A filmvárost hatalmában tartó zavarodottságra mi sem jellemzőbb, mint az, hogy bár Coppola *Szivárványölgye* ráfizetéses lett, mégis javára írták a veszteség mértékletességét. Ő ugyanis nem egészen négymillióból hozta ki azt a bukást, amelyre mások az összeg ötszörösét költötték volna el. Coppola elindulhatott a maga útján, és segíthetett másoknak is. Az út nem lett könnyű – ismétlődő csődök szegélyezték –, de végtére is immár a sajátja volt. Példát mutatott, és követhette őt Lucas, Spielberg, Milius, DePalma.

A józan kérdés: mit jelent az új hollywoodiak mozgalma? Mi *mást* a régihez képest? Lehetséges volna, hogy csupán egy erőszakos, friss nemzedék jelentkezéséről van szó, amelyik ügyesen tudta betáplálni a köztudatba a maga különbözőségét; egyszerűen leszállítva a legendákra mindig oly éhes filmvilágnak egy jól hangzó „sztorit” – mégpedig önmagáról, az új hollywoodiak klánjáról? Hiszen a közhit szerint Amerikában bármit el lehet adni, ha megtalálják hozzá a megfelelő reklámfogást.

Annyi tagadhatatlan, hogy az új titánok mindegyikében lakozik egy jó adag átlagon felüli gátlástalanság. Kedvelik a bombasztikus ötleteket, a krimi, a horrort, a kalandot – egyszerűen mindazt, amit az amerikai film mindig is kultivált –, és mindeme hatáselemeket *hatványozottan* alkalmazzák. De ez nem feltétlenül a látványosságok méreteire vonatkozik, inkább a *rafinérijára*. S a hangsúlyozottan, kifejezetten filmes megoldásokra. Ez a csapat – ha lehet őket így nevezni – sokkal jobban kitanulta a szakmát, mint az elődök. Valamennyien a filmtörténet enciklopédistái. A mozikultúrán nőttek fel, és nemcsak az amerikai mestereket tanulmányozták behatóan – elsősorban Fordot, Hawkst, Hitchcockot –, hanem Godard-t, Bergmant, Antonionit, sőt, akár Viscontit is. És természetesen alaposan ismerik az úgynevezett B-kategóriás, kommersz porno- és gengszterfilmek nyelvezetét.

A legfontosabb az volt, hogy elsősorban *mozi* akartak csinálni. Ami az ő fogalmaik sze-



Francis Coppola: *Keresztapa I.*, 1972, Al Pacino és Marlon Brando

rint egy *történet előadását* jelenti. Egy történet *képi* elbeszélését, olyan eszközökkel, amelyek *magukban hordják* az információt, és nem információkat fényképeznek le. A történetnek pedig mindenekelőtt érdekesnek kell lennie. Meglepőnek, borzongatónak, félelmetesnek. Hogy ne eressze el a nézőt, hogy a néző ne érjen rá külön figyelni a fényképezett látványt és a voltaképpen cselekményt – mint az „művészfilmeknél” oly gyakorta megesik.

Ezeket a filmeket elementáris hatásokra „hangszerelik”, s így főként érzelmi-hangulati erejükre számítanak, nem intellektuális kisugárzásokra. A „mondandó” soha nem irodalmias; s ellenáll az utólagos megfogalmazásnak. A *kifejezés* és a *tartalom* egy és ugyanaz, vagy másként: a *tartalom* és a forma nem választható szét. Aligha véletlen például, hogy Coppola *Magánbeszélgetése* és Brian DePalma *Body Double* (A test dublóre) című filmje is



Brian DePalma: *Scarface*, 1984, Al Pacino

Antonioni *Nagyítását* variálja. Látszat és valóság viszonya, illetve a valóság tettenérhetőségének kérdése ugyanis olyan par excellence filmtéma, amelynek feldolgozásában a fényképezés mint technikai eljárás egyszersmind tartalommal lényegül. A *Nagyítás* fotósa képein rögzíti a gyilkosságot, de a színhelyen hiába látja a bizonyítékot saját szemével, másnap, mire a felvételeit ellopják, a valóság is eltűnik. A *Magánbeszélgetés* hivatásos lehallgatója már együtt rögzít hangot és képet, hogy felderítse, mi *log* történni. A *Body Double* hőse viszont

távcsövön keresztül szemtanúja az éppen lejtászódó gyilkosságnak – s végül mégis egy más-hol készült video-felvétel kísérteties hasonlósága döbbsenti rá a valóságra.

Spielberg *Párbajának* kamionja és *Cápájának* ragadozója egyként olyan jelenségek, amelyeket nem lehet *leírni*, mert a dolog lényege mindkét esetben az, hogy a kamera a velük megküzdő hősök szemszögét képviseli. Lucas a trükkasztalon, komputeres, lézertechnikás animációjával teremti meg a maga mítosztát: a *Csillagok háborújában* mindent látni kell, és amikor Luke Skywalker bevetésre indul a Halálcsillag ellen, mi is az ő gépén repülünk.

Mindazonáltal a szakmai tudás, a technikai tökéletesség önmagában még aligha garantálná az új-hollywoodi csoport jelentőségét. Hogy ez mennyire így van, azt jól mutatja például a *Harmadik típusú találkozások*, amely az effektusok tekintetében igazán pazar munka, de lényegét tekintve csupán fellengzős semmitmondás, az UFO-divat mosolyogtató kihasználása. Pedig Spielberg itt is megpróbált sejtelmes, mi több, misztikus lenni, itt is rájátszik az emberi szorongás és elvágyódás motívumaira, itt is alkalmaz mániakus, elhivatott figurákat. De egyszerre dimenzionálja túl és egyszerűsíti le a témát. Minden csak azért történik, hogy a nagy-jelenetet, az UFO leszállását előkészítse – és akkor végre is személytelen fantáziafigurák imbolyognak a szűrt fényben, és mindössze annyit tudunk meg róluk, hogy pentaton siphangokra barátságosan visszasípolnak.

Am az *E. T.* már nem véletlenül lett járványos világsiker: Spielberg éppenséggel megfordította a képletet; misztifikáció helyett *demisztifikálta* a „földönkívülit”. A kis *E. T.* legalább annyira antropomorfizált lény, mint akár Lucas Joda mestere abban a bizonyos távoli galaxisban. A film üzenete pedig nem más, mint felhívás az idegenek iránti toleranciára. A sci-fi elemek itt voltaképp másodlagosak; vulgárisan fogalmazva arról van szó, hogy a számunkra legrútább, legszokatlanabb külső is rejthet érző lelket – s magasrendű intellektust. Spielberg biztosra megy a tálalásban, amikor *E. T.* emberpartnereiül gyerekeket választ. A „csudalény” az ő titkuk lesz, ők, az előítéletektől mentes tisztaszívűek védelmezik barátjukat a felnőttektől. Akik úgy jelennek meg a vásznon, mint valami hajtóvadászat lincselői – az éjjeli erdő képe az *E. T.* után csörtető-kutató férfiakkal kifejezetten hasonlít a háborús és kalandfilmek *embervadászataira*. *E. T.* üldözött, mert *különbözik* – Spielberg azzal lehel életet

az ősrégi sémába, hogy beoltja a tudományos fantasztikummal.

Ez a rendezői és írói módszer – a közismert témák újraérvényesítése – az új-hollywoodiak egyik legjellemzőbb gesztusa. Majd mindig készen talált szabásmintákból kezdenek öltögetni; aztán a „hozott anyagból igényesnek” jelszavával mégiscsak átfazonírozzák az anyagot. És *merészségük* lesz végül az eredetiség záloga.

Persze, igazán zavarba ejtő ennek a társaságnak a munkájában, hogy nincs lényeges hasonlóság. Közös vonásaik ellenére az egyes rendezőalkatok homlokegyenest eltérnek egymástól, s éppen a legnevesebbek – Coppola, Lucas vagy Spielberg például – viszonylag rövid időn belül igencsak különböző tematikájú és stílusú filmeket forgattak. Vagyis merészségük jellege távolról sem egyforma. Még De Palma – aki egyébként eddig a legkoherensebb életművet mondhatja magáénak – sem áttolja megcsinálni saját munkái paródiáját, persziflázsát; a *Body Double* legalább annyira ironizálja rendezője egyik korábbi filmjének, a *Carrie*-nek egyes képsorait, mint amennyire „megcsavarja” Coppola *Magánbeszélgetését* is. A csoport tagjai közötti általános vissza- és egymásrautalások hangsúlyozzák az összetartozást, de az egyes filmek sajátos karaktere mégis önálló egyéniségeket mutat. John Milius például részt vett a *Cápa* forgatókönyvének megírásában, és kis híján ő lett az *Apokalipszis*, most rendezője. Az a film viszont, amit csakugyan ő forgatott le, a *Dillinger*, végül is nem hasonlít a többiek munkáira – holott, mondjuk *A keresztapával* igazán kínálkozna a rokonság. Éppen a gengsztertema feldolgozásának variációi jelzik azonban, hogy végső soron mindannyian ürügyként kezelik csupán ezt az agyoncsépelet amerikai mítoszt. Ahányan vannak, annyiféleképp nyúlnak hozzá, és végül is mindegyik e tárgyban készült filmjük több a mese *hagyományos* előadásánál.

Coppola *A keresztapával* megteremtett egy brooklyni olasz család-pannót, és annak formátumával messze túllépett a szűken vett sztori keretein. A lelemény egyszerű, és nincs benne semmi új – csak eleddig éppen maffia- és gengsztertörténetekben nem alkalmazták. Illetve: korántsem olyan következetesen, mint Coppola; tartozunk az igazságnak azzal, hogy Arthur Penn a *Bonnie és Clyde*-ban lényegében szintén szakított a szemlélő, az úgynevezett *eltartott* ábrázolással. Mégis tagadhatatlan, hogy Coppola volt az, aki a Corleonék útját majd-hogynem az *ő szemszögükből* mutatta meg.



Steven Spielberg: Sugarlandi hajtóvadászat, 1974

Szinte azonosul velük, és belülről, mintegy családtagként vesz részt ünnepeiken, vacsoráikon, töprengő magányukban. A rendező, akinek már filmlterve ellen is tiltakozott az Olasz–amerikai Rágalmazásellenes Liga, mert a Puzo-bestsellert provokációnak tartotta – valójában arra tett kísérletet, hogy az olasz-amerikai maffiacsaládok keletkezéstörténetét egy széles társadalmi és történelmi folyamatban láttassa, mintegy „megértve” azokat a motívumokat, amelyek a századelő Sziciliájából épp a vendetta elől menekülő kényszerülő kislfiút a későbbi Don Vito



Francis Coppola: *Magánbeszélgetés*, 1974,  
Elizabeth MacRae és Gene Hackman

szerepére predesztinálják. Coppola filmjében Amerika a különféle *protekciónizmusok* hazájaként jelenik meg. Korrupt szenátorok, rendőrök, üzletemberek világa ez, és az olasz gettó a maga kisebbségi körülményei között pontosan *leképezi* ezt a mintát. Amikor Vito Amerikába érkezik, becsületesen dolgozni kezd egy vegyeskereskedésben, ám a környéknek már van saját maffiózója, aki, bár kisipari módon, de ugyanazt ígéri, amit a későbbi nagy szervezetek: vagyis *védelmet* pénzért. Vito látja: az ő gazdája is fizet székfűs gomblyukú gavallérként tetszelgő Donjának; majd tudomásul kell vennie, hogy a „védellemező” egyik rokonát erőszakolja a boltba, persze az ő helyére. Az állás

nélkül maradt, már családos fiatalember még idejekorán felismeri a helybeli törvényeket. És nem változtatni akar rajtuk, hanem *idomulni* hozzájuk.

Coppola a kétrészes családregegyben mindig ilyen „dialektikus” marad, mindig jelzi, hogy a Corleone-klán taktikája és módszertana csupán alkalmazkodik az általános amerikai közállapotokhoz, a riválisok gyakorlatához vagy éppenséggel a politikusok stílusához. A *keresztapa* természetesen nem menti fel a maffiát, de „emberközébe” hozza, és egyértelműen úgy kezeli, mint *logikus* társadalmi képződményt. A korábbi amerikai film ezzel az alapos „beágyazással” nemigen vesződött; a gengszter egyszerűen közellenség volt, maga a létező gonosz, akivel minél lebilincselőbb képekben kell leszámolni. Coppola viszont egyáltalán nem sematikus – és filmjében nem is annyira az erőszak és brutalitás maga a legfélelmetesebb, hanem az, hogy szükségszerű, mondhatni *racionális* eszközökként funkcionálnak egy adott társadalmi miliőben. Hogy magától értetődően hozzátartoznak a játékszabályokhoz.

Az már tulajdonképp pszichológiai ráadás, ahogyan Coppola az erőszak és a vele élő ember viszonyát elemzi; Michael sorsában azt tételezve, hogy az embertelen konvenciók elfogadása, a világ rosszabbik természetéhez való alkalmazkodás a magányba taszít. Bármily furcsa, de az *Apokalipszis*, most Kurcz ezredese ugyanezt példázza. A hivatásos mintakaton, aki tökéletesen végzi dolgát a vietnami dzsungelháború szabályai szerint, végül szükségszerűen jut el a totális erőszak eszméjéhez, egyszerűen az őserdei halált mintha csak megváltásként fogadná – és gondoljunk vissza Michael Corleonéra, amint *A keresztapa* második részének utolsó kockáin tengerparti háza őszi kertjében egyedül marad. Megharcolta a maga harcát, és ha most eldördülne egy felbérlet fegyver, alighanem tompa megnyugvással venné tudomásul.

Vagy ott van Harry Caul, a *Magánbeszélgetés* lehallgatózsenije. New Yorkból azért költözött át a túlsó partra, mert egyszer, egy megbízatása eredményeként gyilkosságok történtek. Teljes elszigeteltségben él, telefonja titkos, barátai nincsenek, a nő, akit néhanap meglátogat, semmit sem tud róla. Egyedül a munkájával törődik, és azzal már nem hajlandó foglalkozni, milyen cél érdekében dolgoztatják. Ha eszténként otthon marad, lemezkesérettel egyedül szaxofonozik. És egyszer mégis *beleavatkozik*



abba, ami íratlan kódexe szerint nem tartozik rá, mert attól fél, hogy működésének ismét áldozatai lesznek. Ám az akció mégis lezajlik – ha nem is úgy, ahogyan ő képzelte –, s az eredmény megint egy hulla. Harry rádöbben, hogy „beetett” eszköz volt – és dühödten nekiáll szétverni a lakását, felfedezni remélve azt a szerkezetet, amivel őt hallgatják le. Nem talál semmit; a feltört padlójú, romhalmaz borí-

vette a szájára. Neki *személyes drámája*, amibe belekeveredik. Antonioni fotója csupán olyan elméleti kérdésekkel kerül szembe, mint hogy megragadható-e a valóság, illetve van-e különbség illúzió és valóság között.

Az új-hollywoodiaktól idegenek az elvont, képletszerű film-tételek. Mindazt, ami munkáikban metafizikai-filozófiai síkon értelmezhető, rendkívül gondosan körülépítik a realitás



Steven Spielberg: *Indiana Jones*, 1983

totta lakásban, keservesen, reménytelenül fújja a szaxofont. Egy gyilkosság akaratlan részese, aki magányában tehetetlenül várja, mikor hallgatták el őt is.

Érdekes, hogy Coppola sokkal inkább pszichologizáló hajlamú a *Magánbeszélgetésben*, mint Antonioni a *Nagyításban*. A fényképész csak kívülálló tanúja a gyilkosságnak; a figura mentes minden lelkiismereti skrupulustól. Ezzel szemben a lehallgatót nem a véletlen sodorja az ügybe, hanem a feladat, amit *elvallalt*. És résztvevője lesz egy körmönfontan kitervelt bűnténynek, amelyet végül átlát, s megfejtí valódi értelmét. Harry Caul vallásos ember, aki még azt is siet megjógnni, ha Isten nevét hiába

elemeivel, a cselekmény aprólékos hitelességével, és ami a közönség befogadói reflexeit illeti, számítanak a *sztereotípiák* felhasználásának előnyeire. Amikor Coppola a hős már-már *irracionális magányával* foglalkozik, alapjában a tipikusan amerikai, magányos western- és kalandhős sémáját „csúsztatja el”.

Már Spielberg is ezt tette első, komoly szakmai visszhangot keltő tévés produkciójában, a *Párbajban*. Ré múlt, középosztálybeli antihősét Mann-nak hívják, ráadásul Davidnek. Góliáttal egy fertelmes kamion képében kell megküzdenie, amikor gyanútlanul indul kocsijával esedékes üzleti tárgyalására. Az úton veszi üldözőbe a kamionmonstrum, és megkísérli lesöpörni.



John Milius

Mann először megpróbálja tréfának hinni a dolgot, de egyhamar rá kell jönnie, hogy életveszélyben van. A sofört nem sikerül megpillantania, s a harc egyre keményebb lesz arctalan ellenfelével. Spielbergnek már itt megmutatkozik különös érzéke a transzcendens fenyegetés, pontosabban: a *fokozatosság* iránt, amellyel a hétköznapi, de legalábbis még megmagyarázható jelenségekből egyre képtelenebb, egyre „földöntülőbb” rettenetet tud előállítani. Néhány évvel később a *Cápában* fejleszti tökélyre ezt a képességét – a fehér cápa éppoly kiszámíthatatlan és könyörtelen, mint az országúti kamion. David Mann, aki remegő inakkal kénytelen felvenni a kesztyűt, jobbára a véletlennek köszönheti a megmenekülését; bár halálfélelmében, az utolsó pillanatban kitalál egy trükköt, s a teherkocsi megcsúszik a padkán, szakadékba zuhan. De addigra a békés üzletember tönkrement a hajszában, lelkiileg és fizikailag egyaránt összeroppant. Győzelme inkább vereség, mert kiderült, hogy a váratlanul rátámadó sötét erővel szemben felkészület-



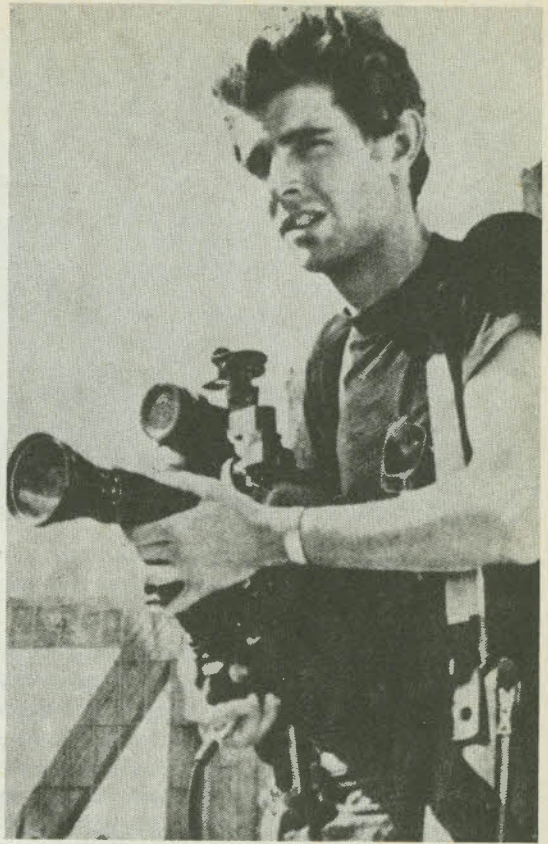
George Lucas és Steven Spielberg

len, egyszerűen nincs „kondicionálva” a küzdelemre. Az amerikai pionír átszállt lováról lég-hűtéses autójába, lecsatolta a coltját, és védtelenné lett.

A *Párbaj* kitűnő film, de csakugyan televízióra való; a moziban ez a téma több kalandoságot, nagyobb látványt igényel. Spielberg szinte véletlenül botlott bele a *Cápa* forgatókönyvébe, de aztán már céltudatosan dolgozta át a saját szája íze szerint. A *Párbajjal* való párhuzam nyilvánvaló; s persze az is, hogy a *Cápa* már cleve és elszántan *tömegközönségnek* készült. Megint többféle recept mixelődött össze, méghozzá eléggé szemérmetlenül. Mindekelőtt felbukkan a magányos hős: a tengerparti fürdőhely seriffje, akinek ahhoz, hogy egyáltalán kihirdethesse a cápaveszélyt a parton, szembe kell szállnia a nyári szezon forgalmát feltöltő városi vezetőkkel. (Spielberg rögtön az elején ügyesen fogja egybe a katasztrófafilmek és a westernek patentjeit.) Csak ezután láthat neki, hogy megszervezze a ragadozó felkutatását. Ennek a seriffnek ugyanakkor víz-



Francis Coppola



George Lucas

iszonya van – rátermettségről tehát legfeljebb a kötelességérzet szintjén beszélhetünk. Két társat talál a vállalkozáshoz, az egyik hivatásos cápavadász, és egy hajdani hajótörése óta személyes elszámolnivalója van ezzel az állatfajtaival. Spielbergnek azonban nincs túl nagy véleménye a *protikról*: az utolsó nagy összecsapásban a cápa egyszerűen lenyeli ezt a szakembert, míg a tengerfenéken felejtett elméleti oceanológus és az árbocrúdról kétségbeesetten lövöldöző seriff, a két *outsider* éli túl a végső találkozást.

A film egyik alapeleme kétségtelenül a leselkedő veszély horror-hatása – a *Cápa* megtekintése után az embernek a fürdőkádba sincs kedve beleülni –, de Spielberg sokkal tehetségesebb annál, hogysem beérje az elsődleges lehetőségekkel. Ő a *Cápából* felnöveszti a maga elemi erejű, kérlelhetetlen Teremtőményét, amely bárhol, bármikor ránk támadhat, és amellyel szemben mindig *készületlenek* vagyunk. Mozija utolsó harmadában az üldözött állat – aki elcsalta követőit a nyílt tengerre –, szembefordul

a bárkával, és a szó szoros értelmében ráveti magát ellenségeire. Nem fogja se szigony, se puskagolyó; elszánt és sebezhetetlen, mitikus szörnyetegként tornyosul a hajó felett. A súlyyedő alkotmányon magára maradt seriff egyre feljebb mászik az árbocon, helyzete reménytelen. És akkor az utolsó pillanatban, a felfordult fedélzetről lezúduló tárgyak között egy bűvár-oxigénpalack is a cápa pofájába csúszik. A seriff pedig belelő. Hatalmas robbanás – valószínűleg látvány: a gigászi ellenfél darabokra szakadt. A tengerfenékről végre előkerül az óceánkutató, és a seriffel együtt a végkimerülés határán kiúsznak a partra.

Spielberg egyszerre félelmetes, patetikus és ironikus. Voltaképp *alkalmatlan* emberek heroikus tettekbe sodródnak, és már-már a *komikum* határát súroló helyzetekben „még egy ilyen győzelem...” típusú *diadalt* aratnak. Új Hollywood nem tud szabadulni a *happy end* kötelezettsége alól, de legalább kétségek között, valamiképp mindig „leszállítva” adja elő. Az életben maradtak sohasem mosolyognak;



Francis Coppola: *The Outsiders*, 1983,  
Ralph Macchio és Thomas Howell

nincs mit ünnepelniük, mert maguk tudják a legjobban, hogy *túlélők* csupán, nem nyertesek.

Ennek a hangulatnak a megteremtéséhez Spielbergnek igen nagy az affinitása. Az *elvesztett trigyláda* örököivel olyasmit csinált, ami a legritkábban sikerül: megújított egy műfajt, és ugyanakkor le is számolt vele. Forgatott egy káprázatos kalandfilmet, amelynek minden egyes részletmegoldása egyszerre kínálja az untig ismert sablonokat és azok elképesztő kigúnyolását, s a történet egésze is épp ilyen: úgy tesz, mintha füle-farka volna, aztán mindinkább kiderül, hogy *tiszta képtelenség* az egész. De a tempó és az öletbázis egy pillanatra sem lankad, elképedve bámulunk, izgulunk és röhögünk e féktelen kaland-show münchenhauseni túlzásain. Spielberg elérte, hogy ezt a filmet még vázlatosan se lehessen elmesélni, mert egyedül a vizualitás, illetve az egész örület *stílárís szellemisége* számít. Mégis, egyetlen mozzanat-példa, egy üldözés képsora. A hőst egy arab bazár sikátorai között, késekkel, botokkal felfegyverzett-felbérélt, burnuszos tömeg kergeti. Eszeveszett tempó, keresztül háztetőkön, bódékon, embereken és állatokon egyik szűk utcából a másikba. Indiana Jones – melleleg szintén amatőr; „civilben” ugyanis, amikor éppen nem kalandozik, régészprofesszor – azonban hiába menekül leleményes fürgeséggel, mikor már-már egérutat nyer a *mögötte* loholók elől, mindig felbukkan *előtte* az újabb, vele szembe rohanó, vérszomjasan lihegő csapat. De egyszerre talál még egy szabad, hosszú

sikátort; reménykedve beleveti magát. És mielőtt kijutna, a végét hirtelen eltorlaszolja valami kolosszális, talpig feketébe öltözött alak, kezében tenyérnyi széles pengéjű hóhérkarddal. Indiana Jones megtorpan. Egy *hosszú pillanattig* habozva áll a pallosát suhogtató, valószerűtlen figura előtt, aztán fáradtan kihúzza tokjából revolverét, és szó nélkül keresztüllövi. Szabad az út.

Ez a briliáns mozi-ötperc felettébb sokrétű. Szabályos, szokványos üldözési jelenet, de olyan *csattanóval*, ami visszafelé megkérdőjelezi az egészet. Az amerikai kalandhős mindaddig nem él a bennszülöttek között „technikai fölényével”, amíg rá nem kényszerítik. Lőhetne már az elején, de ő inkább vállalja a hajszát. Persze, ha óriások is vannak, hentesbárdal, az más, akkor nincs mit tenni. Akkor az ember kénytelen elővenni a coltját. De ami a képsor igazi lényege, az megint csak *leírhatatlan*: Jones perceként át verejtékezte, teljes erőbedobással menekül, mint akinek nincs más választása – majd számtalan akadály kicselezése, megkerülése után, épp az utolsó előtt gondol egyet, és ahelyett, hogy tovább erőltetné a pacifista megoldást, fegyvert ránt. Spielberg az eszeveszett rohanás egyre fokozódó *tempójával*, aztán a hirtelen megtorpanás, egy *statikus beállítás* kitartott képeinek összevágásával, vagyis a *ritmussal* beszél.

A *Csillagok háborújának* hatásait például legalább nyolcvan százalékban szintén a vágóasztalon hozták létre. Igaz, hogy Lucas alapos motívum-kutatást végzett a forgatókönyvhöz. Van abban minden: a kelta mondanévtől a hagyományos cowboy-mitológián át a klasszikus meseirodalomig; de ha ezt a kavalkádot a rendező komótosabban próbálta volna megjeleníteni, ha több pszichológiát, alaposabb karakterárynyalást adagolt volna, akkor a képtelenségek halmaza megmarad annak, ami – ordító képtelenségnek. Lucas azonban olyan ritmust szabott, amely nem engedi az egyes képeket, képsorokat igazán kifutni. Minden egyes beállítást *néznénk még* egy kicsit, amikor már átsnittel. És szintén percenként duplázza az *újabb meg újabb* technikai és látványötleteket. Az egészet éppen a *túlhajtottsága* lendíti át az érzékelésnek abba a tartományába, ahol már nem foglalkozunk a valószínűség kérdésével, ahol automatikusan elfogadjuk Lucas univerzumát. Aki voltaképp mégsem csinált egyebet, mint újra eladta nekünk az unos-untig lerágott kalandfilmcsontot.

Egyáltalán: az új-hollywoodiak egyik legfőbb

passziója, hogy bebizonyítsák: nincs az az egyszer mégoly jól feldolgozott téma, amit ne lehetne „újrajátszani”, mégpedig egyéni módszerekkel. Szinte manierista ügybuzgalom ez náluk, ahogyan nekiállnak, hogy apró részletek és utalások rendszerével *hivatkozzanak* elődeik és egymás munkáira, egyszersmind megmutatva a saját invenciójukat: lám, én így csinálom ezt! Úgy tűnik, eddig Brian DePalma *Body Double*-ja tekinthető e szenvedély legtökéletesebb kifejezésének. Ez a film bravúros tisztelgés a *Nagyítás* és a *Magánbeszélgetés* előtt, ugyanakkor szeretetteljes gúnyolódás is azok felett; másrészt viszont vérbeli horror, majd egyúttal horror-paródia – ezenfelül rafinált porno-persziflázs. És ha mindehhez hozzáteszük, hogy Antonioni és Coppola gondolkörét milyen merész következetességgel tágtja tovább, akkor e jellemzés már-már abszurdnak tetszhet. Am ez igencsak stilszerű gyanú: De Palma is meglehetősen *abszurd*. Stilusában egyenesen morbid. De lenyűgöző filmes; a *Body Double* film-netovább, minden egyes kockája ellenállhatatlanul *képszerű*. Hőse Jake, a színész, aki elveszti egy rémfilmben játszott főszerepét, mert amikor koporsóba kellene fekdünie, rátör a *klausztofóbia*. (Ismét itt van az alapvető *alkalmatlanság* motívuma.) Váratlanul hazamegy, élettársát *in flagranti* éri. Összeomlik, leissza magát, elköltözik. Fokozatosan csúszik át egy mind irracionálisabb világba: újdonsült ismerősétől kölcsönkap egy dombtetőn álló, csodálatos, UFO-ra emlékeztető, körpanorámás házat, – pazar *rálátással* Hollywoodra. (Gyengéd célzás Spielberg *Harmadik típusú találkozások*jára...) A jólelkű barát felhívja Jake figyelmét, hogy egy állványos távcsövön át minden este végignézheti, amint „kedvenc szomszédnője” az átellenben lévő luxuslakosztályban előadja magányos live-showját. A színész *kukucskálni* kezd, s a látvány csakugyan fantasztikus, a gyönyörű, jólsituált hölgy káprázatos technikával dolgozik – szigorúan a maga kedvtelésére –, majd száma végeztével kellékként használt ékszereit egy fali páncélszekrénybe zárja. A távcső azonban azt is megmutatja, hogy valamelyik szomszédos ház tetejéről egy félelmetes, ragyás képű *indián* – éppen antennát szerelve – szintén végigélvezi a jelenetet.

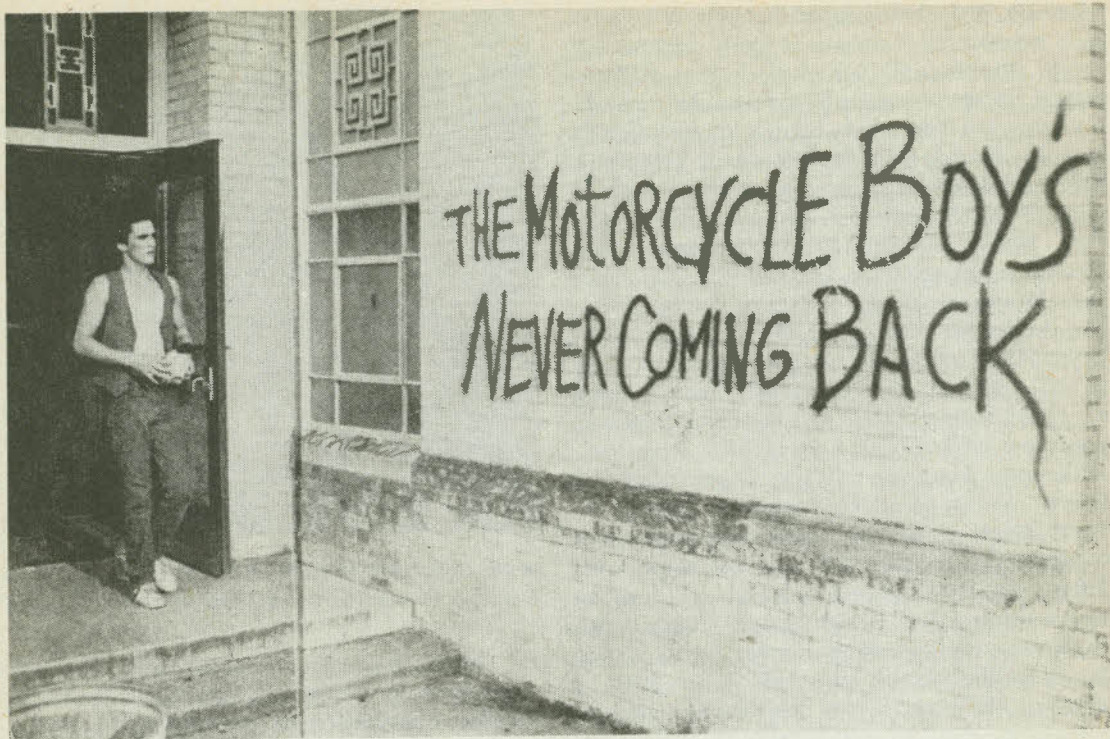
Másnap hősünk véletlenül meglátja a vetkőző hölgy kocsiját, és azt is, hogy az indián követi. Ő is a nyomukba szegődik, s bár nem tudja megakadályozni, hogy a rút alak egy óvatlan pillanatban el ne rabolja az asszony táská-



Brian DePalma: *Body Double*, 1984.  
Deborah Shelton és Craig Wasson

ját, de lovagiasan utánavevi magát. Amikor már majdnem beéri egy alagútban, ismét elkapja a klausztofóbiás roham; még észreveszi, hogy ellenfele valamit kivesz a retikülből, mielőtt eldobja. Az ájulással küszködő férfit végül az odaérkező nő támogatja ki a tengerparti levegőre. Létrejön egy varázsos, közös pillanat: átszellemült csókolózás a mesés teremtéssel, mielőtt az talányosan elszaladna. A férfi este természetesen újra ott áll a távcsőnél, amikor a nő hazatér. És egyszer csak látja, hogy az indián is megjelenik a lakás felső szintjén egy brutális villanyfűróval, s nekilát felnyitni a páncélszekrényt. A „kukkoló” rémulten tárcsázza a lakást, hogy gyanútlan gazdáját figyelmeztesse a veszélyre, de a végzetes összeütközést már nem tudja megakadályozni – épp a telefoncsörgés készíti az indiánt támadásra. A tehetetlen színész ekkor otthagyja a távcsövet, és árkon-bokron át rohanni kezd a nő háza felé. Mire odaér, az indián az ő nagy-nagy fűrójával már felnyársalta áldozatát, és elmenekült. A rendőrség kiszáll, és a színész vallomása alapján elrendeli az indián körözését.

Hős magába roskadva visszatér az álomlakásba, iszik és kataton állapotban bámulja a tévét. Éppen egy új pornófilm reklámját adják. A produkció kiragadott részlete *mozdulatról mozdulatra megegyezik* azzal, amit a meggyilkolt szomszéd celebrált. Színészünk azonmód leautózik egy video-boltba, és megveszi az egész filmet. Többször lejátsza magának az inkriminált jelenetet, ami most már kétséget kizáróan



Francis Coppola: *Rumble Fish*, 1982, Matt Dillon

azonos azzal, amit ő *élőben* látott, csak éppen a nő nem hosszú hajú barna, hanem rövid szőke. Jake elmegy a pornót gyártó céghez, és szerepet vállal, hogy megismerje a szőke táncosnőt. Megtudja tőle, hogy a kérdéses vetkőző-koreográfia egyedül az övé – és hirtelen rádöbben a megoldásra. A pornósztár be is vallja, hogy egy telefonon kapott megbízásnak tett eleget, amikor abban a bizonyos lakásban, hosszú barna *parókával* előadta jellegzetes számát. Jake megérti, hogy *manipulálták*, ő volt az *odaültett* kukkoló, hogy legyen, aki látja az indiánt. És azt is kideríti, hogy a neki lakást kölcsönadó barát azonos a megölt asszony férjével, és ő adta a megbízást a táncosnőnek.

A film hátralevő része már csakugyan elmondhatatlan *rémálom*; lényege, hogy Jake egy sörgödörben (!) birokra kel az indiánnal, és dulakodás közben a kezében marad az arca – egy *gumimaszk*, amellyel a lakáskölcsönző barát álcázta magát. Jake ismét csak a véletlennek köszönhetően éli túl a borzalmak éjszakáját; s a következő képsorokban már egy horror-pornó film felvételén látjuk; *vámpírt* alakít, s éppen belemélyeszi fogát áldozata nyakába. Alighanem a klausztrófóbiából is kigyógyult.

DePalmánál már *minden* csak *látszat*. A *Nagyításban* a fotó, a *Magánbeszélgetésben* a hangszalag mond csődöt – itt a személyes vizuális tanúság is kevés; sőt, éppenhogy azt hamisítják meg. Akit Jake először vetkőzni lát, az nem annak a nőnek a teste, akiének ő hiszi, az indián pedig nem rézbőrű, hanem fehér. Az áldozatot valóban megkettőzték egy dublőzzel, a gyilkos viszont egy személyben alakította a saját „dublőrjét”. S a rejtvény De Palmánál *sajátos áron* fejthető meg. Jake, a színész, aki egész lényével irtózott a borzalmaktól, aki az egész vízióserű történetet súlyos megpróbáltatásként élte át, végül is *átalakul*. Megváltozik a személyisége; az *outsider profiként* épül be a horroriparba.

Mi tagadás, van ebben a film-megoldásban valami tágabb értelemben is jelképes. Az új-hollywoodiak kétségkívül megújították a mozi, az álomgyár levitézlett látszatait rámenős, vaskos hatásezszközökkel életre reformálták. S miközben megszerezték a pénzt, a hatalmat és a közönséget, kívülállókból befutott, profeszionista mesterek lettek. Amennyit ők változtattak Hollywoodon, legalább annyit Hollywood is alakított rajtuk. *Kvitt*.

Mészáros Tamás

# A brancs

## Mözifenegyerekek

Megint belógattak. Azt hittem, ismerem Új-Hollywood filmes vagányait. Coppolát, Lucast, Spielberget, Scorsesét. Őket igen. Valamennyire. De John Miliusról és Brian DePalmáról most hallok először. Ebből a könyvből. Eddig azt sem tudtam, hogy a világon vannak. Persze, az én hibám. Miért nem olvasok idegen nyelvű filmes szaklapokat? Olvasom viszont a magyar sajtót. Annak idején, jó néhány évvel ezelőtt eltettem azt a hazai újságot, amely közölte, hogy filmforgalmazással foglalkozó intézményünk megvásárolta Martin Scorsese *A taxisoőr* című filmjét. Azóta is minden héten keresem a moziműsorban.

Most, e könyv olvastán kaptam meg a magyarázatot. (Majd' elfelejtettem: *hiába* keresem minden szerdán az újságban *A taxisoőrt*.) Az amerikai filmforgalmazás cápái túl akartak jární az eszünkön. Rákényszerítették Scorsesét, hogy megvágja az egyik szereplő szövegét, ellenkező esetben a film a tizennyolc éven felüliek kategóriájába került volna, ami kereskedelmileg hátrányos. Rajtunk azonban nem fogtak ki, értjük mi itten a csíziót. Még mit nem? Mindenféle alantas üzleti érdekek miatt csorbítani a rendezők jogait? Megkapták a magukét – tőlünk ugyan egy fillért se. (A hírek szerint még nem mentek tönkre.)

Ha az olvasó azt hiszi, viccelek, biztosíthatom, hogy téved. Csak jelezni szeretném, hogy ez az egész mözifenegyerek-dolog tipikusan *amerikai jelenség*, amit a saját fogalmaink szerint sohasem fogunk megérteni. A példánál maradva, először is azt, hogy egy filmben, amelynek egyik főszereplője egy tizenkét éves prostituált, befejezése pedig „lélegzetelállító vérfürdő” – a könyv szövegét idézem Ungvári Tamás fordításában –, az ottani cenzor egyedül néhány verbális kitétel talál gyerekek számára irritálóknak. Ez csak úgy lehetséges, hogy még sohasem ment végig nagyszületben egy magyarországi középiskola folyosóján. A másik figyelemre méltó mozzanat, hogy odaát a „tizennyolc éven felülieknek” kategória *rontja* a forgalmazást.

Ezért mondom: par excellence amerikai dologról van szó. Csak *másképp*. A hetvenes évek közepe táján hat, akkoriban jórészt harmincas fiatalember kezdte kiütni a marsallbotot Hol-

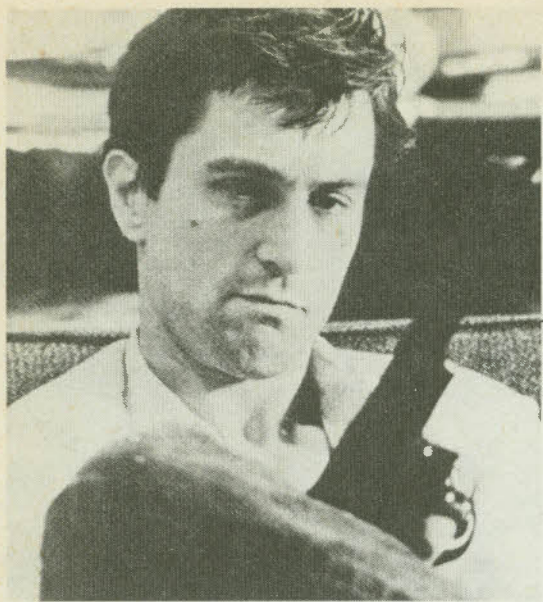


Brian DePalma

lywood filmrendező-nábobjainak kezéből, és vértelen(?) puccsal átvette a hatalmat. Válgják egészségükre. Én jobban szeretem őket a detronizált nagyságoknál. Nem mint szociológiai jelenséget – nincs sok közöm a könyvben taglalt zöldövezeti Amerikához, amit vagy aminek a válságát nem is egészen értem, ők képviselnék –, hanem kizárólag mint *filmes tüneményt*. Azért szeretem jobban őket a túlcukrozott elődöknél, amiért jobban szeretem a nyers, ravasz, szinte már cinikusan becsületes profizmust – cinikusan becsületes érzelmességet, cinikusan becsületes becsületességet, cinikusan becsületes cinizmust – az álomgyárnál.

Mert Coppoláék abszolút profik. Ez a különös ismertetőjegyük. Sokan „lelketlen technokratáknak” tartják őket. Odaát. Itthon inkább finnyásan azt mondják róluk, hogy „nem művészek”. Lehet. De nem is adják ki magukat művészeknek. És hány filmrendezőművész van a világon? Vannak nagyon jó filmesek. Művész, szerintem – köpjének le érte –, kettő. Fellini és Bergman.

Nem, Coppoláék a legkevésbé sem művészek. Csak nagyon tudnak filmet csinálni. Azzal az elszánással indultak neki egyenként – ki a jezsuita iskolát, ki a filozófiát, ki a szociológiát



Martin Scorsese: *Taxisofőr*, 1976, Robert De Niro



Martin Scorsese: *Dühöngő bika*, 1980, Robert De Niro

hagyva ott –, hogy majd ők megmutatják. *Valakikké akartak válni*. Mint sokan mások szer- te a világon. A különbség az, hogy ők tudato- san készültek erre a szerepre. Tanultak. Film- tudóssákká képezték magukat. Végigjárták a filmkészítés iskoláját. Legtöbbjük rendező és operatőr. Meg vágó. Meg hangkeverő szakem- ber. E foglalkozásokat gyakorolták is. Először mások filmjében. Aztán a sajátjukéban. Végül, amikor már *branccsá* alakultak, egymásében is.

A legszebb sztori: Lucas, többekkel egye- temben, jelentkezik WarneréknaK arra az ösz- tündijára, amely egy játékfilm forgatásának megfigyelését teszi lehetővé. Elnyerve az ösz- tündiját, a helyszínen *nézheti*, hogyan forgatja Coppola a *Szívárványvölgyet*. Kettőjük között öt év a korkülönbség. Szeretném én látni azt a magyar rendezőt... (jobb, ha itt abbaha- gyom a mondatot).

A *Mozitenegyerekek* lényegében hat darab szabályos amerikai karriertörténet. Azt mon- ja el, hogyan lesz az óperenciás tengeren is túl a francia újhullám bámulóiból perfekt mester, üzletember és filmvállalkozó. Mert kezdetben mindannyian a *Kifulladásig*, a *Jules és Jim*, az *Éli az életét* rendezőit istenítették. DePalma az amerikai Godard akart lenni, Scorsese Truf- faut-t és Bressont csodálta. Korai filmjeik tele vannak rajongó idézetpukkedlivel. De már ekkor kitanulják a hatáskeltés alpári mechaniz- musait: Szex, pornó- vagy erőszakfilmekben ed- zik szakmai tudásukat. Nem könyvből tanul- nak. Beülnek a vetítőbe, és újra meg újra meg- nézik a filmtörténet legnagyobb kasszasikereit. Kutatják a hatás titkát. Szisztematikusan dol- goznak, mindent előre kiszámítanak, semmit nem bíznak a véletlenre. Lucas stábja a *Csilla- gok háborúja* forgatása előtt háborús dokumen- tumfilmekben tanulmányozta a repülőgépek kö- zelharcát. „Olyan motívumokat kerestek, ame- lyek elhíthetik a nézővel, hogy amit lát, valóság- os.” Hoppá, fontos kitétel! Nemcsak Coppolá- ra és nemcsak a *Csillagok háborújára* érvényes! Ezeknek a mozifenyerekeknek a filmjeiben nem biztos, hogy minden igaz, de biztos, hogy minden annak *látszik*. Legyen szó akár mesei, akár társadalmi, akár politikai igazságról. És nincs olyan lenézett műfaj, amiből ne lehetne kiszipolyozni a hasznosítható motívumot. Spiel- berg *Sugarlandi hajtóvadászatának* néhány kép- sora a *Kengyeltutó Gyalogkakukk* című idioti- ztikus rajzfilm üldözőjeleneteire emlékez- tet...

Amit másoktól eltanultak, egymással nem sajnálják megosztani. Így jön létre a branccs. Bedolgoznak egymás filmjeibe, ha kell, barát- ságból, ingyen, máskor üzleti érdekből. Lucas *American Graffiti*jének Coppola a producere, *Az elveszett trigyláda elrablói* című Spielberg- filmé pedig Lucas; az *Apokalipszis, most* című Coppola-film társ-forgatókönyvírója John Mi- lius... és így tovább. Gyakran dolgoznak ugyanazokkal az operatőrökkel. És mindezt vala- mi különleges lezserséggel, biztonsági övvel egyensúlyozva a halálszakadék szélén, és időn-



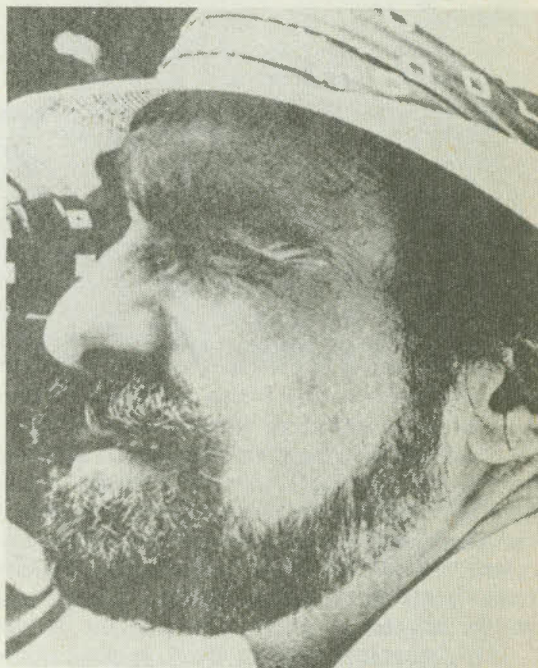


John Milius: *Dirty Harry*, 1983

ként megkockáztatva a mélybe ugrást, kötél nélkül, tripla szaltóval.

Mindez, persze lényegtelené válik, amikor elérkezünk a döntő kérdéshez: *milyenek a filmjeik?* Ízlés dolga. Van közöttük majdnem-remekmű, mint Coppola *Magánbeszélgetése*. Van bámulatosan hatásadász mestermunka, mint *A cápa* című Spielberg-film, amely „beúszott” hozzánk is (talán azért ilyen sokára, mert nincs tengerünk). Van ravaszul megcsinált társadalmi dráma, mint *A keresztpata*. Van a filmtörténet összes eddigi kalandfilmjéből tökéletesen lepárolt kivonat, mint a „kozmosz flipper”: a *Csillagok háborúja*-trilógia. (Az üzlet évek óta egyfolytában virágzik: kiskorú fiainak változatlanul hordom Párizsból, Londonból a *jedi-bábukat*.) Van elképesztően pontos pseudo-dokumentarista bravúrjáték, mint *A dühöngő bika* Scorsese-től. És van az *E. T.*, amely a filmtörténet során a legszeleesebb közönségréteget hódította meg, korra, nemre, fajra, vallásra való tekintet nélkül.

Lehet, hogy nem mindenki így gondolja. Két nézőtipust egészen biztosan nem elégitenek ki ezek a filmek. A hónalj-csiklandozó, primitív alantasságokban örömet lelő igénytelen és az ezoterikus művészkedést kedvelő sznobot. Ezt a két szélső „értéket” – mint a műkorcsolyában a legalacsonyabb és legmagasabb pontszámot – le kell vonni a mozifenyerekek bizonyítványának kiállításakor. Akik nem szeretik a MOZIT, ne nézzék őket. Akik lefitymálják a CSELEKMÉNYT, be ne tegyék a lábukat. Akik rühellik a BŰVÉSZMUTATVÁNYOKAT, maradjanak távol.



Martin Scorsese

A többiek skrupulusok nélkül élvezhetik a brancs filmjeit. Egyetlen giccses, szentimentális vagy izléstelen kockát sem fognak találni bennük. Megérthetik viszont, hogy rendezőik számára mit jelentett a fölismerés: *középutat keresni a kereskedelmi és az esztétikai igény között*. Ez a kulcsmondat. Ajánlom figyelmébe mindenkinek, akít illet. A kétszázegyedik oldalon található. (*Gondolat Kiadó*)

Koltai Tamás

## Az amerikai független film

(John Cassavetes: egy társadalom anti-eposza.)

Az ötvenes évek végén már semmi nem megy jól az amerikai filmekben; a fiatal filmesek eltökélten kiszállnak a játékból. A *Variety*, a show-business bibliája mintegy harminc rendezőt sorol fel, akik a hollywoodi kitaposott ösvényektől távol, a maguk csöndes zugában, elsősorban New Yorkban kis költségvetésű (100 000 dollárnál olcsóbb) produkciókat hoztak tető alá, s így megszabadultak a „Nagy Társaságok” művészi, pénzügyi, ideológiai ellenőrzésétől.

Minden úgy történik, minden úgy történt akkor, mintha ez a független filmművészet már megszületésétől fogva a Hollywoodtól való teljes különbözőséget kereste volna mértékéül. Mint ha e filmek egyszerre érezték volna rá arra, hogy a létezéshez és a fennmaradáshoz minden áron el kell távolodniuk – mind formai, mind ideológiai szempontból – a jogerős filmművésztől, és olyan utakat követniük, amelyeken mások már elindultak: a francia új hullám, az angol free cinema, a fiatal lengyel, olasz vagy szovjet filmek.

1960. szeptember 28-án 23 független filmrendező (akik között olyan nevekkel találkozhatunk, mint Peter Bogdanovitch, Emile de Antonio, Bert Stern, Jonas és Adolfas Mekas, Lionel Rogosin) összejön és megalapítja *A Csoport* (The Group) elnevezésű társaságot, amely a független film népszerűsítését és védelmét hivatott szolgálni.

Kiáltványukban, amely a *Film Culture* című folyóiratban jelent meg, ez olvasható: „A hivatalos filmkészítés az egész világban a végét járja. Morálisan korrumpálódott, esztétikailag elavult, témái mesterkéltek és mértéktartóan unalmasak. Még a színvonalasabb filmek is,

amelyek valamennyire igényesek, amelyek a maguk számára követelménynek tekintik az esztétikai sémákat és a magasabb erkölcsi értéket – amelyeket a közönség és a kritika egyaránt elismeréssel fogad, még azok is a producer-rendszerű filmkészítés hanyatlásáról árulkodnak... Bennünket az érdekel, ami az emberrel kapcsolatos. Nem alakítunk iskolát, amely haldokló elvek sorozatával beszűkíti, megzavarja, kiheréli a filmeseket. Nem bízunk az elvekben, és elutasítjuk a klasszicizmust a művészetben ugyanúgy, mint az életben.”

Meglepő, hogy e hadüzenet aláírói között John Cassavetes nem szerepel, hiszen ő már 1959-ben ugyanerről írt a *Film Culture* hasábjain, „Mi baj van Hollywooddal?” című cikkében.

(*Örökös tájdalomban*) Az utca embere, a névtelenek tömegében elveszett ismeretlen érdeklő Cassavetes-t első filmje, a *New York árnyai* (Shadows) óta. Benny, a fiatal félvér fiú, akit az nyugtalanít, hogy nem tudja, végül is milyen színű a bőre, s aki szeretné elfogadtatni magát a fehérekkel, olyan kalandokat él át, amelyeknek közvetlen szem- és fültanúi vagyunk. A *New York árnyai* főszereplői egy korszak, a Beat Generáció világának visszhangjai: az *american way of life* versenyéből kiszorult naplopók, akiknek az élet olyan, mint egy játéktér.

Néha rossz kártyát húznak ki. Erről tanúskodik a *Too Late Blues* (Késői blues) főhősének lelki útinaplója. Chost Wekefield, akit az énekes Bobby Darrin személyesít meg, újrjátssza Faust fogadását: s így elveszti a lelkét. Természetes sors – mondhatnánk – abban a világ-

ban, amelyben a két film játszódik, s amelyben a valóság úgy jelenik meg, mint olyan kapcsolatok színtere, amelyeknek minden esélyük megvan arra, hogy „veszedelmes viszonyokká” válhassanak.

A reményvesztettek, a mennybéli clochardok, az életre ítélték e balladája, amely dallamát a Jack fivérektől (Kerouactól és Londontól) veszi kölcsön, siratóénekké alakul át, majd ritornellé válik.

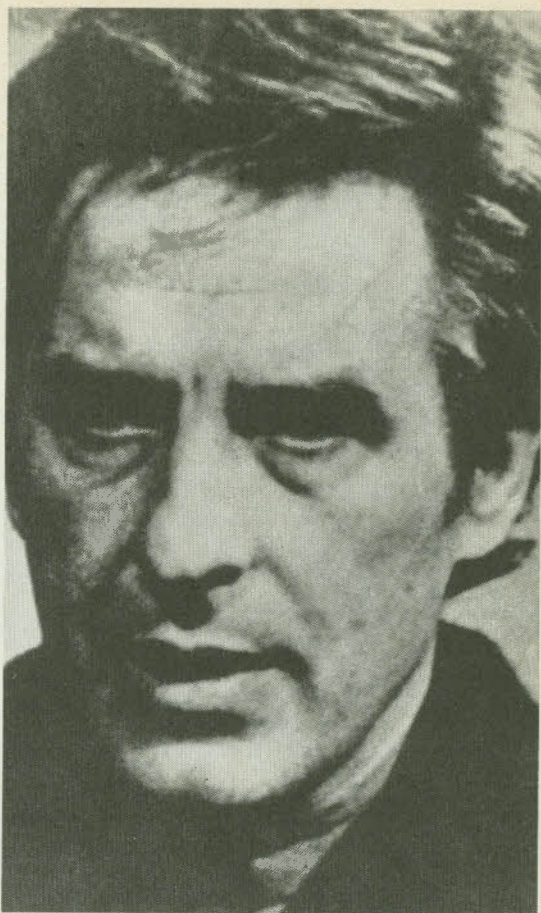
A macCarthyzusból és az atomháború li-dércnyomásából éppen kilábaló Amerikában jó illusztráció erre, amit Artaud mondott: „Mit számít nekem az egész világ forradalma, ha örökös tájdalomban és nyomorúságban magam csak a saját csontkamrámban maradhatok.”

Az *A Child is waiting* (Egy gyermek vár) szerencsétlen közjátéka után (amely terhelt gyermekekről szólt, s amelyet a producer Stanley Kramer megcsontkított és megváltoztatott) John Cassavetes úgy fejlődött tovább, mint filmjeinek hősei. A gyermekkortól, amelyben még az egész világot a saját vágyai szerint szeretné újrateremteni, a felnőttkorig vezető út öt évig tartott. Ez alatt az öt év alatt visszatér a színészi mesterséghez: kiüregedett autóversenyző a *The Killers*-ben, a Pokol Angyalainak bandavezére a *The Devil's Angels* című filmben, nyugtalanító férj a *Rosemary bébijében*...

Ez alatt az öt év alatt Hollywood új bőrt növeszt, független filmeseket szerződött (Irvin Kershner, Tom Laughlin, Curtis Harrington, Peter Bogdanovich, Dennis Sanderst), akik könnyedén leteszik a fegyvert. Hollywood új tehetségeket fedez fel: James Ivoryt, Francis Ford Coppolát, Anthony Harvey-t.

Am ugyanakkor ez az az öt év, amelynek során Hollywood elszakad a fiatalok piacától, és a filmkészítésbe belépő színészek is visszautasítják. Ez a periódus a *Faces* (Arcok) című filmmel végződik, amely eredetileg színdarabnak készült és *A házasság* címet viselte.

Az *Arcok*-ban első ízben válik lehetővé Cassavetes számára, hogy képet adjon az amerikai középosztályról, a tökéletesen beilleszkedett emberekről. Portrékat a bőség társalmából – divatos tárgyak és krómozott lökhárítók randevúznak egymással –, ugyanakkor a nemi nyomorúságról is (Playboyt olvasnak, pornófilmeket néznek), a magányról, az áthághatatlan tilalmakról, a kielégülés titkos vágyáról. A család, amely úgy tűnik fel, mint védelmező és rongáló bezártság, az előítéletek szorításában a tilalmak egész erődítményét hozza létre.



John Cassavetes

(*Arctalan szorongás*) A közmondással ellentétben a boldog embereknek is van történetük, méghozzá kicsoda történetük! Ebben a filmben és a következőkben, a *Férjekben* (Husbands), a *Minnie és Moskowit*-ban, *A hatás alatt álló nőben* (Woman under the Influence) Cassavetes banális, tragikus történeteket mond el a korabeli valóságról. Arról a valóságról, amely a lemondás, a személyiség eltűnése határán foglal helyet. Egy olyan világról, amelyben pillanatok alatt kialakul az életre való tehetetlenség, s ahol a szereplők túlélésének lehetőségét már csak a munka biztosítja.

Mabel, *A hatás alatt álló nő* főszereplője kényszerítő szükségességét érzi annak, hogy betöltött feladata révén – háziasszony – igazolja önmagát, hogy önmaga és mások szemében ebből meritse azonosságát. Az utóbbi filmek szereplői mind *alkalmazkodnak* elidegenedett helyzetükhöz, akkor is, ha olykor megengednek maguknak egy darabka lázadást, akár az ital



John Cassavetes: *Férjek*, 1970, Peter Falk

(*Férjek*), akár a düh hatására (*A hatás alatt álló nő*). A munka valódi tartalmát nem értik. Csak az eredmény látszatai maradnak érvényben.

Bizonyos, hogy John Cassavetes megtalálta a legbiztosabb utat a felé az arctalan szorongás felé, amely ezeket a lényeket eltölti. És éppen a banalitás súlya az, amitől a világ a bukás felé sodródik.

Az *Arcokkal* John Cassavetes megteremtette – Jean Renoir nyomán – a kegyetlenség ún. kis színházát, amelyben a színészeket kényszeríti arra, hogy átéljék a szereplők igazságát, oly módon, hogy az ábrázolás úgyszólván a

cselekmény részévé válik; amelyben nincsenek konvenciók és látszatok, hanem csak a meglepetés, amelyben egyaránt osztozik a színész és azok, akik arra számítottak, hogy büntetlenül nézhetik őt: mi, nézők.

Ebben a tekintetben Cassavetes Keats tanácsait követi: „*A hallható melódiák csöndesek, de még csöndesebbek azok, amelyeket nem is hallunk.*”

Filmjei nem tanúvallomások, nem vádolnak, de nem is szabadítanak föl: lejátszódnak, s eközben részletes képet festenek az „évadról a pokolban”. Pontosan céloznak; a cselekvések és gesztusok igazságát tartják inkább tiszteletben. Arra törekcsenek, hogy a szereplők ábrázolásában ne álljanak meg félúton a klisék és a metafora között. A rendező nem azt keresi, hogyan írhatná le a középosztály életét, hanem hogy aprólékos, rovartanilag pontos, de legalább annyira érzelmmel teli képet adhasson erről az életmódról.

(*Átutazó lények*) E filmek várakozást, kétséget, nyugtalanságot vagy fáradtságot ébresztenek bennünk. Reménytelenséget. Mindez az egyszerű, hétköznapi gesztusokból fakad és a gyöngédségből, amely senkit sem kötelez. Azt mondhatnánk, hogy e lények, akik feltűnnek a vásznon, mondanak, tesznek valami meglepőt, átutazók: soha nincsenek a helyükön. Akár a *New York árnyai* vagy a *Késői blues* kívülrekedtjei és alárendeltjei.

De a filmrendezőt nem is annyira az emberek érdeklik, mint inkább gesztusaik, kapcsolataik, mindaz, amit a látszatok mögé rejtenek. John Cassavetes oly módon von be bennünket, nézőket a történetbe, amelyet elmesél, hogy a külsőségeket mutatja meg, hogy jobban érzékeltesse azt, ami belül van.

Jean-Louis Comolli nagyon helyesen jegyezte meg a *Cahiers du Cinéma*-ban: „*Semmi nem történik a vásznon, ami ne jöhetne létre „az életben is”, de ez a hitelesség mégis a kamerával szemben jön létre és annak köszönhető. Cassavetes és barátai nem arra használják a filmet, hogy tényeket, gesztusokat, arcképeket és gondolatokat termeljenek újra, hanem hogy megteremtsék őket... Filmművészeti realizmusról ettől kezdve szó nincs: a szereplők viselkedését, az egyetlen, ami a fikció hatáskörébe tartozik, a filmezés körülményei provokálják, a vállalkozás és a forgatás tartama és természeté formálják, s az már semmit nem mutat egy valószínűleg „átélt” élményből, amelynek többé-kevésbé tiszteletteljes ábrázolását nyújtják;*

*ekkor már csak saját maguk és a film összefüggéseiben hitelesek."*

Hogy ezt a teljességet, ezt a semmihez sem hasonlítható bájt elérje, a rendező a végletekig vitt kameramozgásra épít. A két kamerával történő forgatás feleslegessé teszi a vágókép használatát, és segíti a színészi spontaneitást. A színészek ugyanabból a szerájból valók; filmről filmre újra találkozunk velük, jelölik utunkat: Peter Falk, Gena Rowlands, Seymour Cassel, Timothy Carey.

*„Hagyom, hogy a színészek a saját temperamentumuk szerint viselkedjenek. A tulajdon-*

*amely uniformizálódott, eltörölt minden szélsőséget, felolvadt a névtelenségben.*

Mindez nem megy megrázkódtatások nélkül. Néhány éve tiz, húsz, száz film foglalkozik ezzel a témával. Széltében-hosszában magyarázzák nekünk, nem kevés vérszínű festékekkel, hogyan örli fel a rendszer az egyént, hogyan bünteti bátorralan függetlenedési kísérleteit.

A dollár civilizációjában az emberek akármit tesznek, csak színes csodákkal áztatják magukat. Ebből születnek a semmi filmjei (mint a *Taxisofőr*, a *Harry and Tonto*, a *Madárijesztő*) vagy a magatartás filmjei (mint Robert Altman művei).



John Cassavetes: *New York árnai*, 1960

*képpeni forgatás nem tart túl sokáig, mert mielőtt kimondanám: télvétel!, már megteremtem a kellő hangulatot. A színészek két-három órán keresztül megpróbálják beleélni magukat, átvenni a hangot. A munka abban a pillanatban válik keményé, amikor a színészek már nem találnak kibúvót. Akkorra már annyira az ő ügyük, annyira átítatódtak a klímával, hogy többé nem tehetik fel a kérdést: hogyan játszanak?"* – mondja Cassavetes.

(*Juliet szabálya*) Következésképpen Cassavetes egy társadalom antieposzát rajzolta meg, amelyben látszólag nincsenek anyagi gondok,

De Martin Scorsesevel, Jerry Schatzberggel vagy akár Robert Altmannel ellentétben John Cassavetes meghallotta és megfogadta Juliet Berto szabályát Godard *Le Gai Savoir* című filmjéből: „A szemünkkel előbb hallani kell és csak azután nézni”. Ebből következik, hogy John Cassavetes talán jobban lát, mint a hasonló területen működő rendezőtársai. Még itt is, a vakok birodalmában – a „hollywoodi” filmek között –, ahol, mint mindenki tudja, a fél-szeműek a királyok.

\*

(Egy irányzat – és művészete) New Yorkban az avantgarde művészet szövetségesre talált az újhullámos zenében. Amos Poe a legérdekesebb egyéniség az „új-újhullámosoknak” nevezett filmesek közül. Az 50-es évek francia újhullámos rendezőihez hasonlóan Poe és munkatársai is a márkás B-filmek figuráit veszik át – a hekusokat, prostituáltakat, gengsztereket és kibóboembereket –, és az erőszak és elidegenítés témáiba helyezik őket. Újhullámos színeszek játszanak és újhullámos zene szól. Poe szerint a zene ritmusa, dinamikája és liraisága önmagában megteremti a hangulatot és a tempót.

Diego Cortez impresszárió mindehhez olyan kiállításokat szervez, melyeken az új hullám filmjei, festményei, video-programjai, fényképei és természetesen a zenéje is megtalálható. Az új hullámokban fellelhetők az elmúlt irányzatok stílusjegyei, de megjelennek a maguk bohókás, eklektikus jellemzői is. Például a design területén.

Betsey Johnson tervező, aki a 60-as években a csipőnadrággal és szakadt trikókkal csinált divatot, tíz év után ismét feltűnt. Johnson és a fiatalabb tervezők Patricia Field New York-i butikossal közösen árulják új találmányaikat a nagyáruházak kijáratainál. Miniruhákat, szédítő op-art mintás felsőrészeket, kerékpárpedálokat, futurista úrruhákat és cipőket – „a szabók szíve is a rock and rollra dobban”.

Mint az egész irányzaté – s ez nemcsak a formából, a külsőségekből, hanem a kiabáló mondanókból is kitűnhet.

(Életrajz) Amos Poe Izraelben született. 1968-ban Csehszlovákiában készített képeivel került be a filmszakmába. 1971-től 74-ig New Yorkban szuper 8-as filmeket készített, 1975-ben kezdte Ivan Kral zenéssel együtt a *Night Lunch* (Éjszakai lunch) és a *Blank generation* (Kiegett nemzedék) forgatását újhullámos együttesekről. Következő munkája az *Unmade Beds* (Bevehetetlen ágyak) volt. Ez alkalommal újra rendezte Godard *Kitulladásig* című filmjét. A főszerepet úgynevezett „cameo” szerepben Debbie Harry játszotta. („Cameo”-nak nevezik Amerikában az olyan, általában egy személyes, rövid drámai jelenetet, melyet híres színész jelenít meg filmen vagy tv-ben.) Harry az 1977-es *The Foreigner*-nek (Az idegen) is főszereplője. A *The Foreigner* politikai, érzelmi és szexuális történet a társadalmon „ki-

vülálló”, a társadalom által „be nem fogadott”, „idegen” emberről.

(Rekviem egy halott punkért) Amos Poe *The Foreigner*-jét Cassavetes vagy Fingers filmjeihez mérhetjük. Aki gyűlöli ezt a filmet, gonoszul azt írhatja róla, hogy nem más, mint amit Godard csinált úgy tíz évvel ezelőtt, csak ezúttal punkos szimbólumokkal díszítve, Blondie-val és Patty Bravóval körítve. Mégsem lehet tudomást nem venni róla.

„Sűrű a városból kivezető forgalom a Battery alagútban, és sűrű a nagy hidakon is. A West side Highway-en teljes a dugó, és a Long Island-i autóúton is áll a forgalom az esti meccs miatt a Shea stadionban... Az East Side vonalon áramszünet miatt késnek a vonatok. A három repülőtéren pontosan menetrend szerint indulnak és érkeznek a járatok...”

Elkezdődött a hétfégi nagy tumultus. New York kiürül, most csakis a miénk lesz a város, a világ legdrámaibb városa. Egy szállodában vagyok egy ügyesen kifestett barna lánnyal, szép, de olyan rágós, mint egy 25 centes steak. Előző este egyedül voltam egy másik nyomorúságos szállodában, vártam, hogy értem jöjjenek. Az ablakon nem tudok kimenni. Az ajtón sem tudok kimenni. De van egy harmadik lehetőség is: elmenekülhetek befelé is. Ha egy kis pénze van az embernek New Yorkban receptre akárhol beszerezheti, amit akar. Menekülhetek tehát befelé is. Ahogy Billy Daniele énekelt: „Mialatt alszik a város és kiürülnek az utcák, valaki él...”

Volt egy másik lány is, szóke, egy német dalt énekelt, zene is volt és rockerek, akik megvertek, már nem tudom, miért. Az egyik injekciót adott be magának, a másik szomorúan ingatta a fejét.

A szállodából megpróbáltam telefonálni a lánynak. Annak, aki ezzel a kötéllal akart megkötözni, de lehet, hogy ő akadályozta meg, hogy fölkösse magam. Mozgalmas éjszaka! És amikor kijöttem, ők ott voltak. Tudják, hogy kell csendben lenni, jól csinálják. A koszos tenger felé akartam menekülni, a koszos tenger felé, ami a szabadságszobortól kezdve nyaldossa New Yorkot; a hangárok felé menekültem, ezekbe gyömöszölik be az idegeneket partraszállásuk után.

(*Subway Riders*) „Sötétség nehezedik a gőzöl-  
gő aszfaltvárosra, szétmorzsolja az ablakok és  
üzleti reklámok, viztartályok és kémények, ven-  
tillátorok és tűzhágcsók, párkányok és szögle-  
tek, hullámlemez-hajlatok, szemek és kezek és  
fütyik szövevényét, kék csomókká szaggatja,  
óriási fekete blokkokba tördeli őket. A hőm-  
pölygő, mind erősebb nyomás vakító fényt pat-  
tint ki az ablakokból. Az éjszaka tejet fakaszt  
az ivlámpákból, s addig préseli a szomorú la-  
kásblokkokat, míg azok vörösen, sárgán, zöl-  
den bele nem olvadnak a léptektől visszhangzó  
utcákba...”

Így kezdődik John Dos Passos *Manhattan  
Transfer* című regényének ötödik fejezete,  
melynek címe: Gőzhenger. A *Subway Riders*,  
mely a független New York-i filmrendező,  
Amos Poe harmadik filmje, mind strukturáli-  
san, mind pedig tartalmilag közeli rokonságot  
mutat Dos Passos regényével, és pedig a sok,  
egymástól függetlenül futó, egymást csupán  
olykor, látszólag vagy éppen véletlenül keresz-  
tező cselekményszálak felvázolásában, és az  
életen minden tartás nélkül, imbolyogva átsu-  
hanó személyek ábrázolásában. Maga az élet  
pedig úgy tűnik fel, mint egy végtelen hosszú  
alagút, mint egyetlen, gyötrelmesen hosszú éj-  
szaka.

Poe filmje majdnem kizárólag éjszaka ját-  
szódik, csak a legvégén tűnik fel a pirkadat vi-  
lágossága: és ez az a pillanat, amikor az em-  
berek holdkóros, minden révület ellenére azon-  
ban mégis célratörő igyekezetüket feladják, és  
egyszerre, mintha hirtelen megvakultak volna,  
minden tájékozódó képességüket elveszítve  
ide-oda surrannak, mint az éjjeli lepkék, me-  
lyek a világoson, éles fényben egyszerűen el-  
égnek.

„A város csupán éjszaka sugározta az életet  
– olyan életet élt, mint az illúziók sokasága”,  
mondta Fritz Lang élményektől lenyűgözve el-  
ső New York-i látogatása után. Ez jellemzi a  
*Subway Riders* szinte valamennyi figuráját is.  
Ahogy Lang *Metropolis*ában elveszette, sápad-  
tan és vértelenül haladnak tova az emberek a  
nyomasztó épületek árnyékában, úgy vesznek  
el Poe figurái is a maguk kis történeteikkel  
együtt ebben a városban. Felemésztik őket az  
események, és csak cafatok maradnak belőlük.  
Példa erre a kövér detektív, Fritz Langley, aki-  
ről mindenki azt mondaná, hogy hajdan jóság-  
gal és humorral teli, melegszívű ember volt;  
elhanyagolt felesége, aki végül is elhagyja; a  
gyilkos szaxofonos, akit egy lesbikusz kurva  
mindig elűz a szobájából, és így válik gyilkos-



Amos Poe: *Subway Riders*, 1983, Susan Tyrrell

sá; egy magányos, egyedülálló háziasszony és  
anya, aki egy napon felszedi a gyilkost, el van  
ragadtatva tőle, és teljesen megváltozik az  
élete.

Mindannyian a maguk történetét élik, és  
mégis mindig összetalálkoznak. Poe mindegyi-  
küknek egy meghatározott szint kölcsönöz,  
amit akkor is megtartanak, amikor másokkal  
találkoznak – így adott pillanatban is, amikor  
pedig nincsenek egyedül, megőrzik elszigetelt-  
ségüket, önmagukra utaltságukat.

(*Egy munkatárs*) Johanna Heer Ausztriában  
született, majd az Egyesült Államokba emigrált.  
1975 óta New Yorkban él. Mielőtt komolyabban  
foglalkozott volna a filmzéssel, szuper 8-as  
felvételével kísérletezett és diákat készített.

A drámai filmeknek kötelezte el magát, s  
nagyban hozzájárult az operatőri munka olyan  
tágabb értelmezéséhez, mely magába foglalja  
a festészet és a diázás egymást és a filmzést  
kölcsönösen átható területeit is.

1977-ben a *The Foreigner* forgatása során  
dolgozott együtt először Amos Poe-val. 1978-  
ban Gordon Stevenson *Ecstatic Stigmatic* című



Eric Mitchell: *The way it is*, 1984

filmjének operatőre. Ő fényképezte Bódy Gábor: *Kutya éji dala* című filmjét. Egyik legújabb munkájában, Percy Adlon *Zuckerbaby* című filmjében egyenrangú alkotótársa a rendezőnek.

\*

(Eric Mitchell) A Nemzetközi Filmfórumon vetítették az amerikai független film jellegzetes alkotását, a Jim Jarmusch köréből származó Eric Mitchell *The way it is* című filmjét. Az „Euridiké az utcákon” alcimet viselő mű nem tagadhatja le a rokonságot Jarmusch *Stranger Than Paradise* (Idegenebb az Édennél) című filmjével. Mitchell Jarmusch-hoz hasonlóan nagy gyakorlattal teremt rideg *new* és *no wave* atmoszférát, filmjét egyedi epizódokból és átütésekből építi fel. De a *The way it is* kevésbé formalista, nem olyan szigorú, mint a *Stranger Than Paradise*, és tartalmilag is játékosabb. Jean Cocteau *Orpheus* című darabjának New York-i utcaszínházi bemutatóját használja fel a rendező, hogy sajátos keveréket alkosson valóságból és színházból, a Greenwich Village

mindennapjaiból és George Miller *Mad Max* kocszmájában tett látogatásokból, szerelemből és a breakdance-paródiából, *Dealer*-drámából és klasszikus tragédiából. A rendező esküszik a jó öreg, nyereségben dűskáló „hollywoodi tömegkommunikációs manipulációra” – amint azt az egyik szereplő szitkozódásaiból is megtudjuk.

(Don Ranvaud Mitchellről) Filmezni, filmezni, filmezni. Technikai felszerelés, akár kamera nélkül is. Ez felfedezésüknek, a „spontán mozinak” lényege, s egyben Eric Mitchellnek és New York-i társainak, az „Indyknek” (Függetleneknek) hiszekegye. „Talán még az ingedet is el kell adnod egy *independent* (független) film készítéséhez, mert nincsenek olyan anyagi lehetőségek, mint Európában, nincs olyan felvilágosult producer, aki támogatna.” Az európai filmfesztiválok ezért nagyon fontosak az olyan rendezők számára, mint Mitchell is, mert csak az európai sikerek fényében lehet remélni, hogy megtörik az amerikai kereskedelmi piac logikája. Így azok számára, akik New Yorkban 5–6 évvel ezelőtt közösen független filmeket kezd-



tek forgatni, Jim Jarmush és Amos Poe példája batoritóan hat.

Mitchell filmjében, a *The Way It Is*-ben, a filmkészítés különböző lehetőségeivel próbálkozik. Gyakorlatilag felhagyott azzal a módszerrel, hogy a párbeszédet, akár improvizációkkal is, egy az egyben vegye fel, s most teljes részletességgel megírt forgatókönyvekből dolgozik.

Példaképei Stroheim és Fassbinder, s az ő örökségüket követve Mitchell sem riad vissza attól, hogy filmjei ellenszenves figurákról szóljanak – fokozottabban éleződik ki így a konfliktus, és a drámai szerkezet hőfoka nagyobb amplitúdón mozoghat.

\*

(*Altman Maratonja*) Először Altman *Secret Honor*járól szöveg, mert igazán igazi elektrosokk volt: kilencven percnyi ziháló maratonban lángszóróval fényképezte le Altman Richard Nixon képzelte alakját néhány nappal (órával? évvel?) azután, hogy eltiltották elnöki jogai gyakorlásától. Kilencven percnyi borotvaélen táncoló intenzív monológ a színész, a páratlan (és zseniális) Philip Baker-Hall előadásában. Kilencven percnyi klausztrofóbia a belsőburkolattal bőven ellátott irodadiszletben. Rendkívül fontos kilencven perc – soha még ilyen szép kinematografikus gondolatsort nem készítettek a politikai hatalomról.

Altman nem vesztegette energiáját holmi hasonmás keresésére. Színésze fizikumja egyáltalán nem nixonos, és mégis, az első pillanatoktól kezdve jobban hasonlít rá, (a viselkedésében, a „fuck”-on alapuló szökincseiben, a gesztusaiban), mint a legtökéletesebb alterego. Amint a színész nem hasonlít, a diszlet sem másolja le a Fehér Ház egyetlen irodáját sem, de tökéletesen összegzi mindazt, amit elképzelünk a világ bármely csücskén lévő elnöki dolgozószobáról: ünnepélyes könyvespolcok, funkcionális kényelem (kanapé, székek, dolgozóasztal), hivatalos képek, néhány személytelen kis tárgy, jól felszerelt bár, és a legfontosabb: egy csomó video-képernyő az állandóan működő kamerákkal, amelyek nem annyira a külvilágot ellenőrzik, inkább a szobabelsőre vigyáznak.

És az egyik dolog, amit a legszebben megmutat a film: hogy a paranoia a csúcspontján az emberhez tér vissza: az ember úgy elemzi a saját testét, mintha abból is fenyegető összeesküvések jeleit akarná kiolvasni. Az önmagát

filmező filmes, Nixon megfigyeli, „jegyzeteli” és megítéli magát; közben diktafonba mondja élete történetét, előre elkészíti védekezését a Történelem képzelte bírósága számára. Miután Nixon ügyvéd volt, ügyvédin védekezik. Az ítélet nyugtalanító: a nyilvános jövő bűnösnek mondja ki („Igen, igen, egy szemét vagyok, aljas vagyok, én vagyok a teletős mindenért”), a *Secret Honor* a magánéletre ítéli („Mindig is amerikai lelkem és öntudatom szerint cselekedtem”).

És ahogy megy előre a szeánsz – épp olyan fájdalmas, mint egy sikeres pszichoanalízis –, egyre jobban összezavarodnak a dolgok, összerosódnak a tények, az anekdoták és a kronológia. A metszően moralista Altman óvakodik vádolni Nixonját, de vétkes ártatlanságot sem csinál belőle: cinikusan nevet, amikor arra emlékszik vissza, hogyan csavarta az ujjá köré az amerikai választási rendszert, őszinte, amikor az amerikai zászlót maga köré tekerve elszavalja hazaszeretetét; őrvongva ugrik „a beszorult katolikus seggfejek” klánjának (a Kennedyeknek), de azért józanul elismeri, hogy ugyanezek a Kennedyek indították el a vietnami háborút, ő csak beköltözött ebbe a programba, felkavarró, amikor a családi bibliában megtalálja egyik régi, anyjához írt levelét, amelyet „a te hü kis kutyád”-ként írt alá, hallatlanul éleslátó teboilyult, amikor kirohan a kedves Henry Kissinger ellen (fantasztikusan nagy jelenet, ahogy Nixon szembenéz régi tanácsadója olajportréjával!), halálra röhögi magát azon, hogy ez a „homokos fattyú júdás” megkapta a Nobel-békedíjat, miután meggyilkoltatta Allendét. De hát nem más-e a politikai hatalom (és a föld minden kormányzója), mint a nagy éleslátás és a nyílt ostobaság kibogozhatatlanul bonyolult gubanca?

Azért nem unatkozunk egy pillanatra sem a ránk ömlő fogékony, értelmes zuhatagban, mert mindez örületesen van fényképezve. Nagyon ingatag körülmények közt készült a *Secret Honor*, szinte iskolai gyakorlatként a Michigani Egyetemen, ahol Altman tanít, a diákokkal. Tulajdonképpen hallatlanul nagy filmcsináló lecse az egész: a diszkrétén kószáló kamera olyan könnyed mint egy fuvallat, és mindig épp oda van téve, ahonnan nézni szeretné a dolgokat. A legcsodálatosabb, hogy magától értetődik, a kamera elképesztő gyorsasága – ami melleleg rengeteg munkába kerülhetett, hiszen elég, ha csak a video-kamerákra gondolunk, amelyek még a tükörnél is rosszabbak, és mégsem fogják be soha a technikai személyzetet (stábot);



Robert Altman: *Secret Honor*, 1984, Philip Baker Hall

a kamera minden ténykedése végül olyannyira észrevehetetlenné válik, hogy úgy érezzük, reális, valóságos időben forgatták le ezt a kilencven percet. *Kilencven percig összezárva* Richard Nixonnal. Kilencven percnyi nagy borzongás.

\*

(*Eric Mitchell balladája*) Láthatóan más színvonalú, de ígéretes kopogya: Eric Mitchell, a *The way it is*-zel. Mitchell a New York-i független és margóra szorult filmalkotó tipikus esete, aki egy inkább folklorisztikus darabokat készít (egyik előző filmjének egész világosan az *Underground USA* címet adta.) Ő egyelőre

csak kisebb munkákból, baráti segítségekből és szimpátia-támogatásokból él és dolgozik. A *The way it is* vetítése után mondta: „*Ezt a filmet lehetetlenség volt megcsinálni, és most mégis elkészült.*” Az elképesztő gyártási körülmények és a film témája alapján természetesen azonnal automatikusan analógiát találunk a *The way it is* és Jim Jarmusch *Stranger Than Paradise*-a között.

Mint abban, itt is néhány tétlen New York-iról van szó, akik az East Village utcáin szlalomozva vonszolják tétlen önmagukat. Mint az, ez is olcsó fekete-fehéren készült. Mint azt, ezt is megtűzdelték idegbajos rángatózókkal és többé-kevésbé álcázott utalásokkal az európai filmtörténetre (a francia új hullámra és az olasz neorealizmusra). De abban már nem hasonlít ez a film Jarmuschéhoz, hogy pusztító kósza humorával szisztematikusan rombolja a komolyság szellemét. Bár Eric Mitchell is a szenvedélyek teóriájáról beszél, mint Jarmusch, ő nem tulajdonít akkora jelentőséget a filmezésnek.

És ha már itt tartunk, meg kell állapítanunk, hogy a *Stranger Than Paradise* francia hírneve (ott volt Cannes-ban és bemutatták Párizsban) itt mennyire árt a filmnek, és micsoda elkeseledést provokált ki a német sajtóból. Mivel Jarmusch filmjének Párizsban sikere volt, itt eleve divatjelenségnek vagy sznobizmusnak tekintik.

És fordítva, ugyanez a sajtó dicshimnuszokat zengett Otar Jozseliani *A Hold kedvencei* című filmjéről, mert vadul megvesszőzi a párizsizmust. Vajon ez pontos ítélet, vagy a nagyvárosok féltékenysége? Feltettem a kérdést egy fiatal berlini nézőnek, és ő így válaszolt: „*Párizsban nektek van rá időtök, hogy divatot csináljatok. Berlin olyan, mint egy úszó sziget. Ha nem jut eszedbe valami abban a pillanatban, elsüllyedsz! Nekünk sürgős, gyors filmekre van szükségünk.*”

Nem tudom, hogy a *The way it is* valóban megfelel-e ennek a sürgető kíváncsúnak, de az a tény, hogy amikor levetítették a Delphi mozi szép termében, hatalmas tapssal jutalmazta a közönség.

Pedig, ha egyszerűen elmeséljük, a *The way it is* a New York-i regionális film legrosszabb patronjait sejteti. Egy „off off” színházi csoport Cocteau *Orpheus*ának adaptációját próbálja, amikor a főszereplő színésznő (neki kéne Eurydice-t játszani) tragikusan meghal. Egy parkban találják meg holttestét, és sorra gyanússá válik az összes partnere. A film a bün-

ügyi nyomozást mutatja be, de ez a bűnügyi valóság egyszer csak utoléri a színházi fikciót, összeér vele. Ugyanis ez is egy Orpheus története (a darab rendezőjéé), aki elveszítette Euridikéjét. Mindössze ennyi a film sztorija, de ez a vérszegény semmisség végül (valós és képzelt) igazi csömörhöz jut el. Eric Mitchell megint nem veszi túl komolyan a témáját, fesztelen könnyedsége a lehető legtökéletesebb eszköz, amivel filmjét kezelheti. Nagyon jól összehozza a figuráit (pszichológiájukat, dialógusaikat), a forgatókönyvet és mindennek képre írását. De ez a néha félrevezető látásmód ezúttal meglepő ötletekkel van telítődve. Csak utószinkronnal lehet megcsinálni azt a dialógust, amelyben egy New York-i dugó kelős közepén úgy beszélgethet két ember, mint ha valami békés szalonban lennének. Ugyanezt az intim érzéki hatást éri el a valóban folyékony fényképezési módszer, amely könnyen siklik egyik jelenetről a másikra, imbolyog egyik arcról a másikra, sőt egy virtuóz jelenetben egyetlen plánban összekötés és félbeszakítás nélkül tud kép-ellenképet adni. És végül ott vannak Mitchell színészei, valamennyien ismeretlenek (kivéve Edwige Grüss, aki egy Chinatown-beli boszorkányt játszik) és valamennyien felségesek: a megindító kereskedő, a patetikus vevő, a két vidám fickó, a szentimentális kövér, a megértő rendező és a szép Euridiké, aki épp hogy feltűnik.

Robert Altman és Eric Mitchell – két diszkrét rendező, akik javítanak valamit a javításra igencsak rászoruló mai amerikai mozi morális állapotán. Jó lenne, ha ők lennének amerikai barátaink.

\*

*(Beszélgetés Eric Mitchellel) – Jean Cocteau Orpheus című műve és a New York-i Lower East Side. Sajátos egyveleg. Hogyan jött létre?*

– Már hosszú ideje szerettem volna Cocteau darabját színre vinni, de nem volt rá lehetőségem. Véleményem szerint a modern irodalom egyik csodálatos gyöngyszeme. A film elkészítése adott lehetőséget a darab rendezésére, és egyben arra is, hogy valami olyat találjak, ami valóságosabb, mint a darab. Azonfelül ott van még Cocteau saját filmje is.

– *Cocteau átültetése a Lower East Side nyers valóságába nem kis változtatás. Mi volt ezzel a szándékod?*

– Kétségtelen, hogy ez megváltoztatja a darabot, hiszen nem színházi előadást csináltunk, hanem olyan az egész, mintha egy pórba lenne.

A háttérrel a Lower East Side valósága adja. Tulajdonképpen nemcsak Cocteau darabjáról kellene beszélnünk, hiszen az csak a film kiindulási pontja volt. A film és ez a végzetes szerelmi történet a Lower East Side háttérében elevenedik meg, és ezt a világot a lehető legabsztraktabban elegyítettük a mesével, és célunk volt az is, hogy felfedezzük a Lower East Side minden szépségét.

– *Nyilvánvaló, hogy a film nem egyértelmű Cocteau-adaptáció; no és persze Orpheus és Euridike története az emberiség nagy mítoszainak egyike.*

– Sok más mítoszhoz hasonlóan, ez is egy szerelem lezárulásának története. Jóllehet Cocteau egy mítoszhoz nyúlt, de feldolgozásánál modern esztétikai szempontok vezérelték. Ezt szem előtt tartva engedtem meg én is magamnak ugyanezt. Lehet, hogy megdöbbenést kelt majd, hogy ezt a mítoszt választottuk, de én helyénvalónak találok. Ez a kihívás egy része.

– *Eltérő stilisztikai eszközökkel dolgozol a filmben. Az elején, amikor a szereplők bemutatkoznak, egyfajta brechti elidegenítés hatja át az egészet.*

– Ez a beállítás több filmemben megtalálható. Szeretem az embereket ily módon elővezetni és bemutatni: íme, itt vannak a játékosok. Pabolini Accatoné-jában is van egy hasonló beállítás, amikor mindannyian ott ülnek egy kávézóban, és egymást követően ismerjük meg őket. Be kell azonban vallanom, hogy az anyagi lehetőségek erősen befolyásolták esztétikai döntéseimet. A filmet olyan feltételek közepette forgattuk, amelyeket manapság nem sokan vállalnának. Volt nyersanyagunk, egy kameránk és néhány lámpánk. Ha úgy vesszük, szinte neorealista előfeltétel. Szinkronhangos forgatásra nem volt lehetőségünk. Ez persze azután sok szabadságot adott nekem a dialógusok utószinkronizálásánál. Ezeket a párbeszédet mind én írtam, és először azt gondoltam, hogy nem is tudunk belőlük semmit felhasználni. Végül az egészet használni tudtuk.

– *Korábbi filmjeiddel összehasonlítva, a The Way It is valami egészen más. Az Underground USA-ban jórészt ténnel teremtés atmoszférát, a ténnel teremtéd meg a mesterségesség közegét. Itt viszont elsődlegesen a környezetet helyezed előtérbe.*

– Bár ez a legbonyolultabb filmem, a kiindulási pont ez esetben volt a legegyszerűbb. Kimentünk és elkezdtük forgatni a filmet, az előbb elmondott korlátozások között. A film

szempontjából így meghatározóak voltak az utómunkálatok, ezáltal kapta meg a mélységet...

- *Mennyi ideig tartott a forgatás?*

- Egy hónapig forgattunk, majd ezt követően nyolc hónapon keresztül dolgoztunk a válogásztalon és a hangstúdióban.

- *Úgy érzed, hogy az utószinkronnal jobban kezdedben tudtad tartani a filmet?*

- Azt hiszem, hogy attól kapta meg azt a dimenziót, amely eltávolítja a valóságtól. Minden, a filmbe beszűrődő realitás az ellenőrzésem alá került. Vagyis amikor valaki valószínűleg mond valamit, vagy valaki hall valamit, azt belevittük a filmbe, különben nem hallanánk. Ha az ember ezzel szemben eredeti hanggal forgat, nincs kontrollja a valóság felett. A film készítése közben sokat gondoltam Jean Eustache *La maman et la putain* című munkájára, arra, ahogy Eustache a várost háttérként alkalmazta; az egész olyan volt, mint egy színpad. Nagyon realista volt, mégis úgy tűnt, mintha valamiképpen koreografálták volna: valaki megy az utcán és találkozik egy másik emberrel - ilyen jelenetek egyszerűségéről van szó. Amikor a filmet forgattam, hasonló hatásokra törekedtem, az épületek és a házak hátterével ilyen jellegű irreális színpadot akartam teremteni.

- *A színészeid amatőrök vagy hivatásosak?*

- Ezekkel a színészekkel valójában egy másik filmet akartam forgatni, de abból azután semmi nem lett. Így előállt az a helyzet, hogy ott voltak a színészek, és nem tudtam forgatni. Végül kívülről kaptam segítséget. Egy hét alatt összeállítottam egy csoportot, és azután forgattunk. A színészek vagy kabarékban léptek fel vagy kisebb színházakban játszottak. A film elkészülte óta többen közülük különböző szerepajánlatokat kaptak.

- *Miért fekete-fehérben forgattatok?*

- Azért, mert fekete-fehér anyagot kaptam. De azt hiszem, hogy jó is ez így. Az volt a helyzet, hogy először volt meg a nyersanyagunk, és csak utána született meg a történet.

\*

(Bevezetés Jarmuschhoz) Utolsó napjaiban Nicholas Ray mellett ott volt Jim Jarmusch is. Énekes, filmes, kedveli a mítoszokat, de leginkább New York-i.

Jarmusch kapcsán nagyon sokszor az amerikai new wave-et emlegetik. Butaság. Még

ha létezik is a fiatal filmkészítőknek ez a csoportja, biztos, hogy Jim Jarmusch nem tartozik közéjük. Semmi olyan „divatos” stilizációt nem láthatunk nála, mint Amos Poe-nál (*Subway Riders*) vagy Eric Mitchellnél (*Underground USA*). Ő nem az induló Godard warholi légysággal erősen átítatott hiperamerikai változata. Még az avantgarde cókók jeleit sem látjuk nála. Egyetlen közös pontja a fenti alkotókkal: ő is teljesen New York-i (a legapróbb érzéseiben, és a díszleteken is túl), és őt is a Poe-ékhoz hasonló kapcsolat fűzi az eldugott kis bárókban játszott zenéhez. Nem véletlenül játszik és zenél Poe-nál és Jarmuschnál is John Lurie, a Lounge Lizards sóvárgó-retro szaxofonosa. Egyébként a *Permanent Vacation* (szabadon fordítva: Állandó vakáció) igazi, New Yorkban forgatott hollywoodi film. Hogyan lehetséges ez?

Jim Jarmusch Nicholas Ray tanítványa volt. Sőt, ennél több: közeli barátja, aki végig mellette volt, sőt asszisztált is neki a *Villanás a víz felett*-ben, Ray és Wenders közös filmjében, amelynek Wenders adta később a *Nick's Mowie* címet. Amikor Ray már New Yorkban tanított modern videós módszerekkel, és soha egy pillanatra sem támadt fel benne a nosztalgia dicsőséges sztárteremtő (és mítoszteremtő) múltja iránt, alapjában véve akkor is klasszikus hollywoodi filmcsináló maradt. Az az ember maradt, akinek a filmvászonra van szüksége, hogy szabad utat engedhessen sokszínű dühöngéseinek, szenvedélyeinek. És ezeket a dühöket egy konvencionális vásznon teregesse ki: vastag, erős, konvenciókkal és laposságokkal teli vásznon: a hollywoodi filmvásznon. Megérkezik hozzá egy ambiciózus fiatalember. Aki Ray mesterben, mint egy tükörben, önmagára ismer. Persze közben fellázad ellene: maga meséli, hogy amikor a *Permanent Vacation* forgatókönyvén dolgozott, Ray állandóan azt javasolta, hogy még több erőszakot, még több akciós, cselekvő jelenetet írjon bele. Ő viszont ösztönösen úgy döntött, hogy éppen az ellenkezőjét fogja csinálni („*hogy ne őt utánozzam*”): gondosan kiszedett, kiirtott a forgatókönyvből mindent, ami valamennyire is hasonlított Ray ötleteihez. „*Nick végül is nagyon élvezte, hogy ellentmondok neki. Örült, hogy kivettem a könyvből a cselekvős jeleneteket. Sajnos, épp a forgatás előtt meghalt.*”

\*



Jim Jarmusch az *Idegenebb az Édennél* rendezése közben John Lurie-val

(A *Permanent Vacation*: a kóborló film) Ha valaki leszólít az utcán, általában kitérünk előle. Sohasem tudhatjuk, a pasas veszélyes is lehet. Nem ez a viselkedésünk méretik meg ezúttal, nem az a kérdés, hogy kinek van igaza, kinek nincs, hiszen a gesztusunk függ a moráltól, az időtől, és még ezer más dologtól. A *Permanent Vacation*ban nem tudjuk kikerülni a fickót: akár tetszik, akár nem, Chris Parker nyolcvan percen át beszél nekünk. És nem sok néző fogja megbánni, hogy végighallgatta őt.

Fura elszánt pasi ez a Parker Junior! Leszólítja az embereket, magában beszél, odébb siklik. A sovány rocker testéből egy idős hölgy hangján szólal meg. Állandóan terveket sző, amikből sosem lesz semmi, állandóan újabb és újabb fejezeteit írja féktelen ifjú életének, testtül-lelkestül belevész pszichotikus monológjaiba. Fájón, sebzetten, örült gyorsasággal beszél, közhelyeket talál ki („Néha úgy érzem, egyetlen dolgot tehetek csak: gyorsan élni és fiatalon meghalni.”), aztán a közhelyeiből ábrándos, fájdalmas mitoszaiba vált át: arról ábrándozik, hogy ő lesz a szaxofon zsenije. Sosem vesz kézbe hangszert.

A *Permanent Vacation* lassú, vad jelenetekből áll: egy fiú, aki hangosan beszél magában (ahogy azt csak az amerikaiak tudják), a kihalt New York – olyan izgalmas ez a New York, mint egy üres díszlet – dark side-ján, sötét oldalán minduntalan emberekkel találkozik, és ezek az emberek sírnak, meginognak, összetörnek. John Lurie egy gógós, buja, kóbor szaxofonistát játszik (kissé a *The Bridge* korabeli Sonny Rollinsot). A kamera a nyüzögő fiú és

a vad város között máskál, de sohasem hagyja el a figuráit. Igen, tulajdonképpen van itt egy történet: egy élet, és semmi más.

A fiú Charlie Parkerről és a két színű autóról álmodik. Elképzeli egy elpusztított várost; mintha háború pusztította volna el. És monologizál a vesztés kamaszkoráról, mintha azokat a káprázatos, öszvér-makacs szőkevényeket látnánk, akiket a csúcson levő Nicholas Ray talált ki a hollywoodi nagy korszak margóján. James Deant látjuk és a pózait. Farley Grangert. És megannyi feledhetetlen testtartást. A *Permanent Vacation* újra felfedezi azt a Ray-i művészetet, hogy sehova sem megy, de úgy jár, mint a Nap. Még a *Hot Blood* cigányainak kóbor accentusát is megtaláljuk itt. A megfordított színeket, a kifordított világ látomását. Szavakból és vérből áll össze ez a film. Színészekkel, akik minden pillanatban az életüket játsszák. Minden plánban.

Jarmusch néhány napig Párizsban volt. A sajtó nem tudott róla. Inkognitóban volt. Aztán felfedezték. Olyan, mint a figurái. Mint a mítoszai.

Macskaszerű alak, James Dean arc, korán megöszült haj. Az ifjú Elvis szája. Az ember arra gondol, ha nem lett volna belőle filmrendező, sztár lett volna (ok nélkül lázadó), vagy rocker (tisztá és kemény). És az a vicc, hogy Jim Jarmusch tényleg színész és rocker (bár színészként még csak rövid szerepeket játszott; most épp a *Fräulein Berlin*ben láthatjuk Párizsban.)



Jim Jarmusch és az Állandó vakáció (1982)  
tőszereplője: Chris Parker

(Jim Jarmusch, útutató filmrendező) A bandáját Del Byzanteensnek hívják. Két lemezük jelent meg, egyik dalukat Wim Wenders felhasználta *A dolgok állásában* („Nem hagyományos rockot játszunk. Az USA-ban a Talking Headshez hasonlítottak minket.”) Jarmusch gyűlöl „élőben” játszani: „Kénytelen voltam élőben játszani, mert pénzt kellett keresnem, de nem szeretem. Ez ugyanis inkább a színházhoz áll közel. Viszont ha lemezen dolgozunk, azt vágni, keverni lehet, és minden energiát egy rövid időpontra kell összpontosítani – ez sokkal inkább hasonlít a mozira.” És elgondolkodva hozzá teszi: „A zenélés segít abban, hogy történeteket építsek fel.”

A *Permanent Vacation* abból született, hogy Jarmusch találkozott Chris Parkerrel. 14 éves deliráló vagabond: nincs állandó lakhelye, nincs belső otthona: egy élő sodródó. Jarmusch sok órányi improvizációt, szöveget vesz fel megszakitás nélkül. Kis kartonokra írkalja fel a jelenetek ötleteit. Mire végre forgatja a filmet, a kölyök 16 éves. De továbbra is ugyanolyan otthonatlan, széteső. Igazi városi beatnik: „Megpróbáltam, hogy a forgatás alatt lakjon nálam. Éjszaka felébresztett: „Mi van a tévében?” De ha máshol lakott, az még rosszabb volt. Egyik napról a másikra eltűnt. Egyszer

rően nem tudtuk megtalálni. „Ja, láttam a *Mud klubban*” – mondta valaki. Végül nélküle kellett csinálnunk, nem tudtuk előkeríteni.”

Jarmusch szerint Chris Parker „megnőtt” a forgatás alatt: „Tulajdonképpen ez a film volt az első dolog, amit végig tudott csinálni. Most már nem mesél olyan deliráló históriákat a pasasról, akit egy fantom-autó üldöz, a *Bat Man autóját*!” És ő, Jarmusch vajon nem öregedett meg közben? Azt állítja, hogy soha, semmilyen körülmények között nem tudna „a gazdagokról, a karrierjük megszállottairól csinálni filmet”. És megtanult valamit: most már jobban érti, hogyan dolgozott Nicholas Ray a színészekkel.

„Kelepcébe csalta őket, játszott velük. Én a *Permanent Vacation* forgatásán a lehető legnyitottabb voltam. Azt akartam, hogy a színészek bizzanak bennem. Csak most, a *Stranger Than Paradise* után értem igazán, hogy hogyan is csinálta. Sosem mondta ugyanazt két színésznek, még akkor sem, ha egy jelenetben játszottak! Sohasem ment nekik nyíltan, mindig kerülő utakat tett. Azzal, hogy minden főszereplőnek mást-mást mesélt, sokkal jobban kontrollálni tudta a jelenetet. De ezzel hatalmas kockázatokat vállalt. Szabályosan kétélén táncolt, állandóan az a veszély tenyegette, hogy minden összeomlik, elromlik. Ray filmjei ezért a legszebb hollywoodi filmek, de egyben a legégyenletlenebbek.”

A maga szerény, lassú módján Jim Jarmusch is épp ilyesfajta kockázatot vállalt ebben a New York-i eposzban, amely a *Permanent Vacation* címet viseli. Sikerült megmutatnia egy élve megnyúzott világot. Rikító, lármás, fecsegő, barokkos világot. Süketnek és vaknak kéne lennünk, ha nem vennénk észre (és nem hallanánk meg), hogy ez az amerikai film ezúttal igazul szól.

(*Stranger Than Paradise*) Jim Jarmusch „első” filmjében, a tanulmányai végét jelző *Permanent Vacation*-ban egy sodródó New York-i fiatal mutatott meg Európába utazása előtt. Kékeszöld, kihalt New Yorkot láttunk, teli marginális alakokkal, epekedő képeket egy szaxofon lamentáló panaszkodásaira – mindez a „New Wave”-hez közelíti ezt az első művet. A kevés pénzből forgatott és minden bombasztikus effektust nélkülöző *Stranger Than Paradise*-t szintén ehhez az irányzathoz tartozik, ugyanakkor el is válik tőle.

Jim Jarmusch egyébként Wim Wenders asz-



*Jim Jarmusch, Sara Driver és Eszter Bálint az Idegenebb az Edennél forgatásán*

szisztense volt. Wenders a *Párizs, Texas* siker-kampányát végig egy olyan jelvényvel sétálta át, amelyen Jarmusch filmjének a címe volt. Ez a tekintélyes védnökség valószínűleg sokat lendít majd a film sikerén. De remélhetőleg nem homályosítja el e különös mű sajátos vonásait.

Nagy a kísértés, hogy összehasonlítsuk a két filmalkotót: műveikben közös a főszereplő-alakok cinkos barátsága, „aszocialitásuk” (közvetítésből, szállításból élő kis csirkefogók), a csavargó hajlamuk, hogy nem hajlandók sehol sem letelepedni, és kudarcaik a nőekkel való viszonyaikban.

Egyszerű a történet. Két barát lakik New Yorkban. Egyikük szállást ad Magyarországról jött unokahúgának, aki a clevelandi nénikéjéhez igyekszik. A lány elutazik, a két barát néhány hónap múlva elindul, hogy meglátogassa, majd mindhárman Floridába mennek.

A film, a mozi legnagyobb ereje a megmutatásban, a felmutatásban, és a mutatható dolgok hatalmas bőségében van. Ez a művészet maga az „extrovertáltság” művészete. Köznapibb kifejezéssel élve azt mondhatnám, hogy a mozi legtöbbször a „lehető legteljesebben feltárni, megmutatni önmagunkat” elvén alapszik, és ez mindennél jobban érvényes a hollywoodi mozira. A film lényegét az teszi ki, amit látunk:

lezajlik egy fikció, ami elkap minket. A *Stranger Than Paradise* pedig éppen hogy nem extrovertált. Amikor Jarmusch, a Keleti Part filmalkotója a semmire, a bukásra-kudarca építette fel filmjét, láthatóan ellene szegül a hollywoodi típusú filmszínalásnak, és inkább az Atlanti Óceán másik partjára tekint, arra az irányzatra, amit „a modernség mozijá”-nak kereszteltek el. Sokkal többet látunk és hallunk a filmben, mint a történeket. Cselekmény szinte nincs is. Kevés dolog bonyolódik össze és semmi sem bogozódik ki.

Jarmusch legfőbb művelete az elmosás, radirozás. A figurák csak nagyon ritkán engedik szabadjára örömeiket vagy haragukat. Mindig mogorvák, van bennük valami vadság, sosem mondják azt, amit éreznek, hanyag közönyt tetteknek, Nem túl változatos a tér, amelyben a szereplők mozognak, és a lehető legsemlegebb. A látványosság elutasítását érezzük a két utazást követő kiábrándulásban: Clevelandben nem is látják a tavat, csak a mindent beburkoló vastag ködöt; Floridát még sosem láttuk ilyen hidegnek, strandjait/partjait ennyire kihaltak. A film fényképezése ugyanezt az elvet követi; nagyon keveset mozog a kamera, szinte nincs is kép-ellenkép. A rögzített plánok és a sötét képek adják meg végig a film sajátos ritmusát.

A *Stranger Than Paradise* láttán érzett örö-



Jarmusch: *Idegenebb az Édennél*, 1984, Richard Edson, Eszter Bálint és John Lurie

műnknek semmi köze ahhoz a teljesség-érzéshez, amit a folyamatossá összevágott események vagy helyzetek láttán érzünk. A képek szinte sosem mutatnak cselekvést, mégis rendkívül gazdag jelentésekkel vannak teli; például az a jelenet, amikor a négy figura moziban ül. Semmi sem történik, egy szót sem váltanak egymással, de az, hogy hová ülnek le, hogyan eszik a pattogatott kukoricát, ahogy összenéznek, összemosolyognak, elég ahhoz, hogy mi is megérezzük a négy alak közti feszültségeket, vágyaikat, bánatukat. És nagyrészt attól a feszültségtől lesz olyan komikus a jelenet, hogy látszólag közönyös, jellegtelen magatartásuk ellenére kapcsolatok szövődnek közöttük, és mi gondolatban végig is követjük e kapcsolatok alakulását. Ha szavakkal akarnánk leírni a jelenetet, az nem csak hogy sok időbe telne, de teljesen megsemmisítené az élményt, a tisztán vizuálisan kapott, belénk szivárgó mozzanatokat, effektusokat.

A *Stranger Than Paradise* egész retorikája ezen az elven alapszik. A rendkívül könnyed és néha kissé nyers jelenetek tulajdonképpen rendkívül sok érzelmet közvetítenek felénk. Örömlünket nagyrészt az okozza, hogy a minimális történésekből kiindulva fel tudjuk építeni a gyöngédség-rohamokat, a visszafogott vágyakat, az örömeiket, a csalódásokat. De mégsem elliptikus szerkesztés ez – hogy Truffaut Lubitschra kitalált formuláját vegyük kölcsön –, ebben a filmben nem úgy vannak sajtlyukak, ahogy a Lubitsch művekben. Ott a finom egyenértékűségek rendszere uralkodik. Ná-

la a szereplők lelkiállapotát a briliáns beállítások, kameramozgások érzékeltetik – a kamera a tárgyakat mutatja, vagy a történéseket, amelyek következményeit viszont már kihagyja a képmegzőből. A *Stranger Than Paradise*ban (természetesen ezzel nem akarok minőségi különbséget tenni a két alkotó között) a néző által érzékelt mozgások és feszültségek sokkal szét-szórtabbak, pontatlanabbak, mert sosem fejeződnek be, nem jutnak el sehová.

Nem akarom beskatulyázni Jarmusch filmjét, de világosan felismerhetők benne a modern film jegyei, ahogyan azt Alain Bergala Luc Moullet alapján meghatározta. A „kivágás” művelete Jarmuschnál az elmosás, a radiózás. Az „áldozat” is megvan: a filmben rejlő félelem valami rejtett úton ér el hozzánk, de soincs benne egyértelműen kimondva. Sőt, még a „heterogenitás”, a másféleség is megvan (ezzel bővítette Bergala Moullet modernség-definícióját): a magyar unokahúg alakjában, ebben a határozott, idegen kis lényben, aki betolakodik a két nagy mafla közé, mintegy katalizátorrá lesz – innen lehet ironikusan láttatni az amerikai életformát/életmódot.

E film retorikája tehát közeli rokonságban áll bizonyos európai filmfajtaival. De legalább ennyi joggal elemezhetnénk azt is, mennyire kötődik a *Stranger Than Paradise* az amerikai filmhez és az amerikai világhoz.

(Bódy Gábor gyűjtése nyomán készítették: Erdélyi Z. Ágnes, Horváth Vera, Megyeri Lili, Urbán Mária.)



# A Cinema 16

## Beszélgetés Amos Vogelgel

Amos Vogel rendkívül nagy hatással volt az észak-amerikai filméletre. 1946-ban felesége, Marcia segítségével Cinema 16 néven megalapította azt a hamarosan 7000 tagot számláló filmklubot, amely az amerikai filmélet egyik legsikeresebb és legnagyobb hatású klubja volt. 17 éven át rendszeres vetítéseken ismertette meg a New York-iakat játéklilmekkel, társadalmi és politikai, dokumentum-, avantgarde-, animációs- és tudományos filmekkel. Minden-*nel, ami tellelhető volt s valamilyen formában érdekes és elgondolkodtató. Tudomásom szerint elsőként ismertette meg az amerikai közönséget olyan jeles filmrendezőkkal, mint Antonioni, Franju, Bresson, Ozu, Truffaut, Varda, Polanski, Oshima, Conner, Brakhage, Anger, McLaren, Richardson, Lenica, Breer, Rivette és Cassavetes. Mindehhez sem magán, sem állami úton nem kapott egyetlen fillér anyagi támogatást sem, a tagdíjakon kívül. Amikor 1963-ban megszűnt a Cinema 16, Richard Rounddal együtt megalapította a New York-i Film Fesztivált. 1964-ben a Random House nevű kiadónál jelent meg A film mint lázadó művészet (Film as a Subversive Art) című részletes és rendkívül érdekes kritikai írása, melynek központi témája a film felzaklató hatása a nézők tudára. Jelenleg Pennsylvania ál-*

*lami egyetemén az Annenberg Kommunikációs Intézetben tanít. Rendszeresen ír a Film Comment című kéthavonta megjelenő filmszaklapba.*

*Az itt következő interjú 1983-ban készült.*

*– Amerikába jövétele előtt is foglalkozott a filmmel?*

– 1921-ben születtem Bécsben. Már gyerekkoromban érdekelt a mozi. Volt egy 9,5 mm-es felvévőm és egy kézi hajtású vetítőm. Rengeteg filmet néztem meg, és tagja voltam egy nagy bécsi filmtársulatnak. Akkoriban láttam a brit Basil Wright *Éjjeli posta* (1936, Night Mail) című dokumentumfilmjét, amely meghatározó élmény volt számomra, s amely érdeklődésemet komolyabban a film felé fordította. Bebizonyította, hogy igenis lehet filmet készíteni érdektelen, látszólag lényegtelen témáról is – ez esetben a postáról –, igazi művészi alkotást teremtvé.

1938-ban Hitler megszállta Ausztriát. Ő és én nem elhettünk ugyanabban az országban. Ő volt az erősebb, így hát távoztam. Volt olyan szerencsém, hogy még el tudtam menni, így 1939-ben New Yorkba jöttem. Diákként a legkülönbözőbb munkákkal próbáltam fenntartani magam. Nagyon érdekelt a modern művészet. Meyer Schapiro nagyszerű művészeti elő-

adásait látogattam. Nagyon élveztem. Akkor még nem szándékoztam hivatásszerűen is foglalkozni a filmmel.

*– Hogyan került kapcsolatba az avantgarde filmekkel?*

– A Cinema nevű filmmagazinnal kezdődött. Eli Wilenskinnek (aki akkoriban ezen a néven volt ismert, majd Eli Wilentz néven lett a legjelentősebb és a legjobb könyvtárház tulajdonosa New Yorkban) ez a lapja összesen három kiadást élt meg. Itt olvastam Sidney Peterson és James Broughton egy-két filmjéről, melyek nagyon érdekesnek tűntek. Szurrealista, költői filmek voltak.

Úgy gondoltam, ha engem érdekelnek ezek az avantgarde, illetve dokumentumfilmek, biztos mások is megnéznék őket egy ekkora városban. Meg kellene szerezni néhányat és levitíteni a közönségnek. Lehet, hogy összegyűlne elég érdeklődő, és így a film bérleti díját is ki tudnánk fizetni. Így az egész önműködővé válna. Feleségemmel, Marciával és néhány barátommal elhatároztuk, hogy megpróbálunk szerezni annyi pénzt, amennyivel kibérelhetjük a Provincetown Playhouse nevű mozit, amelyet korábban Maya Deren bérelt, majd műsorra tűzzük az említett filmeket. A Provincetown Playhouse-ban kétszáz ember fért el. Este 6-kor és 8-kor vetítettünk. Hatalmas si-



*Auger: Szentivánéji álom, 1935*

ker volt. Az első programot 16 estén át kellett megismételni. Naiv, de logikus feltételezésem beigazolódt.

– Mivel magyarázza ezt a nagy érdeklődést? Manapság számos amatőr, kísérletező jellegű filmet játszó moziba gyakran csak 5–6 ember megy be.

– Most egészen más a helyzet. Akkoriban egyrészt rengeteg olyan ember volt, akiket érdekelték volna ezek a filmek, de semmilyen más módon nem juthattak hozzájuk. Jelenleg New Yorkban legalább hét, a

nagyobb filmtársaságokhoz nem tartozó, úgynevezett független mozi működik. Ezek közt oszlik meg a nézőközönség. Annak idején csak a *Cinema 16* létezett. Másrészt megjelent a televízió. A televízió elvonja az embereket a mozikból.

Három év alatt a *Cinema 16* látogatóinak száma elérte az évi ötezeret, később hétezerre nőtt. Soknak hangzik, de New York 7 milliós lakosságához képest kis szám. Mindenesetre az ötlet bevált. Nem az én zsenialitásom miatt, hanem azért, mert az ak-

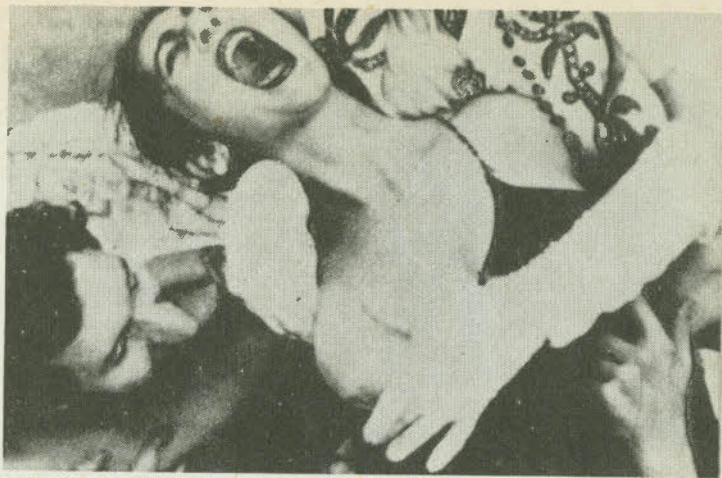
kori történelmi körülmények közt a *Cinema 16* valódi társadalmi szükségletet elégíthetett ki.

A második összeállításunk estjén New York történelmének legnagyobb hóvihara tombolt. Négyen voltunk a moziban: a mozigépész, Marcia, jómagam és egy örült, aki átverekedte magát a havon. Azon az estén ezer dollárt veszítettünk. Hatalmas bukás volt. Katasztrófa előtt álltunk, nem maradt semmi pénzünk. Túl magas volt a mozi működtetésére, a személyzet fizetésére, a film kölcsönzésére és a propagandára fordított összeg. Ekkor apám, aki Bécsben ügyvéd volt és ismerte az üzleti világot, azt tanácsolta, hogy vegyünk fel hitelt, és reménykedjünk, hogy a következő műsor bevételéből vissza tudjuk fizetni, sőt talán még marad is valamennyi. Így is tettünk. Anynyira naivak voltunk, hogy az üzleti ügyek ilyenfajta rendezéséről még csak nem is hallottunk.

A másik nehézségünk sokkal komolyabb, viszont érdekesebb is volt. Az első estén a New York-i Állami Cenzori Hivatal egyik képviselője eljött és azt mondta: „Ezt a műsort nem adhatják le, mert a filmeket nem látta és hagyta jóvá cenzor”. Mondtam neki, hogy erről nem hallottam, és tudtam, hogy a hollywoodi filmeket cenzúrázzák, de ennek hozzám semmi köze. Megtudtam tőle, hogy New Yorkban bármilyen film csak az ő cenzori hivataluk jóváhagyása után kerülhet a nyilvánosság elé. Az ő pecsétes engedélyük kell ahhoz, hogy vetíteni lehessen. „Nézze, uram, nem tudom, mit fog tenni, én játszani akarom ezeket a filmeket” – mondtam. Rám nézett és látta rajtam, hogy nem simlis üzletember vagyok, hanem csak egy naiv fiatal fickó, aki valóban nem tudott semmiről semmit. Engedélyezte az aznapi műsort, de kikötötte, hogy akkortól kezdve mindent cenzúráztatni kell.

Amint elkezdődött a filmek

cenzúrázása, lehetetlen problémák merültek fel. Az egyik rendelkezésük értelmében például a szöveggönyvet is alá kellett vetni az ellenőrzésnek. Egyszer be akartam mutatni egy olyan francia, gyerekeknek készült animációs filmet, aminek teljesen értelmetlen szövege volt. Nem is volt hozzá szöveggönyv. Gyors- és gépirót kellett fizetnünk, aki „ba, ba, boo, boo” jellegű értelmetlen mondatokat írt le, 20 dollárért óránként. Nem volt arra pénzünk, hogy így folytassuk. Szöveggönyve tulajdonképpen csak a Metro-Goldwyn-Mayer filmjeinek volt, nem ilyen tízéves angol dokumentummilmeknek, vagy bulgár komédiáknak. Ezen túl a filmeket jó előre ki kellett bérelni, hogy a cenzori hivatalba el tudjuk küldeni őket. Itt aztán legalább egy hétig ültek rajtuk. Pedig nekem még gyorsan megcsinálták! De még így is magas bérleti díjat kellett fizetnünk, mert a forgalmazónak két hétig nélkülöznie kellett egy-egy filmet. Aztán néhány filmben, mint például Petersonéban vagy Broughtonéban a színészek olykor meztelenül jelentek meg, sőt néha még szexjeleneteket is láthattott a néző. A cenzorok pedig ugyanazzal a mércével mérték a mi filmjeinket, mint a hollywoodiakat. Szerettem volna bemutatni egy Maya Deren és Alexander Hammid filmet (akkor férj és feleség voltak) *The Private Life of a Cat* (Egy macska magánélete) címmel. Nagyon szép dokumentumfilm volt ott-honi macskáikról. A cenzúra egy szülei jelenet miatt nem fogadta el, obszcénnak minősítette. Ugye, hihetetlen? Úgy döntöttünk, így nem folytathatjuk működésünket. A cenzúra minden formájának ellene vagyok. Számomra az egész eljárás ellenszenves. Megalkuvó lettem, elárultam valamit azzal, hogy cenzúráztattam a filmeket. Tárgyaltunk egy polgárjogi ügyvéddel, és elhatároztuk, hogy magánklubot nyitunk, mert az nem cenzuraköteles. 1947-ben kezdtem vetíteni. Hat hónappal



Jack Smith: *Flaming Creatures*, 1963



Anger: *Invocation of My Demon Brother*, 1969

később megalakult a filmklub és 1963 végéig működött.

– Mennyi ideig bérelte a *Provincetown Playhouse*-t?

– Nem sokáig. Hamarosan sokkal többen nézték volna meg filmjeinket, mint ahányan befértek. Már nem érte meg csak kétszáz vagy négyszáz embernek vetíteni 16 előadásban. Nem volt gazdaságos. Ezért elköltöztünk a Central Needle Trades Auditoriumba. Ez a helyi iskola hatalmas, 600 férőhelyes, modern terme volt, remek vetítőberendezéssel, gépészfülkével,

hatalmas vászonnal, kényelmes ülésekkel és a 30-as évek, a depresszió korának falfestményeivel. Itt már minden programból napi két előadást tartottunk, ami 3200 embert jelentett esténként.

– Tudta, hogy kik látogatják az előadásokat?

– Kérdőíveket töltöttünk ki. Nagyon sok művész és értelmiségi, illetve ál-művész és ál-értelmiségi volt köztük. A kulturális élet legműveltebb képviselőitől kezdve a tanárokig és titkárnőkig mindenféle ember összegyűlt, aki a látókörét széle-



Paul Morrissey: *Heat*, 1972, Sylvia Miles



Andy Warhol

síteni akarta. Mindig meglepődöm, amikor híres emberek megszólítanak: „Milyen remek volt a Cinema 16! Hova tűnt?” Érdemes lenne végigbongészni az akkori neveket, és megnézni, hogy kiből mi lett azóta. Eljött az összes hippy. Ginsberg és a többiek. Voltak filmesek is. Ezenkívül sok liberális gondolkodású átlagember.

Ez volt az egyetlen hely, ahol ezeket a filmeket látni lehetett.

– *Mikor vált fő tevékenységévé a Cinema 16?*

– Eredetileg szabad időmben szerveztem, de a Provincetown Playhouse-beli sikert követően nyilvánvalóvá vált, hogy minden időmet ennek kell szentelnem.

Filmek ezreit néztem meg a programok kiválasztásához. Elkezdtem átnézni a filmforgalmazók katalógusait is. Rengeteg volt. Több filmet találtam, mint amennyit be tudtam mutatni. Előfordult, hogy emberek, akik hallottak a Cinema 16-ról, írtak vagy beszéltek nekem filmjeikről. Százával jöttek az ajánlatok. Minden egyes nekünk küldött filmet megnéztünk. Minden vetítés alatt jegyzeteket készítettem – bármilyen hosszú volt is a film –, és ezeket dossziékban gyűjtöttem össze. Most 62 éves vagyok, és legalább 20–30 ezer ilyen dossziém van.

– *Volt valami speciális elképzelése a műsorok összeállításánál?*

– Nem mondhatnám. Az egyetlen szempont az volt, hogy olyan filmeket mutassak be, amelyek bővítik az ismereteket, felzaklatnak, megváltoztatnak. Azt hiszem, a Cinema 16-nak ez a változtatásra törekvő jellege alapvető volt. Mindig vonzott egy olyan világ teremtésének az eszméje, mely a mostanitól eltér. A jelen világgal nem vagyok megelégedve. Magamat mindig radikális szocialistának tartottam, és az a furcsa elképzelésem volt, hogy akár egy komológiai, akár egy pszichológiai jellegű film vagy egy avantgarde alkotás pozitívan befolyásolhatja a világ tökéletesebbé tételét azzal, hogy elvon ettől a világtól, és új lehetőségeket nyit meg.

– *Előtordult, hogy a film rendezője személyesen is megjelent a vetítésen?*

– Ritkán... Abban az időben ez nem volt divat. Minden film bemutatására egy 4 oldalas, sűrűn teleírt műsorfüzetet állítottunk össze. Ez még ma is nagyon kevés moziban létezik. Óvatosan kellett a

füzetet szerkeszteni, mert feltétlenül objektívnek kellett maradni. Nem volt szabad a közönséget azzal befolyásolni, hogy Amos Vogel vagy bárki más azt nyilatkozta a filmről, hogy tökéletes. Viszont nagyon sok érdekes adalékot lehetett olvasni benne. A film készítői nem jöttek el személyesen. Nem azért, mert visszautasítottam őket. Nekik nem jutott eszükbe. Nem érdekelte őket. Viszont ellátogattak a Creative Film Foundation (a Kreatív Film Alapítvány) rendezvényeire. Ott nem szóltak fel nyilvánosan, ezzel szemben bárki feltehető nekik kérdéseket. De nem ez volt az összejöveteleink fő célja. Visszatekintve, talán jobban tettük volna, ha erre nagyobb hangsúlyt fektetünk. Viszont időről időre meghívtunk neves kritikusokat, illetve filmszakembereket, például Parker Tybert.

– *Előtordult az is, hogy a közönség egy része a filmeket elutasította. Mit gondol, miért?*

– A legkézenfekvőbb magyarázat talán az, hogy rendkívül nehéz ezeket a filmeket befogadni, átélni; mert alapvetően új látásmódot igényelnek. Sokkal kényelmesebb a hagyományos, a konzervatívát bemutatni. Hollywood és a televízió olyasmit nyújt, ami már ismerős – akár a tartalomra, akár a stílusra gondolok. Ezzel szemben az avantgarde filmek mind tartalmukban, mind stílusukban és formájukban újak. Ezért nehéz őket a legtöbb embernek elfogadni. A magam részéről jobban szeretem, ha egy film ki-zökkent. Az egyik szempontom a filmek kiválasztásánál az volt, hogy mennyire kiszámíthatatlan a hatása. A legnagyobb kincs számomra, ha nem tudom, hogy egy filmből mi derül ki és hogyan. Eredetileg azt reméltem, hogy amint a nézők közelebb kerülnek ezekhez a filmekhez, türelmesebbek lesznek és jobban értik is őket. Biztos vagyok benne, hogy ez az elképzelésem bizonyos fokig megvalósult. De mindig akadtak, akik nem fogadták el, különösen az

absztrakt filmeket. „Mégfájdul a fejem tőle” – mondták.

Az én vonzalmam az ilyen típusú filmekhez a vizualitás jellegében rejlik. Hiszem, hogy az embereket érdekli a kultúra, és mindenkinek van valamilyen elsődleges érzékenysége. Engem a vizuális modern művészet nyűgözött le. A festészet, a fényképészet és természetesen később a film. Peterson, Noren vagy Anger filmjei teljesen magukkal ragadtak. Azt akartam, hogy ezt mások is érezzék, és ezért mutattam őket be!

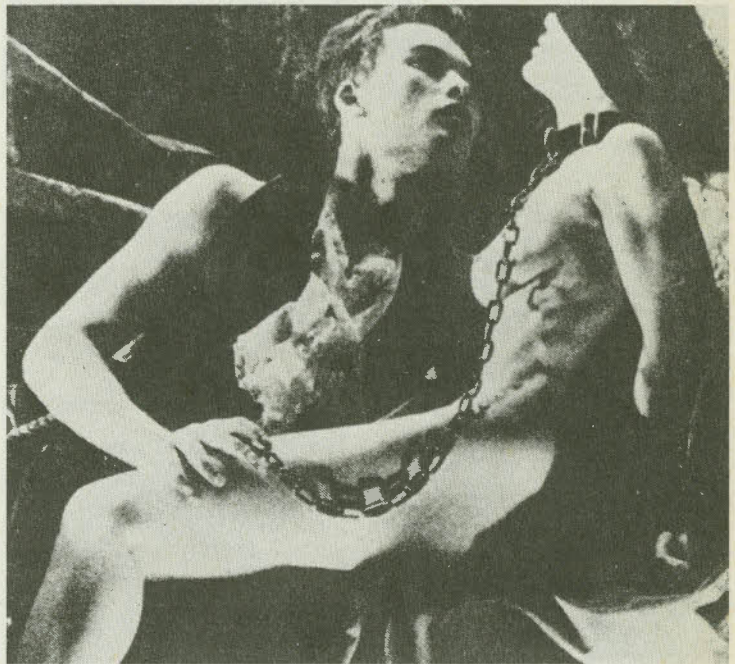
A Cinema 16-ban a nézők két táborra oszlottak. (Ez a filmklub jellegének egyenes következménye volt.) Az egyik fél a dokumentumfilmeket, a társadalmi, politikai, realista filmeket kedvelte. A másik viszont az avantgarde, kísérletező filmeket. Az előbbi csoport tagjai az avantgarde filmeket hazugnak tartották. Viszont az avantgarde filmeket kedvelők a dokumentumfilmekről állították, hogy elavultak. Szerintük a realizmus kora megszűnt. Én voltam az arany középút. Számomra mindkét típusú filmben van valami közös. Mégpedig az, hogy megzavarják a status quót.

– Meglepő, hogy sokan, akik értik és szeretik a kortárs költészetet és zenét, nem fogadják el a változást a filmben. Úgy tűnik, ilyen értelemben űr van a film és a többi művészeti ág között.

– A különbség okát abban érzem, hogy ha valaki megnéz egy értékes, modern festményt, ő maga döntheti el, hogy csak egy pillanatig akarja látni, vagy fél óráig. A filmhez ezzel szemben oda van kötve. Egy absztrakt vagy szürrealista filmet nem lehet egy perc alatt tolmácsolni. Ennyi idő egy képzőművészeti alkotás megnézéséhez elég, ha mégoly érdekes is. A filmnél viszont 15, 30, 50 percig vagy akár másfél órán keresztül a filmkészítő „uralkodik” a nézőkön. A művészet egyéb ágaiban, például az irodalomban vagy a festészetben nemcsak hogy régóta ismeretesek modern



Adolfo Mekas: *Hallelujah the Hills*, 1963

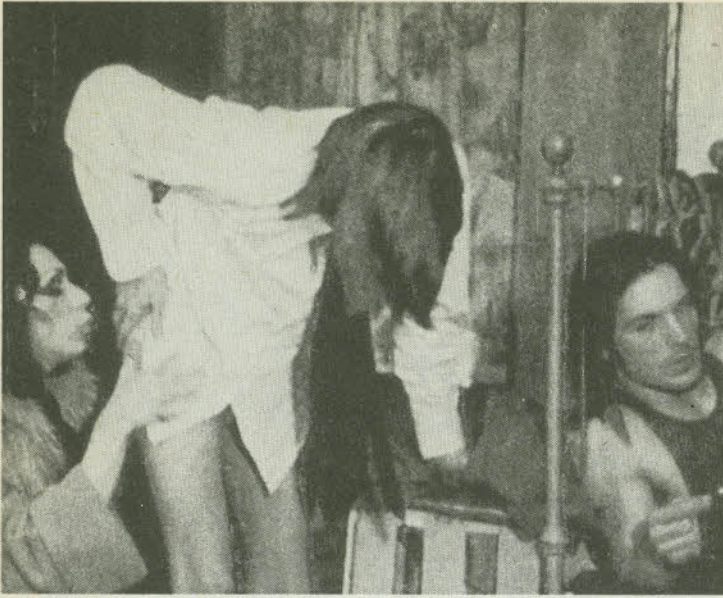


Anger: *The Story of O*, 1959–61

alkotások, hanem maga a modernizmus dominál. Nem így a filmnél! Itt Hollywood az uralkodó, a maga konvencionálisával. Ne gondolja egy percig sem, hogy mert a nézők nagy része nemtetszését fejezte ki a vitákon, levettem volna a filmeket a műsorról. A megbeszéléseknek csupán az volt a céljuk, hogy tájékozódjam arról, hol tartanak az emberek.

Életem során arra a következtetésre jutottam, hogy nem egy-

formán vagyunk nyitottak a különböző médiák új irányzatai felé. Hadd említsem a saját példámot. Szeretem az avantgarde filmeket, de nem szeretem a modern zenét. Miért? Az emberek különböznek egymástól, és egyenként is tele vannak belső ellentmondással. Ez nem baj. Szerintem az emberek nagy részének nincs egyéni látásmódja az összes médiával kapcsolatosan. Talán néhányuk van, s ha igen, akkor ők közelebb kerül-



Andy Warhol: *Trash*, 1970



Andy Warhol: *Lonesome Cowboys*, 1968

hetnek az igazi avantgarde-hoz. Azt hiszem, az avantgarde-dal szembeni ellenállás egyik oka, bár nem szeretem ezt a kifejezést, genetikusan eredetű. Meg vagyok róla győződve, ha 2 évre rám biznának száz egyetemistát, akiknek évente két tanfolyamot tarthatnék, a hallgatók felével meg tudnám szerettetni a filmeket. De csak a felével!

A *Cinema 16* a 60-as években, még a hippi korszak előtt megszűnt. Emlékszem egy rendkívüli esetre. Willard Maas *Narcissus* (Nárcisz) című filmjének vetítésekor (Maas összes filmjét bemutattuk) ő maga is eljött. Magával hozott néhány különböző színű lencsét, melyeket adott pillanatban a vetítő objektív elé helyezett, így színössé

vált a film. Amatőr volt, de szép. Néhány igazán gyönyörű színes filmet láttam a 60-as években, természetesen nem a *Cinema 16*-ban. Egyikük-másikuk bizonyos szempontból felülmúlta Laurie Anderson USA című alkotását.

- A *Cinema 16* működése idején sokat utazott Európában?

- Eleinte nem. Később filmfesztiválokra jártam, gyakran mentem Párizsba és Londonba, hogy találkozzam az ottani rendezőkkel, producerekkel és forgalmazókkal. Egyre több filmet hoztam külföldről. Emlékszem, Agnès Varda megkérdezte, nem akarom-e bemutatni *Opera Moutte* című rövidfilmjét. Akkoriban még nem készített játékfilmeket. Megszereztem Párizsban Franju *Az állatok vére* (1948) című filmjét.

Hadd meséljek el egy történetet. Valaki említette vagy olvastam róla, hogy állítólag néhány remek filmet készítettek lengyelországi diákok a híres filmiskolában. Írtam egy levelet az iskola igazgatójának, akivel azonnal jó barátságba keveredtünk. Megkértem, juttassa el hozzám a filmeket. Hogy melyek voltak ezek? Egy ifjú főiskolás – Roman Polanski! – alkotásai. Az első négy vagy öt 35 mm-es filmje (*Két ember a szekrényben*, *A kövér és a sóváány* stb...). Japánnal is kapcsolatban voltam, az akkor kezdő rendező Oshimával. A *Cinema 16* nemzetközi klub volt. Visszatekintve, azon gondolkodom, mi minden történhetett volna, ha a kiadók és a sajtó is támogatnak, mint most Karen Coopert a Film Fórum. Akkoriban a *New York Times* nagyhatalmú, de tudatlan kritikusa, Bosley Crowther rendkívül intenzív és rosszindulatú propagandát fejtett ki a független mozikkal szemben. Minden előadásra meghívtam, de soha nem jött el. Támogatás nélkül is 7000 tagja volt a *Cinema 16*-nak. Mi lett volna, ha még támogatást is kapunk!

(Horváth Vera fordítása)

# Kollektív meditáció a hatvanas évekről

## Torontói beszélgetés Joyce Wielanddel

Torontói kísérleti filmes és képzőművész. Egyike a legjelentősebb kortárs kísérleti filmeknek. A hatvanas években New Yorkban élt. Ott készítette filmjei Jack Smith és Ken Jacobs hatását mutatják. Michael Snow mellett az úgynevezett „strukturalista” filmkészítés egyik legnagyobb alakja. Filmjeit erős politikai elkötelezettség jellemzi – más kísérleti filmesektől ez különbözteti meg leginkább. Tudatosan törekszik egy sajátos kanadai kultúra megteremtésére.

*The Far Shore (Távoli tópart)* című egész estés játékfilmje (1976) a Cannes-i Fesztiválon képviselte Kanadát.

Képzőművészeti alkotásait a legfontosabb amerikai múzeumok és gyűjtemények őrzik.

– Magyarországon két filmedet ismerjük, a *Rat Life and Die in North-America* (Patkány élet és halál Észak-Amerikában) címűt és a *Solidarity-t*. Hogyan és mikor jutott eszedbe, hogy megcsináld őket?

– Az elsőt egyszerűen csak azért csináltam, mert akkoriban patkányokat tartottunk a barátaimmal. Nagy divat volt ez azokban az években New Yorkban, az emberek büszkék voltak a patkányaikra, mutogatták és különböző mutatványokra próbálták tanítani őket. Olvastam még egy cikket a *Scientific Americában*, amely szintén velük foglalkozott: New York City túlszűfoltosságát játszották le egy kísérletben, a katreceikben összezsúfolt patkányokkal. A kísérlet annyira érdekelt, hogy én is meg akartam csinálni és lefilmezni. Csak később alakult ki a film végső formája és vált politikai allegóriává. A *Solidarity* pedig egy tésztagyár munkásainak sztrájkját dolgozza fel. A barátaim akartak forgatni ott. Hívtak engem is, de mondtam, hogy én avantgarde művész vagyok, és kétlem, hogy olyan filmet tudnék készíteni, amilyen nekik megfelelné. Végül aztán mégis megtaláltam a módját, hogyan dolgozzam fel a sztrájkot: csak a lábakat fényképeztem. A sztrájkolók lábát. Ebből a szemszögből forgattam az egész filmet.

– Számomra különös, hogy a te filmjeidet általában az ún. strukturalista irányzathoz sorolják. Hiszen rengeteg történet és kívülről bevitt ideológia húzódik meg bennük. Hogyan tudtad kibékíteni egymással a tisztá, strukturalista filmkészítést és a történeteket?

– Bizonyos mértékig át kellett alakítanom a strukturalitást. Ugyanis túlzottan megkötötte a kezem. Az a filmkészítési mód mint művészi koncepció nagyon érdekes számomra, de még ennek kedvéért sem mondhatok le legjellemzőbb alkati sajátosságaimról, arról, hogy a humorom vagy a társadalmi felelősségérzetem jelen legyen a filmjeimben. Ehhez a személyiségemről kellene lemondanom.

Soha nem tudnék mereven, egyfajta elképzelés szerint dolgozni, vagy valamilyen mozgalmat követni. Nem tudnám annyira leszűkíteni a tevékenységem, hogy csak minimalista, koncept művész, strukturalista vagy bármi hasonló legyek. Egyszerűen nem férek bele ezekbe a dolgokba.

– Értem, és szerintem ezé a mentalitásé a jövő. Hogyan jellemelnéd a filmjeidet?

– Természetesen hosszú ideig strukturalista filmeket készítettem, ha sajátosakat is. Azután érdekelni kezdtek a kanadai témák. Mindig nagyon izgatott a fény, és mindig csak a személyes



Joyce Wieland

kifejezési formákkal foglalkoztam. Tulajdonképpen ez hozott az underground filmezéshez, ennek a végtelenen személyes művészi munkának a lehetősége. Ami természetesen nagyon nehéz, és meg kell érte szenvedni.

– Egyáltalán, honnan szerzed a pénzt a filmjeidhez?

– Ilyenkor kihasználom, hogy sokan ismernek mint képzőművészt, és most már persze mint filmet is. Egyszerűen elmegyek pénzes emberekhez és kérek tőlük. Így szereztem pénzt például egész estés filmem, a *The Far Shore (1976)* (Távoli tópart) elkészítéséhez is. Na látod, az egy olyan film volt, ami végre ezzel az országgal foglalkozott. Egyik csodálatos festőnk, az 1917-ben rejtélyes körülmények között meghalt Tom Thomson élete volt a minta a főhőshöz. Tulajdonképpen kitalált szerelmes történetet látunk, egy Quebecből származó francia nő és egy angol festő között. Van egy kanadai férj is, aki nagyon gazdag, és komoly hatalma van. Bizonyos társadalmi pozíciókat szerettem volna megragadni az 1919-es Kanadában. Egy csomó olyan problémát vetett fel ez a



J. Wieland: 1933

film, amelyeket azelőtt senki nem vázolt ebben az országban. Ugyanakkor, koncepcióját tekintve ez is erősen strukturalista film. Felhasználtam tehát az avantgarde szellemét és eredményeit egy nagyon régi típusú, történelmi témát feldolgozó történet elkészítéséhez.

*- Kézműves tevékenységnek tekinted a filmkészítést?*

- Hogyne. Mindannyian, akik a szó szoros értelmében kezünkben tartjuk a filmkészítés minden fázisát, így vagyunk ezzel. Állandóan fogdossuk a filmet. Amikor vágunk például, amikor megpróbálunk kiragadni két filmkockát az időből.

*- Ezek szerint magad fényképezed a filmjeidet.*

- Igen, az egész estés filmem kivételével valamennyit én fényképeztem. Ott viszont volt egy harminc fős stábom. Minden filmemet én forgatom, vágom, én csinálom hozzájuk a zenét vagy legalábbis én állítom össze. Az avantgarde filmkészítés már ilyen...

*- Milyen a kapcsolat a kanadai és az amerikai avantgarde filmek között?*

- Feltétlenül létezik kölcsönhatás, legalábbis azt hiszem. Az ötvenes és a hatvanas években az avantgarde filmeknek volt egy korai felfutásuk Kanadában. A második fellendülés arra az időre tehető, amikor hazajöttem New Yorkból; a 70-es évek elejére. Az én filmjeim, Michael Snow munkái, és néhány amerikai erősen hatottak a fiatal filmesekre, mindenekelőtt azaz, hogy arra ösztönözték őket, hogy merjenek kanadai témához nyúlni. Fogalmam sincs arról, hogy most mi a helyzet. Itt élek ugyan, de a műteremben dolgozom, és így nem nagyon veszek részt a dolgokban.

*- Amikor az Egyesült Államokban éltél, jobban hatott rád a környezeted, mint Kanadában?*

- 1963-tól 1970-ig éltem ott, és így a legtöbb filmemet Amerikában készítettem. Egyszerűen maga az avantgarde mozgalom volt rám ösztönző hatással. Amikor odaköltöztem, teljesen megváltoztattam az életemet, hogy találkozhassek Jack Smith-tel, Ken Jacobsszal és másokkal. Pedig amikor telje-

sen az események hatása alatt voltam, akkor sem ismertem fel igazán, hogy milyen döntő átalakulás történt a filmezéshez való viszonyban azokban az években. Ha csak megnéztem, mondjuk Maya Deren valamelyik filmjét, már nyitottabb ember voltam. Szóval, egyszerűen csodálatosnak találtam azokat a dolgokat.

*- Éppen azokban az években éltél New Yorkban, amelyek egybeesnek az ún. Új Amerikai Film időszakával. Hogyan látod ma az akkori forradalmi mozgalmat? Mi volt a jelentősége?*

A lényegét abban látom, hogy a mozgalom a kezdetektől, tehát az ötvenes évektől, egészen körülbelül 1975-ig hűségesen tükrözte azt, ahogy éltünk. És ez nagyon fontos dolog. A mozgalom jelentőségét két dologban látom: egyrészt tagadta Hollywoodot, másrészt annak a személyiségnek a jelentőségét hangsúlyozta, akinek a kezében a kamera volt, tehát aki ezt a szerszámot a személyiségét kifejező eszközül választotta. Hogy egy személy érzéseit kellett kifejeznie, és nem Holly-





J. Wieland: Sailboat

vood vagy a nagy stúdiók szörnyűségeit. A kamera demokratizálását hozta el ez a mozgalom.

– *Mindig kíváncsi voltam arra, tulajdonképpen hogyan jött létre az Új Amerikai Film? Hogy kezdődött?*

Úgy érzem, sokat köszönhetünk a különböző filmközösségeknek és olyan szervezeteknek, mint a New York-i Modern Művészetek Múzeuma, amelyek megismertettek bennünket az európai filmekkel. Láttunk korai némafilmeket, akkoriban láttam például először magyar filmet, az első cseh filmeket, az ötvenes években láttam először olyan animációs filmeket, amelyeket nem Amerikában készítettek. Láttuk, mennyire el vagyunk maradva. Hogy hogyan indult a mozgalom New Yorkban, azt nem tudom elmondani. Azt igen, hogy bizonyos személyeket milyen hatások értek, aztán valahogy kamerákat szereztek, és elkezdtek filmeket csinálni; de hogy valójában hogyan is történt, arra tényleg nem emlékszem már.

– *Miben látod a különbsége-*

*ket a hatvanas és a hetvenes évek avantgarde filmjezése között?*

– Csak arról beszélhetek, ami az Államokban történt. A hatvanas években az alsóváros tele volt olyan emberekkel – közöttük filmesekkel is –, akiknek nem jutott hely az ország kulturális struktúrájában. Szinte mindegyikük Manhattanban élt, Jack Smith például, és még nagyon-nagyon sok filmes. Teljesen alárendelték magukat a személyes filmkészítés merőben új formáinak. Nagyon érdekes helyzet volt. Először múzeumokban mutogatták ezeket a filmeket, azután a művészek felkerültek a felsővárosba, sikeresek lettek, producereket találtak stb.... Rengeteg ember jött akkoriban az alsóvárosba, hogy kapcsolatba kerüljenek az új filmmel, ami minden tekintetben fejlődésnek és virágzásnak indult. Eljöttek tehát, és kellett is nekik. Megették. Mármint azok az emberek. Ugyanakkor tulajdonképpen a teória kellett nekik! Ekkor kezdődött az a korszak, amikor az emberek a szó szoros értelmében elméleti

tételeket filmeztek le. A kritikusoknak kapóra jött ez a filmjezés; ők látványos szemiotikai, szemantológiai elméleteket gyártottak valamiféle marxista szósszal leöntve. Rendkívül kurrens volt akkoriban a marxizmus, és általában minden elmélet, ami csak a színen megjelent. Kezdtém úgy érezni, hogy ez az egész elvisz valahová, ahová semmi kedvem nincs eljutni.

Jack Smith és Ken Jacobs, akik a látványközpontú mozizás elkötelezettjei voltak, a filmkészítésbe menekültek, de nekem semmi kedvem nem volt az olyan formalista filmekhez, amiket ők csináltak, és nem érdekelték a szuperteoritikus dolgok sem. Nem is lenne szabad filmjezésbe kezdeni annak, aki elméleti szakember akar lenni. Utáltam ezeket a filmeket.

– *Amennyire tudom, a hatvanas években zsúoltak voltak a vetítések. Az avantgarde filmek érdekelték az embereket.*

– Aztán a hatvanas évek végén szétszóródtunk, sajnos. Mindenki elment. A hatvanas években még tényleg..., bár



J. Wieland: *Távoli tópart*, 1976

egyáltalán nem tartott ez a lendület az évtized végéig, ahogy ma szeretik emlegetni. Akkor még valóban létezett valamiféle körforgás: az ötvenes évek lendülete átfordult a hatvanasokba, majd ez így a hetvenesekbe, bármilyen hihetetlen. Aztán elhalt. Bár valahol még megvan.

– *Nagyon komolyan politizálsz. Melyek a legfontosabb politikai elveid?*

– Nem tudom megfogalmazni. Nagyon sok olyan dolog érdekel, amelyeknek még a hatvanas években köteleztem el magam. Érdekel például a szenvedés minden formája, ami csak a világon fellelhető. Ilyen volt Vietnam. Az elsők között foglalkoztam ökológiai problémákkal. Érdekelnek tehát a világ dolgai, ugyanakkor alkotni, teremteni is akarok, és rettentően érdekel a fény és a filmes látvány. Ezt az érdeklődésemet sem akarom feladni, csak azért, hogy mondjuk marxista filmeket csináljak, vagy olyanokat, amelyekben egy férfi beszél egy problémáról, egy másik férfihoz. Mondjuk Vietnamból. Miért van arra szükség? Ezernyi riportot láthatunk nap mint nap, ki a fene kíváncsi még egyre?

Szóval azt találtam ki, hogy a szenvedésekkel foglalkozom, beépítem filmjeimbe a félelmet, a szeretetemet és az aggodásomat, és ezzel az egésszel együtt próbálok elősegíteni a dolgok

megjavulását. Összehangolom esztétikai és a politikai elkötelezettségemet, és így próbálok művészi egységet teremteni. Ebben a szellemben dolgoztam már a hatvanas években, és ezekkel az elvekkel dolgozom most, még ha mostanában nagyobb ellenállásba ütközöm is. A szenvedés azonban sajnos jelen van még a világban, akár csak a düh és a rombolás. Szóval, mindazok a dolgok, amelyek engem érdekelnek.

– *A Solidarity egyik jelenete jutott hirtelen az eszembe. Amikor, egyszer csak meglátunk egy kutyát, egy beteg kutyát...*

– Egy kutya lábait...

– *Igen, a lábait, a munkások között. Miért tetted a filmbe azt a kutyalábát?*

– Miért ne? Ugyanis lent voltunk a földön. Miért gondoltunk volna olyan sterilen, hogy csak emberi testrészeket hagyunk a filmben? A kutya egyszerűen odajött, nincs szó semmiféle szimbólumról. Nem vagyok az a fajta strukturalista, aki kivágta volna a kutyát a filmből, hogy csak emberi lábak maradjanak benne. Az a kiskutya ott volt, tehát a film része lett.

– *Megmutattad a filmet munkásoknak?*

– Nem, de amikor odamentem a helyszínre, hogy politikai filmet csináljak, már akkor is tisztában voltam azzal, hogy ez

a film feljegyzés lesz a jövő, főként az iskolák számára. Diákok fogják megnézni, hogy legalább az igazság néhány foszlánya eljusson hozzájuk arról a sztrájkról.

– *Kik azok a filmművészek, akikkel rokonítod törekvéseidet? Említetted Jack Smith és Michael Snow nevét...*

– ...és még idetartozik Ken Jacobs, Hollis Frampton, George Landow. Az igazi rokonaim azonban a korai európai filmek, mint például Vigo. Mindegyelőtt pedig Griffith. Őt imádom, különösen Lillian Gish miatt, aki úgy formálja meg magát, ahogy egy képzőművész megrajzol egy képet. Ezt egyébként ő maga mondta nekem. Minden jelenetben megpróbált kívül maradni önmagán, hogy megfigyelhesse, miként mozog. Egyszerűen felülmúlhatatlan. Nagyon szeretem őt, a legnagyobbakat tartom.

– *Mit jelent számodra az európai kultúra?*

– A múltat.

– *De hogy vélekedsz a kortársi európai kultúráról? Menyire ismered?*

– Nem nagyon, mert nem sokat utaztam arrafelé. Tudom, hogy csodálatos filmek dolgoznak az európai országokban. Sajnos, az egyetlen dolog, amire most gondolni tudok, hogy a figurális festészet visszatért Németországba. Ez viszont nagyon kiábrándító.

– *Miért?*

– Azt hiszem, nincs semmiféle szenvedély azokban a festményekben. És egyáltalán semmi nincs bennük.

– *Még gesztusok sem?*

– Ezek jó festmények erről a semmiről.

– *Semmi több?*

– Semmi több.

– *Érted, mire gondolsz.*

– Tulajdonképpen érdekes, mert megjelennek benne a képzőművészet különböző korszakai, amelyeket egyszer már mind megcsináltak. Tehát a múlt felé fordult, de nem mozgog meg bennem semmit.

(Antal István)

# Az undergroundtól a punk filmekig

## Budapesti beszélgetés Howard Guttenplannal

A Millennium Filmworkshop Inc. igazgatója.

Avantgarde filmrendező, az úgynevezett „diary” (napló)-filmek egyik legjelentősebb képviselője. A többi „napló-film” készítőjétől műveinek lírai hangvétele különbözteti meg.

Leghíresebbek Európában illetve Caracasban készített filmnaplói. Erédeti foglalkozása grafikus.

1984 decemberében a kelet-európai filmes avantgarde-ot bemutató sorozatot indított, amelynek első programjában magyar filmeket vetített.

Howard Guttenplan avantgarde filmrendező a New York-i Millennium filmes alkotóközösség igazgatója. 1983. októberében bemutatót tartott saját és kollégái filmjeiből Budapesten, a Fiala Művészek Klubjában.

- Mutasd be a Millenniumot. Mi az, amit egy magyar filmbarátnak tudnia illik erről a műhelyről?

- A Millenniumot 1966-ban alapították. Létrehozatalában része volt a Johnson-kormány programjának, amely azon igyekezett, hogy művészeti munkaközösségeket létesítsenek a Lower East Side hátrányos helyzetű lakossága számára. Megkeresték a Szent Márk templomot, amelynek közössége nagyon aktívan tevékenykedett ezen a területen, valamint a New School for Social Research-öt, hogy hozzanak létre műhelyeket, amelyek költsézzel, színjátszással, filmmel és más művészeti ágakkal foglalkoznak. A kormány segílyel támogatta mindkét intézményt.

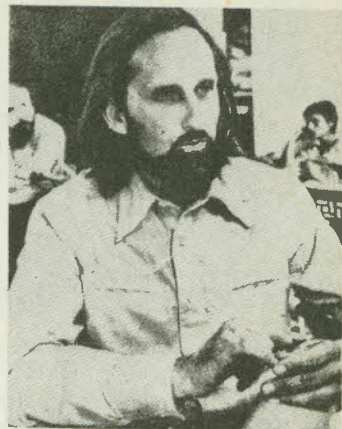
1966-ban alapították a filmes műhelyt, és Ken Jacobs avantgarde filmrendezőt hívták meg igazgatónak. Ken boldogan vállalta, mert az idő tájt nem volt pénze, sőt, ha jól tudom, a Millennium név is neki köszönhető. Azt akarta kifejezni már a névvel is, hogy ez a műhely egy új korszak nyitányát jelenti.

1966 őszén megindultak a filmprogramok. Kezdetben egy-

személyes show-kat rendeztek. Ken külső rendezőket hívott meg, akik a filmjeikből vetítettek és utána beszélgetni lehetett velük. A Millennium volt az egyik első hely az Egyesült Államokban, ahol ilyen jellegű esteket rendeztek. Az első este, ha jól emlékszem, Peter Kubelkáié volt, azután a Kuchar fivérek következtek, majd Paul Morrissey, Bob Cowan és a többi underground filmkészítő, akik akkoriban New Yorkban éltek.

Fiatal képzőművészként én is akkor költöztem a Village-be és természetesen eljártam az előadásokra. Inspiráló volt, hogy találkozhattam azokkal az emberekkel, akiről az újságokban, mindenekelőtt Jonas Mekasnak a Village Voice-ban rendszeresen megjelenő rovatában olvastam. Sőt, még beszélgettem is velük a filmjeikről...

Januárban beindultak a filmes műhelyek és tanfolyamok. Az előadásokat a Szent Márk templomban tartottuk, de most már műtermek is kellettek, ahol dolgozni tudunk. Kaptunk a templomtól hét háztömbnyire egy használaton kívüli bírósági épületet, amelynek a második szintjétől felfelé börtöncellákat találtunk. Ezekben rendeztük be a vágószobákat, lent pedig tanfolyamokat tartottunk. Meg lehetett tanulni nálunk az operatőri munkát, a hang használatát, a vágást és minden mást. Senkit sem érdekelt akkoriban



Howard Guttenplan

a pénz. Ken Jacobs kaphatott valami kis fizetést, de a többiek ingyen dolgoztak.

Eljártunk emellett az Európai Cinémathèque filmjeire; a Jonas Mekas által vezetett Cinémathèque is tartott vetítéseket különböző helyeken. Aldo Tambellini is bemutatót avantgarde filmeket, voltak happenningek, mulvietések és sok-sok energia. Ez volt az amerikai avantgarde-filmzés fénykora. Úgy is mondhatjuk, hogy ez volt az underground filmzés időszaka, de ezt az elnevezést ma már nem használjuk.

Voltak tabuk, amelyek megsértése olyan izgalmas volt, és a filmek valóban nagyon radikálisak voltak: foglalkoztak a perverziókkal, a meztelenséggel és mindazon témákkal, amelyeket a filmzés korábban nem érintetett. És mindezt új filmes formában tették, tehát nemcsak a filmek tartalma volt új, hanem a formájuk is. Csodálatos érzés volt, hogy ezeket a filmeket új emberek készítették.

Amikor 1969-ben engem választottak igazgatónak, nagyon nehéz idők jártak ránk, mert elfogyott a pénzünk, és egyébként is, 68 végétől zuhanni kezdett a



Laura Ewig és Betsy Bromberg: *Marasmus*



Allen Ginsberg



Nam June Paik

pérez értéke. Felismertem, hogy a *Millenniumot* önellátóvá kell tennünk, tehát annyi bevételre kell szert tennünk, amennyiből fedezni tudjuk a kiadásainkat anélkül, hogy bármiféle támogatásra, ösztöndíjra vagy adományra számítanánk. Sikerült, bebizonyítottuk, hogy életképesek vagyunk, erre New York Állam Művészeti Tanácsától és a szövetségi kormánytól nagyobb támogatást kaptunk.

1977-ben elhatároztuk, hogy elindítunk egy magazint. Úgy véltük ugyanis, hogy az avantgarde-filmek magas színvonalú színvonalasabb dialógust kíván tőlünk kritikusainkkal. 1978-ban megjelent az első, tematikus szám, amelyik a szürrealizmus-

sal, az önéletrajzokkal és a naplók foglalkozott. A magazin témái mindig a sorozatainkhoz kapcsolódtak. Ekkor kezdtünk meghívni társművészeket, hogy beszéljenek nekünk saját művészetükről, az alkotás folyamatáról és az esetleges kapcsolatokról saját művészetük és a filmezés között.

Nagyon jól mentek a dolgok, és minden stabilnak tűnt, amíg nem jött Reagan elnök, és nem határozta el, hogy ötven százalékkal csökkentse a kulturális célokra fordított összegeket. Ugyanis eredetileg ezt akarta. A nagy tiltakozás hatására ebből körülbelül huszonöt-harminc százalék lett. Ráadásul New York Állam Művészeti Tanácsá-

ba is új igazgató került, akinek más elképzelései vannak a *Millennium*ról, mint elődeinek. Jelenleg körülbelül harminc százalékkal kevesebb pénzt kapunk a kormányzattól. A rendezőknek megint alig tudunk honoráriumot fizetni.

Most kutatjuk annak a módját, hogy miként tudnánk nagyobb bevételre szert tenni. Meghirdettünk speciális estéket és rendezvényeket nagy nevekkel, például Allan Ginsberggel és Nam Jun Paikkal, vagy bérbe adunk helyiségeket a hét meghatározott napjaira. Emellett csökkentjük a kiadásainkat, az én fizetésemet, a tanárokét, a magazin szerkesztőinek a pénzét, a hirdetési költségeket stb. ...

- *Beszélgj a filmkészítési lehetőségekről a Millenniumban.*

- Már az eredeti elképzelés is az volt vele, hogy legyen teljesen nyitott mindenki számára, aki filmet akar készíteni. Ugyanakkor mindig non-profitális szervezetként működöttünk, tehát támogatásra szorultunk, és adómentességet kaptunk. Mindenki, aki hozzánk jön, saját, önálló elképzelései alapján forgathat filmeket. Senki nem szól bele, hogy milyen témáról és milyen technikával forgat. Azt csinál, amit akar. Természetesen a nem-kommerciális filmezés területén; az Egyesült Államokban nagyon élesen elválik egymástól a kereskedelmi és a nem kereskedelmi célzatú filmezés. A *Millenniumot* a rendezői tanács vezeti, amely minden lényeges kérdéssről szavazással dönt.

Mindenkinek rendszeresen fizetnie kell a tagdíjat, és mindenki a saját költségére forgat. Még a nyersanyagot is a filmkészítők veszik. Van viszont laboratóriumunk, amelyet 15%-os kedvezményrel használhatnak. A kész film sem kerül a tulajdonunkba, mint sok hasonló szervezetnél. Tehát nagyon alacsony tagdíj ellenében tanácsokat és gyakorlati segítséget kapnak tőlünk a filmkészítők. Dolgoznak nálunk jól ismert művészek, mint Sharits, Ernie Gehr, a

negyvenes évek legendás avantgarde filmese, Sidney Peterson, és teljesen kezdők. A rendezők a felszereléseket is saját költségre veszik tőlünk bérbe: fizetik az alapdíjat és a produkció bérleti díját. (Ez kb. 7 dollár.) Az így befolyt összegből vásárolunk új felszereléseket, és javíttatjuk meg a régiakat. Egyre nagyobb az érdeklődés a *Millennium*ban a video iránt, de sajnos nincs ilyen felszerelésünk. Ezért együttműködünk egy videoklubbal.

Beszéltem már a tanfolyamainkról, amelyeken gyakorlati és elméleti tudnivalókat egyaránt el lehet sajátítani. Most indult például egy Griffith-szel foglalkozó sorozat. Griffith nyolc klasszikus filmjét elemzik a résztvevők. Folytatódott az a sorozatunk is, amelynek az előadásaira filmrendezők hívnak meg a világ minden tájáról, hogy vetítsenek és beszélgessenek velünk. Az avantgarde-filmmezés legfontosabb értékeit mind bemutatjuk: klasszikus műveket is, de többnyire inkább új filmeket. Most volt egy európai sorozatunk, főként nyugat-európai filmekkel. Van egy „nyitott vászon” sorozatunk péntekenként: ilyenkor bárki beállíthat a filmjével, és mi levetítjük ugyanabban a teremben, ahol a filmsorozataink vetítését tartjuk. A vetítés teljesen ingyenes, és minden 16 mm-es vagy szuper 8-as filmet bemutatunk, nincs cenzúra.

Új kezdeményezésünk, hogy bérbe adjuk a *Millennium* helyiségeit a legkülönbélebb csoportoknak. Sok programunk van feminista közösségekkel, leszbikusokkal, anarchistákkal, forradalmi csoportokkal, minden olyan közösséggel, amelyek nem népszerűek annyira, hogy egyedül boldogulnának. Ezeket a programokat természetesen mi is részt vehetünk, és ez sokunkra nagyon termékenyítően hat. Alapvető jelentőségű dolognak tartom, hogy körülbelül két éve vannak közös programjaink az Anthology Film Archivesszel, amely Jonas Mekas és P. Adams

Sitney irányításával működik. Minden héten vetítenek nálunk klasszikus avantgarde filmekből álló gyűjteményükből. Múlt évben videoprogramjaikat hozták el a *Millennium*ba. Minden csütörtökön felállítottak négy monitort, és eljöttek az Egyesült Államok legjobb videoművészei.

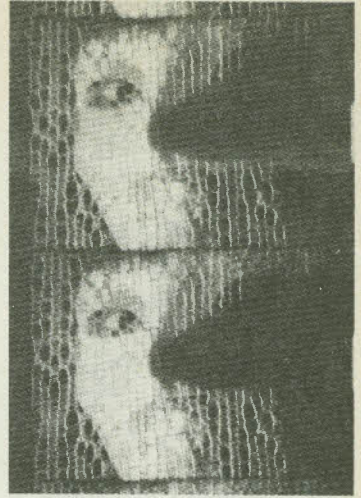
– Azt mondtad, hogy már nem használjátok az underground kifejezést.

– Nem.

– Miért nem?

– Az underground a hatvanas évek terminológiája. Azt hiszem, arra utaltak vele, hogy a művek „föld alatti” módszerekkel készültek. Magam is láttam jó néhányat az underground filmek közül. Jack Smith filmje, a *Flaming Creatures* (Lángoló teremtmények) például „törvényen kívüli” film volt New York Államban három évig. Ezt a nagyon vad filmet Smith 1962-ben, tehát nagyon régen készítette, és Jonas Mekas mutatta be. Jonast még a rendőrség is zaklatta a vetítés miatt, és bíróság elé állították. Nem ismerem a részleteket, a lényeg, hogy rendőrségi eljárás után a filmet betiltották New York Államban. Én 1969-ben vetítettem a *Millennium*ban, de addigra már Jack Smith megváltoztatta a címét, éppen a betiltás miatt.

Ez jó példa arra, amiről beszéltem. Már a témák és a gondolatok miatt is... szóval, nem abban az értelemben volt ez föld alatti mozgalom, amit – mondjuk – Párizsban jelent ez a kifejezés. Az egész underground nagyon szorosan összefügg a hatvanas évek hangulatával. Mára viszont ez a filmzési forma elfogadott lett a művészetek világában, elfogadták a múzeumok, a propagandája is más. A Whitney múzeum 1970-ben indította el avantgarde-vetítéseit, de már 1967-től voltak ilyenek New Yorkban. A másik jele annak, hogy elfogadták ezt a fajta filmzést, az volt, hogy olyan emberek, mint Ken Jacobs, James Broughton és mások tanítani kezdtek az egyetemeken, és független filmkészítést



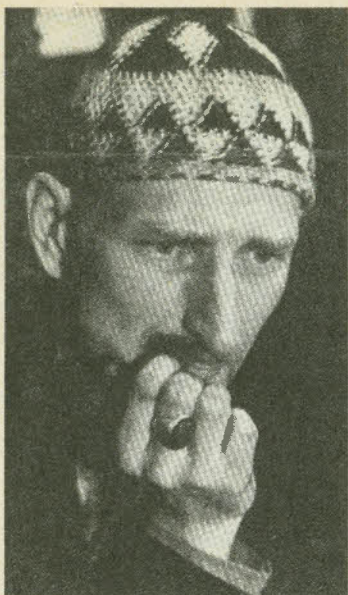
Maria Klonaris és Katerina Thomadaki: *Double Labyrinth*



Ken Jacobs

tanítottak. Ez nagyon jelentős változás volt. A hetvenes években pedig a szövetségi kormány és az állami kormányok is támogatni kezdték a független, avantgarde szervezeteket.

E három tényező – tehát, hogy a kormányok pénzt adtak; az egyetemek kurzusokat indítottak; a múzeumok programokat hirdettek – alapvetően megváltoztatta a helyzetet a hetvenes években, és új mozgásirányokat jelölt ki. Ez persze felvetett újabb problémákat is, például azt, hogy a hetvenes évek bizonyos szakaszában néhány művész és kritikus valahogy túl akadémikus lett. A hatvanas évek energiája is elhalt, véget ért az az időszak, amikor min-



Jack Smith

denki a saját pénzéből készített kritikus szemléletű, radikális filmeket. A kormánytól kapott pénz jelentősebb tényező lett, fontosabbá váltak az ösztöndíjak, és a házimozis, a saját erőből készített film fogalma megváltozott. Bár természetesen voltak, akik kitartottak a házimozis módszer mellett, például Brakhage, aki hosszú évek óta a legfontosabb propagátora ennek a filmkészítésnek. Brakhage sajátos filmművész, aki központi figurává, heroikus alakká vált módszerével, azzal, hogy hónapokig dolgozik magányosan a feleségével Coloradóban. A filmzés a mindennapjai részévé vált. Minden áldott nap forgat. Egy időben hatott rám, és hasonló módszerrel dolgoztam filmnaplóim készítésekor, bár azok mégis egészen másfajta filmek. Brakhage kétségtelenül hatott a legfontosabb filmművészekre. Azután persze a hatvanas évek végén színre léptek olyan emberek, mint Michael Snow, Sharits, Hollis Frampton

és mások, és megszületett a strukturalista film

– *Valamit a legújabb irányzatokról...*

– Egy ideig úgy látszott, hogy minden meghalt. Brakhage azonban csinálta tovább a maga személyes filmjeit; nagyon érdekes politikai filmek készültek, nagyon érdekes új filmekkel jelentkezett a brit avantgarde mozgalom, születtek marxista szemléletű filmek, gyönyörű filmeket láttam jugoszláv művészekről, és nagyon kemény munka folyik az Egyesült Államokban is, ahol a hetvenes évek végén jelentős filmek foglalkoztak a szövegek filmes szerepével: a szavaknak és a képeknek, illetve a hangnak és a képnek a kapcsolatát vizsgálták. A hetvenes évek finálóját a punk filmek jelentették. Ez a mozgalom most mélyponton van, de öt-hat éve, amikor létrejött, ezekben a hideg punk filmekben természetesség volt, és érdekesen keverték a filmes és a videotechnikát. Most már csak körbe-körbe menekülnek...

Ez az irányzat visszavezetett a hatvanas évekbe, Jack Smith munkáihoz, de az egészen más filmzési forma volt, a korai hatvanas évek szellemében gyökerezett. De az ő műveiben megjelenő lázadást, iszonyt és anarchiát találjuk meg a punk filmekben is; egy új közönség igényelte a Smith-féle mozi visszatértét, azt a fajta direkt, narratív dühöt, új dühöt. Bizonyos határig és egyes műveiben szerettem ezt a mozgalmat, de később megfordult ez a düh, és nem tudott olyan hasznossá válni, mint a hatvanas években. Sőt, egészen különbözik attól, mert az a düh a forradalmi láz jele volt, és egy bizonyos fajta... nem, nem jut eszembe a megfelelő szó, de azok lázas pillanatok voltak, és most egészen más történelmi időszakban élünk. Nem is tudom ezeket avantgarde-filmek-



Peter Gidal

nek nevezni, csak annak tüntetik fel magukat.

Most a legtöbb művész megpróbálja újraértékelni a pályáját: hogy mit lehet vagy kellene csinálnia. Kipróbálja a videót, az új technológiákat, a komputereket, minden eszközt, amivel kitágíthatja a filmzés lehetőségeit; megpróbálja megtalálni azokat a témákat, amelyeket még nem csinált meg senki, amelyek valóban újak, és ennek következtében létezik valamiféle vibrálás, átértékelési folyamat az avantgarde filmzésben.

Valamennyi művész, beleértve engem is, úgy érzi, hogy eklektikus korszakban dolgozunk. Nem hiszem, hogy híres, klasszikus művek születnek mostanában, vagy létezne olyan meghatározó irányzat, mint amilyen hét évvel ezelőtt a strukturalista film volt. Ezért frusztráltak a művészek, ezért tapogatóznak annyi irányba: keresik a költészet, az újraértékelés lehetőségét.

(Antal István)

# Egy prágai Amerikában

## Milos Forman elszakadása

Isten mindig a Salieriket segíti a Mozartokkal szemben. Életet ad nekik, pénzt, rangot, boldogulást. A Mozartok be kell érjék azzal, hogy ők viszont zseniálisak. És Isten cserébe a jeltelen földet kínálja sírhantként.

### Egy beszélgetés

Talán tíz éve lehetett. Szokásos színházi zárándokútjaim során jártam Prágában. Mert volt még teátrum, ahol a művészet szelleme vergődések közepette is létezett, hatott. A Činoherny Klub, a prágai filmrendezők, az egykori és kipusztíthatatlan, mégis elsorvasztott új hullám mindig izgalmas pinceszínháza. Akkor már csak ott volt érdemes előadásokat nézni – Krejča már nem volt a Nemzetiben, Shorm még nem társulhatott alkalmanként Fialkáékhoz –, itt legalább Krejčík meg Menzel rendezett.

Láttam Menzelt játszani egy bohózatban, s láttam egy komédia-rendezését. Kétségbeesett jókedv áradt mindkettőből. Még az első este leültünk beszélgetni a csak Prágában fellelhető polgári kávéházak egyikében. Menzel fiatal volt és megtört, orra vörös a megfázástól, nagy sál a nyaka körül. Elmondtam, hogy láttam egy építkezésről szóló kisfilmjét – kiderült, az is játékfilmnek indult, de Barrandow stúdiójában ellene döntöttek. Akkor már vagy hét éve nem csinált filmet.

És persze, hogy ezen a ponton Miloš Forman neve bukkant elő: a jóbaráté, aki Amerikában már a második filmjét csinálta. Keserű düh érződött Menzel szavaiból – mert úgy érezte, Forman a könnyebb, az egyszerűbb megoldást választotta. Elment – és dolgozhat. Menzel ott-hon maradt csehnek. Dühös volt Formanra, és

féltette: képes-e megmaradni annak, olyannak, amilyen volt. Akar-e, tud-e onnan is közép-európai maradni? Hosszú futása megfutamodás-e vagy csak térnyerés? Menzel keserű volt és igazságtalan – és ezt ő maga is tudta-mondta. Teája kihűlt közben, a sál letekeredett a nyakáról. Lázás volt.

### A kakukk kakukk marad

Az a második film, amit Miloš Forman, az 1968-ban Amerikában forgató és ott maradó cseh rendező új hazájában csinált, az Oscar-esőt hozó Kesey-adaptáció, a *Száll a kakukk fészkére* volt. Ahol bemutatták: siker volt. De a világnak azon a felén, ahol Forman filmet kezdett csinálni, ahova megjósolta, megérezte, hogy „tűz van, babám” (lett is), ahol akkor nem kellett az aggódása és a figyelmeztetése – a világnak ezen a felén káromni kezdtek a befutni képtelenek, a politikával addig sosem foglalkoztak, a cseh helyzetet nem mindig autentikus bulletinékből ismerők: hogy ez már nem az igazi Forman, hogy eladta magát, hogy már teljesen amerikai, persze, filmet tud csinálni, de hol van ez már a *Fekete Pétertől* meg a *Szöszitől*, de még az első amerikai filmjétől, az *Elszakadástól* is.

Ez a tendencia – úgy tűnik – örök marad most már. Forman az ötödik amerikai filmjénél tart, s egyre többen ússzák meg méltatói közül az elemzést a fenti jajgatással. Denunciálni mindig könnyebb ugyanis.

Az *Elszakadásban* a forma nagyon ismerős volt. Ezeket a pattanásos arcú, átlagosan iszonyatos, groteszken vonzó lányokat és gátlásos, életidegen-életigenlő szüleiket Forman fedezte



Egy szösz szerelmei, 1965



A verseny, 1963

föl a film számára. Még 1968 előtt, az otthoni filmjeiben. És joggal feltételezte, hogy az amerikai álom mélyén ugyanazok az átlagok fedezhetők föl. Az amerikai gondolkodás a karriertörténetekből a sikert értékeli, a befutott

lázadást honorálja. Forman közép-európai idegrendszere a nagyobb átlagra érzékeny: a hamvukba hőtt lázadásokra, a botló-elbukó karriertörténetekre. Már ez a film elárulja Forman későbbi amerikai módszerét: mindig amerikai alapmitoszokból indul ki, de sajátosan cseh látásmóddal jeleníti meg a történeteit.

Történetek? Lehet-e történetnek nevezni azt, hogy lányok serege próbaéneklésre jelentkezik, hogy van köztük amatőr és még amatőröb, hogy kiéletlen vágyaik vannak, hogy szeretnék, ha valaki magáévá tenné a napot, a fákat, a madarakat – csak előbb őket magukat tegye a magáévá. Hogy ezek a sikertelenségre, félmosolynyi lázadásra programozott emberkék kiszakadnának környezetükből, a szüleik polgári biztonságából – ez talán történet? Hogy a szülők, akik egyetemet alakítanak az elcsavargott gyerekek hozzátartozóiból, először egyleti összejövetelen ismerkednek a kábítószer gyönyöreivel, s vetkőznek ki hétköznapijaikból meg ruháikból is – ez sztori?

Amerikai minta szerint semmi esetre sem. Forman számára az természetes, ami az amerikaiaknak tabu. A cseh rendező alaphelyzeteket vizsgál, hogy válaszai mindenkinek érvényesek lehessenek – az amerikai néző meg úgy érzi, hogy legállandóbb paraméterei válnak bizonytalanná. Forman *Elszakadása* az elszakadás szükségéről és képtelenségéről szól: ezért érezte mindenki felhőtlenül cseh filmnek, „igazi Formannak”. Pedig később is ugyanerről beszél – ha nem is újhullámos modorban. Nem biztos, hogy otthon maradván nem változott volna ugyanígy a stílusa. Mert a gondolkodása is fejlődött.

Ha az első film téma- és címválasztása fel-tűnően szimbolikus jelentőségűnek számít, a másodiké még inkább. Pedig ebben a filmben veszi birtokba látszólag az amerikai filmformát. A történetet, az epikát. *Száll a kakukk fészkére* – de kiére is száll? Más lesz-e a kakukk, ha idegen fészkekben nevelkedik, ha idegen fészkekben él, onnan repül portyára. Más kakukk lesz talán tőle? Vagy talán megszűnik kakukknak lenni? Van úgy, hogy a fészkebeli madarakat is kiszorja, de ő önmaga marad. Forman az amerikai film fészket lakta be – s mire észbekaphatott valaki is, már a maga ké-pére formálta.

És mondja tovább a magát. Először az amerikai lázadás-mitosz elszakadás-effektusát tette közép-európaivá – másodsorra a szabadság-mitozsból kovácsol ugyanúgy modellt.



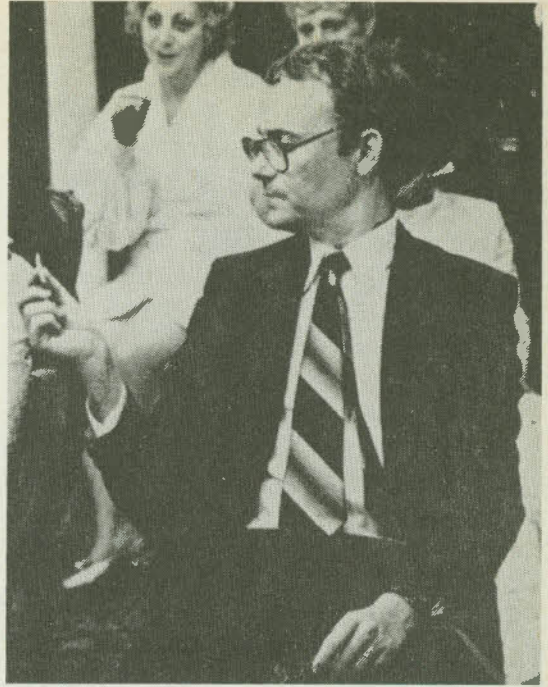
## Modell a legitimitásról

A *Kakukkészek* elmeegógyintézeti helyzete társadalmi visszaéléseket modellál. Az amerikai álom sarkalatos pontja a demokrácia léte és működése. Az államhatalom legitimitását onnan nyerte, hogy a függetlenségi háború és a demokratikus törekvések eredőjeként alakult ki. Érdekképviselő, s nem totalitárius állam – mely a magántulajdont minden egységben szentnek és sérthetetlennek tekinti. Ez a demokrácia sokszor csak látszataiban él – de mert működik, az amerikai álom fönntartható.

Kesey elmeegógyintézete vádirat ennek a demokráciának a sárbatiprása ellen. Extrém helyzet, mely arra figyelmeztet: mi történhet, ha Amerika rosszul gazdálkodik demokratikus örökségével, függetlenségi vívmányaival. Kesey regénye amerikai – demokratizmus-féltése is az álomból eredeztethető.

Forman csavar egyet a dolgon. Megszünteti az extrém helyzetet, s az intézet nála normálisan működő társadalmi modellé válik. Kesey egyedisége Formannal a különös kategóriájába hajlík át. Mert nem Amerikából és nem csupán Amerikáról kíván véleményt mondani. Forman intézetének hierarchiája, berendezkedése, egész rendszere illegitim. Mert nem vesz tudomást az ott élők vágyairól, demokratikus törekvéseiről, mert normális emberekre kényszeríti a téboly törvényeit. Ez a totalitárius vezetés a kisebbség erőszakos hatalmát jelenti – s mert betegség és egészség hazug szembeállítására épül, nélkülobzi az „egészségesek” uralmát igazoló, legitimitációt teremtő közmegegyezést. Ez a „beteg” teljes jogfosztottságához vezet, szuverenitásának megszüntetéséhez – a hatalom pedig beépül egy általános elnyomó szisztémába. A hatalom birtokosai ezt olykor erőszakkal, olykor felvilágosult paternalizmussal, atyai gondoskodással igazolják, erősítik vagy éppen leplezik. Vagyis a döntésmechanizmus kisajátítása manőverezésre és hazugságra épül. Demokrácia helyett diktatúra valósul meg.

Forman évtizedes tapasztalatú modellje perze Amerikában mégiscsak engedelmessékedik az álom-dramaturgiának. Mert a robbanás, a forradalmi változás lehetőségének pillanatában kezdődik és végződik a történet. Ha vádolhatjuk Formant azzal, hogy amerikai filmet csinált – hát ez benne az amerikai: hogy az illegitimitás robbanása van benne, nem csupán a hazug legitimitás groteszk, sírnivalóan nevetséges hétköznapijai. Ezért fedezhetjük föl két-ségbeejtő ráismeréssel az Indiában a tudomá-



*Elszakadás, 1971, Buck Henry*



*Száll a kakukk tészkeré, 1975, Jack Nicholson és Will Sampson*

sul venni is alig mert elnyomott kisebbségeket-nemzetiségeket, McMurphyben tucatéveink hiába sokkolt lázadóit. De ennyi és nem több a filmrendező tere – a tűz ábrázolása még nem tűz ám. De hogy a képzelet hol lobogtatja, az az üzenet szempontjából elhanyagolható.



*Hair, 1979*

## Süssön a napfény, ha tud

Mint minden nagy művész, Forman is mániákusan ugyanarról beszél minden filmjében. A kitörésről és annak módozatairól. A 68 előtti filmjei keserű optimizmusukkal tüntetnek, meg pengeélességű szeretetükkel. Az első két amerikai film felcseréli a sorrendet, s az optimista keserűség válik uralkodó hangulati-szemléletbeli elemmé. Mintha hinne az elszakadásban, a rohanásban, a függetlenségben, a szabadságban ez a keseredő-bölcsülő ember – de egyre nagyobbban érzi az árat érte. És vajon akad-e mindannyiunk lázadása mellé egy óriás, Főnök?

S a menekülésre kinézett ablaktáblákon nincs-e üveg helyett gyakorta festett perspektívákkal biztató, de áttörhetetlen páncél?

Ahogy fogy Forman optimizmusa, úgy nő a keserősége. Hiszen Amerikában él, és látja a világot is. És megcsinálja legnap sugarasabb csalódását, a *Hair*t.

Ez már nem az *Elszakadás* nemzedéke, ez a *Hair*-béli fiatalság. Vége a külsőre szelíd korszakoknak. Eszkaláció van, különböző elnevezésekkel. Háborúk vannak béke-hazugságok közepette. Lázadás kéne, miközben a háborúzó világ konszolidációt hazudik. Már megint egy egész nemzedék vár próbaéneklésre: de ahogy Altman *Nashville*-jében is halálkaszás jár a karrierre vágyók közt, a *Hair* „próbaénekesei” is a halálba lázadják magukat. Kábítószer-lebegésben készülnek a nagy útra, mely a beépülést és az időből kipottyanást egyaránt ígéri.

A kábítás lehet önkéntes – ezt választják az *Elszakadás*-béli szülők egy filmtörténeti jelentőségű jelenetben. És lehet állami adomány is – csak akkor gondoskodásnak, egészségvédelemnek, szükségszerűségnek, történelmi lemaradásnak vagy épp elektrosokknak becézik. A *Hair* csendesen-virágosan-happeningesen lázadó fiataljai változatos eszközökkel kábítják önmagukat – hátha elmenekülhetnek a világ elől! –, maszturbálással és szodómiával, beépülni vággyal és hasissal, egyenlősdivel és botrányokozással.

De megint milyen finom distancia Forman részéről. MacDermot és Ragni rock-musicalje eredendően az amerikai életforma hazugságai ellen lázadt, a „hosszú haj – rövid ész” ostoba axiómája ellen – és letette a voksot a békepártiak, hazug, eszkalációs háborúk ellen lázadók mellett. Vietnam rettenetében, polgárpukkasztó meztelenséggel maszturbáltak a *Hair* színpadán. Forman már tudja, hogy Vietnam behelyettesíthető. A jelszavak és indokok is. Hogy nem lehet mindenütt összetépni a behívót – nincs hozzá nyilvánosság –, s hogy az a tépés sem jelent sokat. Gesztus, eredmény nélkül. James Dean nemzedéke az „ok nélkül” lázadóké volt – a szelíd motorosok mára talán már rendőrségi motorokon randalíroznak, teremtenek „rendet”. Ez már nem lázadás – ez menekülés, tisztességes túlélés-vágy csupán. A *Hair* nemzedéke számára etikai kérdéssé züllött a politika.

A musical hősei lázadva-optimistán énekeltek, követelték, hogy süssön a nap, és mindenkire egyformán. Forman észreveszi a dolog tragikumát is: hogy a lázadók és a megúszni aka-

rók, a tisztességesek fölcserélhetők. Hogy a személyiség nem intakt többé. Hogy egyik ember behelyettesíthető a másikkal, akár egy fantommal, de a legjobb barátjával is. Ez *Svejk* felismerése, ez *Tetik hadnagy* paranoiája. Kelet-Európából. Let's the sunshine in – zúg a dal a New York-i Central Parkban, miközben végtelen, helyettes-hősünk bemaszírozik a repülőgépbe, mely a valószínű halál felé repíti majd. Áldozat ő: s nem csupán amerikai. Nem csupán Amerikáé. És közben nem lehet üvöltöni, hogy tévedés történt, hogy nem vagyok azonos – a gép bedarál.

az amerikai polgár állandóan érzi, hogy fennhangoztatott demokratikus elvein a szeparatista néger-politika gyakorlata csúf szeplőket ejt. Magára adó amerikai fehér művész – ha csak maga is nem tartozik felpanaszolható kisebbséghez – legalább egyszer előveszi ezt a témát, s a kollektív önmarcangolástól az ugyancsak kollektív büntudat katarziséig jut. Doctorow remek bestsellerje, a nálunk is sikeres *Ragtime* kitűnő sztoriba bújtatja a lelkiismereti penzumot.

Hősei: egy fehér, jómódú, faji előítéletektől mentes család, egy náluk élő néger lány, majd



*Hair*, 1979

Az amerikai *Hair* a személyiség öntörvényűségéről szól és azért lázadt – Forman *Hair*-je a személyiség fölcserélhetőségéről, behelyettesíthetőségéről dalol-vádol. Mit érdekli őt az amerikai álom? Süssön a nap, ha tud – és ha lesz még kire! Tegnap lázadóinkból mai halottaink lettek Forman gyönyörűszép meséjében. A fű kinő utánuk.

## Európai négerek

Az amerikai társadalmi lét, ennek megfelelően a művészet egyik központi mítosza a négerkérdés. Melyben nem mindig a faji jelleg a domináló – hanem a lelkiismeretfurdalás. Mert

annak férje, a beilleszkedni kész jó néger, akit iszonyú sérelem ér, meg egy férfi a New York-i gettóból, aki a végén filmrendezőségig viszi. A történet: rokonszenves fekete hősünk vadonatúj kocsijába belerondítanak ostoba fehérek – s ő igazságot követel magának. Tántorithatatlanul. Nem a kocsijáért harcol – a személyiségéért, a létezéséért, az identitásáért. Tudja, ha megbocsát, elnéz, kiegyezik: legközelebb visszavonhatóbb lesz a megaláztatása is. Társainak, néger közösségének tartozik azzal, hogy harcol, ellenáll. És végül ostromállapotot hirdet. Persze: elbukik. És szól a ragtime, a szaggatott-tépett jazz.



*Ragtime, 1981, Elizabeth McGovern*

Formannak semmi köze az amerikai lelkiismeretfurdaláshoz. Nem valószínű, hogy életében bármikor alkalma lett volna négereket elnyomni. Valami más érdeklí hát a mítoszról. Például a saját történelmi tapasztalata, mely minden megkülönböztetéstől irtóztatja. A szülei koncentrációs táborokban haltak meg. Közép-Európában a kisebbségi-kiszolgáltatott lét nemcsak zsidók privilégiuma: mindegyik nép a maga bőrén érezheti, s gyakran egymással is érezteti. Ez a történelmi paranoia égett Forman zsigereibe. Ez nem képes elmúlni, hiszen a napi történelem újratermeli. Ha hallgatunk is róla szemérmesen, s csak a négerkérdést feszegetjük.

Soha ilyen európai négereket nem láttam még filmen, mint Forman nagyszabású *Ragtime*-jában. A kollektív lelkiismeretfurdalás mítoszának ugyanis a legjobb néger színészek is állandóan meg akartak felelni, pontosabban: nem voltak képesek kibújni annak hatósugarából, kényszerítő-szerepjátszó csapdáiból. Forman zseniálisan bánik színészeivel – s a történet ettől az ő kezében minden elnyomott kisebbség tragédiájává lesz.

És a végén még egy kegyetlenül pontos, iszonyú öniróniával átszőtt képsor. Filmet forgatnak a tengerparton. A rendező a történetből jó ismerősünk. Ő a ragtime-korszak szerencse-

gyereke, ő fogalmazza filmre a kort... Buggyuta történetet állít be: ő már leszámolt azzal a lövöldözéses, halálos játékkal, mely az utcákon életnek neveztetik. Az ő „elszakadása” érthető és fájdalmas. Tragikomikus.

## A szabadulóbűvész

Van a regénynek és a filmnek még egy központi melléfigurája: Houdini, a világhírű szabaduló ember. Azt hinnénk, cirkuszi artista.

De Forman többet tud róla. Tudja, hogy művész volt. Houdini főszám volt a legjobb orfeumokban. Élete merő képtelenség. Bejárta az egész világot, és nem volt az a béklyó, amit ne vállalt és amiből meg ne szökött volna. Létrához láncolták. Kiszabadult. Megbilincseltek, lábát vasra verték, kényszerzubbonyba bűjtatták, szekrénybe zárták és lelakatolták. Kiszabadult. Szabadulása mindig érthetetlen volt, mert soha semmi zárat nem tört föl, semmi kárt nem tett abban, amiből kiszabadult. Kiszabadult egy vízzel teli, lepecsételt tejeskannából. Kiszabadult egy száműzötteket szállító szibériai vonatból, kínai kínzókeresztről. Aztán élve eltemették. És nem szabadult ki, úgy kellett kimenteni. A föld túlságosan nehéz volt – mondta, és levegő után kapkodott. Halottsápadt volt és nem tudott megállni a lábán. Zihált és vért köpött.



*Amadeus, 1985, Miroslav Sekera és Roy Dotrice*

Forman azt is tudja, hogy ötven évvel Houdini halála után egyre csak nő az érdeklődés a szabadulások iránt. Forman, mint már említettem volt, egyre keserűbb cseh filmeket csinál.

## Jeltelen föld

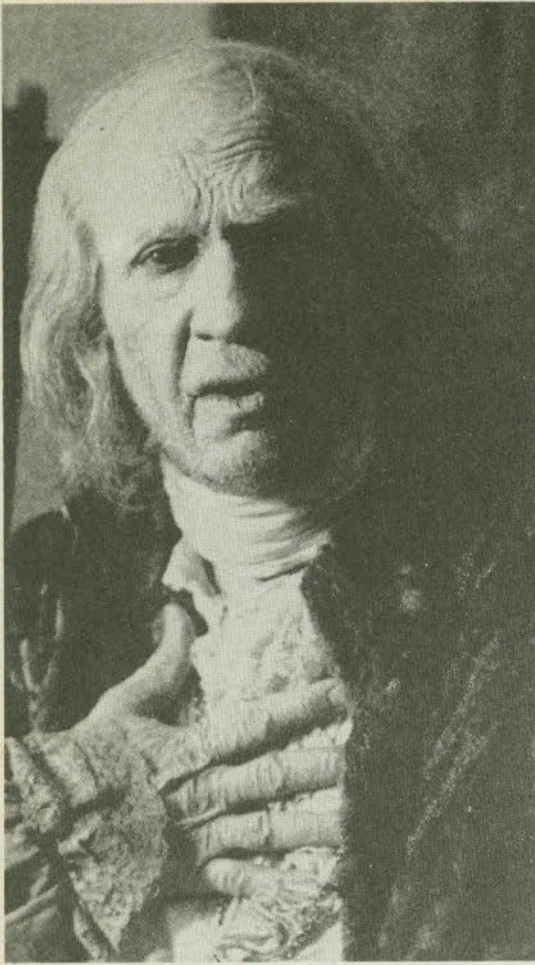
Logikusan jutott el ezek után Forman a szabadság, a kitörés, az elszakadás egyetlen, mégis fájdalmas figurájáig: a zseniig, akit persze béklyózni akarnak, s tudnak is, hogy egy ponton végleg legyőzze a társadalmi lét ocsmány gravitációját. És lám, ehhez Forman története – még ha Peter Shaffer brit szerzője is a kiinduló pont – közép-európai, osztrák-cseh. A főszereplők: Wolfgang Amadeus Mozart és Antonio Salieri. Egy beilleszkedni képtelen zseni és egy hajbókolásra kész remek mesterember. Isten gonosz tréfája az egész, hogy a tehetséghez tüskéket, a középszerhez megfelelni tudást párosít.

Forman Amadeusa olyan köznapi, mint az *Elszakadás* lánykái voltak. Olyan eszelősen nevet, mintha a *Kakukkfélszek* emberátalakító sokkos meggyőzéseit már bevetették volna nála is. Olyan szelíd-határozottan lázadó, olyan képtelen természetességgel és megbotránkoztatással a halál felé haladó, mint a napsütéssel perlekedő *Hair* hősei. Olyan öntudatosan emelt-

fejű, jöttányit-köttányit nem engedő, kérlelhetetlenül, mániákusan a kitűzött cél felé haladó, mint *Ragtime*-béli kisebbségi társa. Csak még mindezekhez a másként gondolkodás áldásos csapása mellé a zsenialitás tüzét és bélyegét is megkapta.

Az igazi főszereplő azonban mégiscsak Salieri. Aki nem született zseninek – de nem tehetségtelen. Akire szükség van, aki megbízható. Aki fölismeri a feltűnő zsenit – és el akarná pusztítani. Ösztönei diktálják így, helyesen. Istennel perlekedik – egy hatalom, mely nem közvetlenül üt vissza –, hogy miért a másoknak, a megbízhatatlannak, szertelennek, talán istentagadónak adta a tehetséget. S ha már: hát miért hagyta őt oly sokáig életben. Salieri Amadeus halálos ágyán együtt írja Mozarttal a Rekviemet. Javit, tisztáz – ebben a zseniális jelenetben hirtelen emberré válik. Megért valamit, amivel tovább nem lehet már együtt élnie. S bár csak harminc év múltán kerül a tébolydába, az utolsó hangjegyeknél megérett már rá a társadalom, a hatalom szempontjából.

Mozartot jeltelen sir fogadja magába. Ömlik az eső, sietős a tömegsir. Már nem tud sütni a nap, nincs miért, nincs kire. Ez a gyilkos humorú képsor csak közép-európai zokogásból tud megszületni. És Salieri befejezi gyónását a



*Amadeus, 1985, F. Murray Abraham*



*Amadeus, 1985, Elizabeth Berridge*

tébolydában, de Mozart kacagásától nem szabadulhat. A jeltelen föld bosszúja ez. Isten helyett is isteni igazságszolgáltatás.

Fordított karriertörténetet csinált Forman az *Amadeus*ból. Történetet a megcsúfoló élet ellen. Forman elbűjik nagy hírré verekedett regények és drámák mögé, de a kézbe kaparintott figurákat ő mozgatja. Úgy tesz, mintha az amerikai mitológia hozott anyagából dolgozna: pedig tart még a hazai. Az élmények és a hangulatok gyarapodnak – megélt igazságai viszont nem fogynak. Az *Amadeus* egy művész kettős önarcképe. Ha a nagyszabású jelenetek, a pompa és mesterségbeli tökély mögé nézünk, egy védtelen európai arca néz vissza ránk. Akinek fogy az öniróniája meg a humora, kevésbé tud megbocsájtani immár. És nincs Istene, hogy azzal perlekedjék. Meg tudja: úgyis igazságtalan lenne. Az a dolga. Fekete Péternek és an-

nak a Szöszinek még volt esélye: Salierinek téboly, Mozartnak tömegsír jutott csak. Meglehetősen nagy változás. De kitérők nélküli út.

## Második beszélgetés

Vagy két éve újra módomban volt hosszabban beszélgetni Jiří Menzellel. És megint szóba jött Forman.

Menzel most csak annyit mondott: – Az a fontos, hogy az ember tegye a dolgát. Ő ott, én itt. Mégis: az utak összetartanak.

Miloš Forman öt amerikai filmet csinált (és rendezett egy epizódot) a statisztikák szerint. Pedig csak cseh filmjeinek számát gyarapította. Nehéz ezt elfogadnunk, mert szembenézésre készlet. És Forman tükre nem épp hízelgő.

**Bányai Gábor**

## A „függetlenek” a New York-i fesztiválon

A New York-i, vagy más néven független amerikai filmművészet körülbelül harminc évvel ezelőtt született az uralkodó hollywoodi filmgyártás ideológiai és esztétikai indíttatású elutasításával. New wave néven is emlegették, „marginális” vagy „underground” jelzőkkel is ellátták. A különböző minősítések, illetve a filmek különböző minősége és jellege rávilágítanak az alapvető tematikai és esztétikai törekvésekre.

A független filmrendezők indulásának és csoportosulásának színhelye, New York városa egyben filmjeik meghatározó színterét is szolgáltatja, különösen Harlem néger gettója (*The cool World*, 1963, Shirley Clarke), vagy az olyan városrészek, mint Manhattan és Brooklyn (*Iszákosok utcája*, 1959, Lionel Rogosin), ahol az amerikai társadalom „elfelejtett” rétegei találhatók.

Ha pedig egyes filmek – mint pl. Jonas Mekas 1971-es *Reminiscences of a journey to Lithuania*-ja vagy Jim Jarmusch *Stranger than paradise*-ja (1984) messze visznek New Yorktól, sőt az Egyesült Államoktól, az csak még jobban aláhúzza, milyen nehéz New York-inak, amerikaiainak lenni, ha valaki nem

igazodik az intézményes normákhoz, vagy nem tartozik a „nyertesek” rétegébe. Mert a New York-i filmek főszereplői, antihősei ilyenek. Ilyenek John Cassavetes filmjeinek lézengői, Nicholas Ray, Sheila Mac Laughin és Lynn Tillmann filmjeinek mindenféle rendű kivetettjei, Andy Warhol, Paul Morrissey vagy Eric Mitchell kábitószeresei, prostituáltjai, homoszexuálisai, travesztitái, az egész marginális fauna, amely néha még azt a luxust is megengedheti magának, hogy a fekete kisebbséghez tartozzék, vagy a női nemhez, nem szólva a politikai ellenvéleményen lévőkről és a bűnözőkről.

1984 decemberében a New York-i fesztivál a „new wave” 80-as években született tíz, eddig be nem mutatott filmjét is műsorára tűzte, és emellett az elmúlt harminc év alkotásaiból rendezett jelentős retrospektív vetítést. (*Cinéma, Párizs*)

## Cotton Club

Ha van egyáltalán Coppola filmjei között olyan, amely felől a *Cotton Club* megközelíthető, ez csakis a *Keresztapa* lehet, de nem azért, mert Mario Puzo neve is szerepel szerzői között, hanem mert ez a film inkább a *mafiosók* legendás világához kapcsolódik, és nem a *Coup de*

*coeur* érzelmes arabeszkjeihez. Coppola már a *Keresztapában* bemutatta a gengsztervilág és a színházi körök kapcsolatait, éppen annak a figurának a szerepében, aki nyilvánvalóan Frank Sinatrara emlékeztet: látható, mennyire pártfogásukba veszik az énekest a „casa nostra” fejesei. A *Cotton Club* ezt a témát folytatja: bemutatja, hogy a főszereplő Dixie Dwyer úgy lesz hollywoodi sztár, hogy New York egyik leghírhedtebb gengsztere elhatározza: pénzének egy részét a nyugati parti filmgyártásba investálja. A *Cotton Clubot* is ugyanez a potentát tartja kézben, a mindentható Owney Madden, aki képes valamennyi körülötte feltűnő ifjú férfi és nő karrierjét megteremteni vagy tönkretenni. A korszak leghíresebb banditái és sztárjai járnak a klubba (csak a politikusok hiányoznak): az egyik befejező képsorban, amelyet Coppola szinte a megelevenedett Grévin Múzeum stílusában rekonstruált, egy társaságban láthatjuk Lucky Lucianót, Mike Coppolát, Charlie Chaplint, James Cagney-t és Fanny Brice-t, míg a színpadon Cab Calloway produkálja magát, előzőleg pedig Duke Ellingtont és Gloria Swansont láhattuk.

A hírességek e gyűjteménye annak a társadalmi rétegnek a heterogenitását tükrözi, amely ebben a klubban leli meg a ma-

ga titkolt egyetértését és harmóniáját és – egyben – legfőbb társadalmi jelképét (gondoljunk a húszas évek Németországának kabaréira): a színpadon feketéket lehet látni, a nagyteremben pedig a fehérek között ireket, zsidókat, olaszokat, megtévesztő békés légkörben... Coppola egész filmje a különféle csoportok labilis együttéléséről beszél. A csoportok közötti viszonyt az erőszak határozza meg, ez pedig létrehozta az önvédelmi rendszereket: a főszereplők párokba szerveződve élnek és működnek, mint a Dwyer testvérek, a Williams fivérek, Dutch Schultz és Sol Weinstein, valamint Owney Madden és French DeMange. A legtöbb ilyen „duó” nem egyenlő személyek szövetsége, az egyik a másik pártfogását élvezi.

A színlelés e világában, ahol az emberek a valós életben éppúgy színházat játszanak, mint a színpadon, Coppolának sikerült hiteles mozzanatokot megragadnia. A főkolomposok között dúló harc – amelybe a nők tehetségükkel és szépségükkel, a muzsikuskok hangszereikkel, a gengszterek fegyvereikkel vetik bele magukat – olyan magatartásokat és viselkedéseket hoz magával, amelyek teljesen elütnek a természetestől. A mindent túlélni akarás mértéktelenségre kényszerít: állandóan erősebbnek kell tűnni a valóságosnál. A színlelés álarca csak egy pillanatra hull le, és enged utat valamilyen igaz érzelemnek.

A *Cotton Club* cselekményes elbeszélés, amely azonban az érzelmek mozgását, a szerelem és a barátság fellángolásait is tartalmazza. Coppola ezzel elsősorban a látványos „színpadi cselekményt” akarja bemutatni, bármilyen is a dráma vagy a bohózat „színészeinek” lelkiállapota. Volt ennek a döntésnek kockázata: az, hogy az elbeszélés ellaposodik, kimaradnak a nagy jelenetek, nem lesznek plasztikusan kifáragott jellemelek, mint holmi felsőfokú rajzfilmben,

vagy igényes külsejű képregényben. A *Cotton Club* nem mentes teljesen mindettől, érezhető a rendező hajlandósága, hogy mindent feláldozzon a színházi látványosságnak, és eltökéltsége, hogy a különmű és bőséges anyagot egyneműsítse. A végeredmény azonban végső soron megfelel a legjobb elképzeléseknek: sikerült játékos környezetben ihletetten ábrázolni az amerikai társadalom egész bonyolult szövevényét a kritikus évekből, a húszas évektől a gazdasági válságig, illetve a harmincas évek elejének újabb nekilendüléséig. A rendezés elsősorban a folyamat plasztikus ábrázolására törekedett, az érzelmeket az elbeszélés pillanatnyi szüneteiben engedte szóhoz jutni. Az olyan „érzékeny” filmek után, mint a *Coup de coeur*, a *The Outsiders* és a *Rumble Fish*, Coppola talán most szükségét érezte, hogy újból visszataláljon az amerikai film kodifikált műfajához – félúton a gengszterfilm és a zenés vígjáték között –, mielőtt személyesebb művekbe fogna, fölfelé haladva az *Apokalipszis*, most nyomvonalán – keresve a kimondhatatlant. (*Positif*, Párizs)

## Nem az igazi Mozart

### A középszerűség tragédiája

Aki szeretni akarja Milos Forman *Amadeus* című filmjét, vagy el akarja kerülni a gutaütést, az feltétlenül felejtse el mindazt, amit Mozarttól tud. A „szigorúan valóságos tényeken alapuló fantáziamű” – ahogyan maga a rendező nevezi alkotását – csak egyik oldaláról mutatja be a nagy zeneszerzőt. A tények azonban manipulálhatók, s e film esetében is a rendezőt megragadó téma, a zsenialitás és a középszerűség összeütközéséből születő tragédia bemutatását szolgálják.

Nem kell azonban felháborodnunk, amiért Mozartot a legkövetlenebb nézőpontból, nővére-

hez és unokanővérehez írott leveleiből kiindulva vizsgálja, és nem nagyságát, hanem egy gyermek, áradozó, tapasztalatlan embert mutat meg nekünk. Ezzel azt a legendát táplálja, amely szerint Mozart rendetlen, elhanyagolt, műveletlen, képzetlen, rakoncátlan ifjú volt, akit a zene műzsája csak váratlanul csókolt homlokokon.

A zseniknek (és a filmeknek) csodálatos végük van, és a nagy művészet elrettentí az átlagembert – mondanák a költők. De nincs-e igazuk? Homéroszról még ma is végletes-feltételezések keringenek, Shakespeare-ről már elmondtak mindent és mindennek az ellenkezőjét is, miért tagadnánk meg éppen Mozarttól a legendákban és a mítoszokban őt megillető helyet?

Shaffer, akinek színdarabjából a film készült, visszatért a regényességhez, azokhoz a romantikus elképzelésekhez és legendákhoz, amelyek Mozart halála után néhány évvel kezdtek elterjedni, és amelyeket még olyan író is megerősített, mint Puskin a *Mozart és Salieri* című művével, amelyet Rimcszkij Korszakov zenésített meg. Shaffer színdarabja az orosz író modelljét követve Salieri tragédiáját állítja előtérbe, aki azon gyötörődik, miért nem őt, hanem ezt a lusta csavargó bolondot ajándékozta meg az Úr a halhatatlan válaszalattal. Erre a kérdésre válaszol Shaffer és Forman filmje, bár a legújabb divat egy kis változtatást követelt: Salieri nem az 1700-as évek szokásához híven méreggel, hanem inkább a huszadik században divatos pszichológiai eszközökkel végez rivalisával.

Ebben a filmben azonban nemcsak a középszerű ember gyötrelmei, a naggyá válás lehetetlenségén érzett fájdalmi állnak szemben a zseni könynyedségével, akinek szinte maga az Úr diktálja a zenét, de a fiatalság tipikus jellemzője, a hagyományoktól való megszabadulás heves vágya is összeütözik a felnőttek szabadságvá-





Forman: *Amadeus*, 1985,  
Tom Hulce

gyat elnyomó világával. Ez magyarázza, miért egy örökifjú Mozartot választottak a film főszereplőjéül, aki alkoholba fojtja bánatát, nehézségei elől az italhoz menekül. Ezért hangsúlyozzák jellemének gyermekét, játékos vonásait, ezért szorul háttérbe a tevékeny, nagy igyekezettel dolgozó, tudósnak sem akármilyen zeneművész.

Az előnytelen vonásokat ki-domborító Mozart-képen erős hangsúlyt kap az imádott-gyűlölt apa-keresztapa alakja is. Ezt a motívumot a Don Giovanni-filmből vették át, ahol a kőszobor az Ég küldöttként magával ragadja a pokolba a vétkes Don Giovannit. Az ötlet úgy jelenik meg, hogy Mozartnak állandóan büntudata van az apjával való gyakori összeveszések miatt. Salieri felfedezi a zseninek ezt az Achillesz-sarkát, és így kitaposott utat talál a pszichológiai „mészárláshoz”. Az igazi Salieri azonban nagyon távol állt a romantikus szellemtől; nehéz elképzelni, hogy ilyen pszichológiai éleslátásra volt képes; s az sem valószínű, hogy sikeres ember letére érdekelt lett volna egy nem is annyira félelmetes ellenfél (Mozart) félreállításában.

Ezt a Salieri-képet úgy formálják meg, hogy felruhazzák kisebb-nagyobb, de valóságos kudarcokkal és büntudattal. Így tett Puskin, így Milos Forman is, s mindazok, akik Mozart mellett éltek, anélkül, hogy

egyikük is felérhetett volna a nagy zeneszerző szellemének mérhetetlenségéig. A film érzelmes zárójelenetében a haldokló örökifjú a *Requiem* modern és félelmetesen szép hangjaitól megbabonázott Salierinek diktál. Ragyogó elképzés ez, de csak a fantázia szülötte. Mozart ugyanis valójában Constanza, felszínes és állhatatlan felesége, Sophie, hűséges sógornője, valamint néhány barátja és tanítványa körében halt meg. Valószínűleg egyikük sem tudta, hogy egy különleges, egyedülállóan tehetséges ember halálánál van jelen.

De amikor az egész világon elterjedt a hír, hogy Haydn a legnagyobb zeneszerzőként emlegeti Mozartot, elkezdődött az egyébként banálisan szomorú esemény átformálása elviselhetetlen, jöveteletlen veszteséggé. Megszületett a gyilkosság rémregénye...

A mesék főleg a halál okáról szóltak, s nem hiányoztak az előzményekkel tisztában lévő mindentudók sem, akik szerint Wolfgangnak már korábban is voltak sötét előérzetei arról, hogy nem fogja megérni 36. évét, s úgy érzi, közeleg a vég. Igaz, élete nem volt sem könnyű, sem vidám, de mivel már kora gyermekkorától küszködnie kellett, teste edzett volt. Sok keserűség halmozódott fel benne, amiért nem sikerült biztos állásra szert tennie, s másokat, köztük Salierit is azzal vádolta, hogy érvényesülését minduntalan megakadályozzák, üldözési mániá lett úrrá rajta, azt ismételte, hogy arzenes oldattal akarják megmérgezni. De ez talán csak túlhajszolt, túlérzékeny agyának szüleménye volt. Ezt fejezte ki a *Requiem* a pokol hatalmáról vallott titokzatos üzenetével is.

Az *Amadeus* alkotói ugyanezt a módszert alkalmazzák, mint a Mozart idejében élő melodramák írói, akik tudták, hogy a történelmi személyiségek csak a zeneszerzők fantáziáját tápláló ürügyként jelennek meg a művekben, de akkor a nézők is tisztában voltak azzal, hogy a



Forman: *Amadeus*, 1985,  
Tom Hulce

Kleopátrák, Julius Caesarok, Titusok csak a szerzők lelkében kialakult képek kivetítései. Ma, a pontosabb történeti-filológiai ismeretek birtokában már nehezebb elfogadtatni hasonló fogásokat, az ironikus távolságtartás módszerét. Kockázatos a *Varázstuola* szerzőjét tiszteletlen, hisztérikusán nevető gyermekként bemutatni, aki így szól II. Józsefhez: „En közönséges vagyok, de a zeném nem az”.

Wolfgang Amadeus Mozart nem ilyen ember volt.

De a film talán felkelti az érdeklődést iránta, hogy megismerjék a másik Amadeust. Ha nem is az igazit, de legalább ki-ki a magáét... (*L'Unitá* 1985. február 17.)

(Készítették: Sallay Gergely és Szily Éva.)

## CONTENTS

### Studio

- 3 Miklós Gyórfy: An archaic Hollywood torso  
*On Erich von Stroheim who would be a hundred years old this year*

### Searchlight

- The American film*  
15 István Wisinger: The ninety minute hamburger  
25 Tamás Mészáros: Reformation in the dream factory  
37 Tamás Koltai: The trade (*Movie Brats*)  
40 The independent American film  
*A compilation based on Gábor Bódy's collection*  
55 Conversations on the American underground film  
The Cinema 16 – Amos Vogel (*Véra Horváth*)  
Collective meditation on the sixties – Joyce Wieland (*István Antal*)  
From the underground to the punk film – Howard Guttenplan (*István Antal*)  
69 Gábor Bányai: A citizen of Prague in America  
*Milos Forman's „taking off”*

### Montage

- 77 The „independents” at the New York festival – Cotton Club – Not the real Mozart

## SOMMAIRE

### Atelier

- 3 Miklós Gyórfy: Un torse hollywoodien archaïque  
*Erich von Stroheim naquit il y a cent ans*

### Sous le feu des projecteurs

- Le cinéma américain*  
15 István Wisinger: Un hamburger d'une heure et demie  
25 Tamás Mészáros: Réforme à la fabrique de rêves  
37 Tamás Koltai: Le „Métier” (*Enfants terribles du cinéma*)  
40 Le cinéma indépendant américain  
*Mosaïque du butin glané par Gábor Bódy*  
55 Entretiens sur le cinéma underground américain  
„Cinéma 16” – Amos Vogel (*Vera Horváth*)  
Méditation collective sur les années soixante – Joyce Wieland (*István Antal*)  
De l'underground au cinéma punk – Howard Guttenplan (*I. Antal*)  
69 Gábor Bányai: Un Tchèque en Amérique  
Le „taking off” de Milos Forman

### Montage

- 77 Les „Indépendants” au Festival de New York – Cotton Club – Un Mozart qui n'est pas le vrai

## СОДЕРЖАНИЕ

### Павильон

- 3 Миклош Дьерфи. Архаический голливудский торс.  
*К 100-летию со дня рождения Эриха фон Штрогейма*

### Крупным планом

- Американское кино*  
15 Иштван Визингер. Полуторачасовой гамбургер.  
25 Тамаш Месарош. Реформация на фабрике мечт.  
37 Тамаш Колтаи. Шайка. (*Лихачи кино*)  
40 Американское независимое кино.  
*Составлено по материалам, собранным Габор Боди*  
55 Разговоры об американском кино underground.  
«Синема 16» – Амос Фогел (*Вера Хорват*)  
Коллективная медитация о 60-х годах – Джойс Виланд (*Иштван Антал*)  
От underground-а до фильмов punk – Ховард Гуттенплан (*И Антал*)  
69 Габор Баняи. Пражанин в Америке.  
*Отрыв Милоша Формана*

### Монтаж

- 77 «Независимые» на Нью-Йоркском фестивале. – Клуб «Котн» – Это не настоящий Моцарт.



FRANCIS COPPOLA

# COTTON CLUB



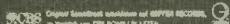
CASANO

ROBERT EVANS präsentiert RICHARD GERE

Gregory Hines · Diane Lane · Lonette Mc Kee · Bob Hoskins · James Remar · Nicolas Cage · Allen Garfield · Fred Gwynne

Musik: John Barry · Kamera: Stephen Goldblatt BSC · Executive Producer: Dyson Lovell · Buch: William Kennedy & Francis Coppola und Marko Puzo

Produziert von Robert Evans · Regie: Francis Coppola



## 100 ÉVE SZÜLETETT ERICH VON STROHEIM

„Stroheim úgyszólván önmagát játssza az Alkony sugárútban: a szigorú, zord, megkeseredett, de rendíthetetlen méltóságú komornyik valóságos grand-seigneur, a némafilm félreállított nagy öregje, aki csaknem húsz éve nem rendezett már filmet, de (vagy mert) hűségesen kitart eszményei mellett, melyek annak idején összeegyeztethetetlennek bizonyultak a hollywoodi filmgyártással.”

## MÁSFÉL ÓRÁS HAMBURGER

„Az amerikai gyári munkás átlagos órabéréből két mozijegyre futja. Az olcsó színházjegy ennek két és félszerese, de ötven-hatvanszorosaért már kapható egy megbízható színes tévékészülék, és két mozijegy százszorosaért egészen jó minőségű képmagnót vihet haza.”

## REFORMÁCIÓ AZ ÁLOMGYÁRBAN

„Elsősorban mozit akartak csinálni. Ami az ő fogalmaik szerint egy történet előadását jelenti. Egy történet képi elbeszélését, olyan eszközökkel, amelyek magukban hordják az információt, és nem információkat fényképeznek le. A történetnek pedig mindenekelőtt érdekesnek kell lennie.”

## AZ AMERIKAI FÜGGETLEN FILM

„Jim Jarmusch. Macskaszerű alak, James Dean arc, korán megöszült haj. Az ifjú Elvis szája. Az ember arra gondol, ha nem lett volna belőle filmrendező, sztár lett volna (ok nélkül lázadó) vagy rocker (tisztá és kemény). És az a vicc; hogy tényleg színész és rocker.”