

Az átalakulás paradoxonjai

AZ „ÚJ HOLLYWOODRÓL”

Ismeretes, hogy a hetvenes években a nyugat-európai filmművészetben jelentős visszaesés mutatkozott: felbomlottak az irányzatok, és legfeljebb egy-két nagyobb alkotó egyéniség (Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni stb.) — egyáltalán nem egyenletes színvonalú — művei jelentettek művészeti eredményt. Ugyanakkor az amerikai filmben bizonyos megújulás volt tapasztalható, amelynek gyökerei a hatvanas évekbe nyúlnak vissza, de eredményei a következő évtizedben értek be — két szakaszban. Az a pusztán tény, hogy az általános pangás közepette az amerikai filmek 1,9 milliárd dolláros bevétele 1974-ben (a dollár romlását és a mozijegyek árának emelkedését is beleszámítva) minden korábbi rekordot megdöntött, még az 1946-os 1,7 milliárdos csúcst is, már önmagában figyelemre méltóvá teszi az

amerikai film, pontosabban Hollywood változását. Ezt a rekordot nem lehet egyszerűen szociálpszichológiai tényezőkkel megmagyarázni, miszerint az olajválságba, Vietnamba, a Watergate-ügybe stb. befáradt amerikaiak a mozi álmvilágába menekültek. Még kevésbé azzal, hogy az európai film visszaesése tüntette fel jelentősebbnek az amerikaiakat. Ennek az Új Hollywoodnak az eredményeihez akkor sem fér kétség, ha a szakirodalomban sokan idézőjelbe teszik is az újat, és joggal. Elterjedt vélemény ugyanis, hogy ez az átalakulás csak taktikai, mely a régi Hollywood álcázott továbbélését biztosítja. De ha ez a sokat átkozott Hollywood ennyire életképesnek bizonyul, akkor már figyelmet érdemel.

Mi is ez az Új Hollywood?

Nem egységes művészeti irányzat, sőt általában nem is nagyon művészi.

Steven Spielberg, Francis Coppola és George Lucas



Inkább egy olyan strukturális átalakulás eredménye, amely a filmek esztétikájában is tükröződik. Születésének időpontját illetően eltérőek a vélemények, hiszen már Mike Nichols *Diploma előtt* és Arthur Penn *Bonnie és Clyde* című 1967-ben készült filmjeinek óriási sikere is a közönség ízlésváltozását jelezte. Ez a két film ugyan a következő évtized kedvenc témáit érintette — az előbbiben egy önmagát kereső, tehetetlen fiatalember kerül szembe kispolgári környezetével, az utóbbiban a legendás gengszterpár az anarchisztikus bűnözés romantikus a felszabadultságába menekül a harmincas évek kívül-belül szorongató válságából —, de mindkettő még a hagyományos stúdiórendszeren belül készült. Abban azonban minden filmtörténész és kritikus egyetért, hogy az igazi áttörést Dennis Hopper *Szelíd motorosok* című 1969-es filmje jelentette, amely nem mentes az európai hatástól. Ugyanebben az évben született a későbbi törekvések sok jellegzetes alkotása, például John Schlesinger *Éjfél cowboy*-ja.

A *Szelíd motorosok* nagyon jövedelmező megoldást kínált a válsággal terhes Hollywoodnak azzal, hogy addig ismeretlen, fiatal alkotók készítették az ismeretlen Raybert Productions cégnél teljesen a stúdiórendszeren kívül, de az egyik nagy hollywoodi stúdió, a Columbia forgalmazta. A film előállításának költsége mindössze 400 ezer dollár volt és a bevétele 20 millió dollár körül mozgott. Hollywood kapva kapott az új módszeren, vagyis hogy kis, független cégeknél gyártott, de a nagy stúdiók hatalmas reklámapparatásával forgalmazott olcsó filmekkel tapogassa ki a piacot, hogy aztán siker esetén sorozatgyártással aknázza ki a lehetőségeket.

Főként ez vezetett a hagyományos és hagyományosan merev stúdiórendszer felbomlásához. A hírhedt, de sok esetben joggal híres, zsarnoki producereket, akiknek ízlése szerzői szinten nyomta rá bélyegét a stúdió összes filmjére, a szerző-rendezők, az ún. szupersztár rendezők váltották fel, akik meglehetősen nagy szabadságot élveznek filmjeik készítése terén. A hangsúly ezen a függetlenségen és nem az — esetleg európai ér-

telemben vett — szerzősége van. Sokan maguk írják a forgatókönyveiket, például, John Cassavetes, de legalább annyian nem. Viszont mindnyájan beleszólhatnak a filmkészítés minden szakaszába a forgatókönyvtől a szereposztáson át egészen a végéig és menetközben változtathatnak a filmen, ami korábban szinte elképzelhetetlen volt. Tehát a szigorú munkamegosztáson alapuló, futószalagszerű gyártás helyett a rendező, mint „kézműves bedolgozó”, teljesen kész művet szállít a nagy stúdióknak.

A *Szelíd motorosok* után a fiatalok teljesen szabad kezet kaptak a nagy stúdióknál. De ha a kezdeményezés nem is került át véglegesen az alkotók kezébe az üzletemberekéből, Ned Tannen, az Universal egyik producere maradandó tanulást fogalmazott meg: „ma — mondta — egyetlen egy embernek kell csinálnia a filmeket... A filmet egy individuum látásmódjának kell áthátalnia.”

Az így kialakult helyzetben a fő nehézséget nem az egyéni koncepció érvényesítése jelentette, hanem a pénz előteremtése. Tehát a szerzői film fogalma Amerikában egyre inkább a producer-rendező tételre tetelezte fel az író-rendező helyett. Egész sor kisebb gyártócég és egyesülés jött így létre, például a már említett Raybert Productions (mely később Bob Rafelson, Bert Schneider és Steve Blauner keresztnéveiből a BBS nevet kapta), Francis Ford Coppola American Zoetrope cége és annak csődje után közös vállalkozása William Friedkin és Peter Bogdanovich rendezőkkel, a The Directors' Company. Sydney Pollacknak is volt önálló cége két évig, nemrég pedig George Lucas alapította meg saját filmgyártó vállalatát. Akinek azonban nem jutott hely ezekben a társulásokban, az házalni kényszerül témáival a nagy stúdióknál. Ezért emlékezik vissza Martin Scorsese, a nagysikerű *Taxisofőr* rendezője nosztalgiaival a hajdani státuszba vett rendezők biztonságáról: „Régen az ember három filmet készített évente: ha kettő megbukott, de legalább egy siker lett, minden rendben volt.” Ma azonban egy rendező csak annyit ér, amennyit a legutóbbi filmje. Ez valami-

féle szabadversenyessé kapitalizmust teremtett újjá a film terén, ahol az ügynöknek jut a legfőbb szerep, aki összehozza egy film elemeit: a forgatókönyvet, a rendezőt, a színészeket. Így a korábbinál sokkal kedvezőbb, rugalmas és nyílt rendszer jött létre ebben a profitorientációjú filmgazdaságban. Ez azonban csak egyik előfeltétele és nem biztosítéka a művészeti fejlődésnek. Ezért állapíthatja meg Diane Jacobs, az amerikai filmművészet egyik méltatója, hogy nem a művészeti fölény vagy az adminisztratív autonómia, hanem a kettő szerencsés ötvöződése, a tehetség és a lehetőség együttes jelenléte jellemzi a hetvenes évek elején készült filmeket.

Hollywoodban azonban a hetvenes évek második felére kialakult egy — nálunk fogalmilag szinte nem is regisztrált — második új hullám. Hollywood, mint tipikusan amerikai társadalmi jelenség, a profiton keresztül kapcsolódik az ideológiához és elég érzékenyen és gyorsan reagál annak változásaira. Noha ez a kapcsolat mindig áttételes, sommásan elmondható, hogy a hatvanas évek végén az amerikai film a radikáliszólódást aknáztta ki, míg a hetvenes években a társadalmi és szellemi életben egyaránt jelentkező neokonzervatizmust tükrözte és tükrözi vissza.

Az Új Hollywood első és második hulláma közti különbséget jól érzékelteti két — az adott szakaszra jellemző — alkotócsoporthoz tartozó személy. Az egyik a BBS, a másik Francis Ford Coppola és köre. Az 1969-től 1972-ig működő BBS keretében olyan nálunk is ismert filmek születtek, mint a *Szelid motorosok*, Bob Rafelson *Öt könnyű darab* (1970), Peter Bogdanovich *Az utolsó mozielőadás* (1971) stb. Coppola inkább „haveri”, mint üzleti társaságába George Lucas és vágónő felesége, vagy Steven Spielberg és olyan nálunk még ismeretlen fiatal rendezők tartoznak, mint John Milius, a legújabb „csodagyerek”.

Mindkét csoport tagjai kitűnően értnek a filmhez és sokoldalúak. A BBS tagjai főleg a gyakorlatban tanulták ki a szakmát. A hatvanas évek végéig a válság és a szigorú szakszervezeti megkötések miatt a



Sydney Pollack

fiatalok szinte nem is juthatnak szóhoz Hollywoodban, hacsak nem csináltak már előzőleg karriert a televízióban. Ezt a helyzetet használta ki a már befutott Roger Corman rendező és producer. Kis cégét ún. B-filmek (a kettős műsor gyengébb filmje) gyártására specializálta és nem szakszervezeti tagokkal dolgoztatott, mert így nem kellett a megszabott fizetést adnia vagy betartania a munkaidő-korlátozást stb. Hasznos húzott a fiatalok lelkesedéséből, azok viszont megtanulták nála a filmkészítés minden csínját-bínját a forgatókönyvírástól a vágásig. A Coppola-kör tagjai, a televíziónál befutott Spielberg kivételével, a két híres kaliforniai filmfőiskolán (UCLA, USC) kaptak alapos szakmai képzést és többnyire ott is ismerkedtek meg egymással. Maga Coppola sajátos összekötő kapocs a két csoport között azzal, hogy filmfőiskolás korában Cormannál készítette első

filmjét és most a fiatal tehetségek támogatásában némileg hasonló szerepet játszik, mint Corman egykor.

A régi Hollywoodot mint struktúrát mindkét csoport gyűlöli, de más-ként védekeznek vele szemben. A BBS tagjai igyekeztek anti-Hollywood filmeket készíteni; Coppolaék arra törekednek, hogy ne Hollywoodban és ne Hollywood pénzén for-gassák filmjeiket, amit látványosan demonstrál Coppola és Lucas átköltözése San Franciscoba Los Angeles-ből. A BBS inkább az európai hatás-nak igyekezett teret adni és el-, sőt megvetette azokat a klasszikus holly-woodi mestereket, akiket Coppolaék már a főiskolán megtanultak tisztelni és azóta is példaképnek tekintene-k. A BBS fiataljai kiharcolt füg-getlenségüket személyes jellegű mű-vek alkotására használták fel — ta-lán hogy ezzel ellensúlyozzák a ta-nuló éveikben kényszerűségből ké-szített sok kommerszfilmet. A ki-sebbség életérzését és filozófiáját akarták kifejezni, amit egyik képvi-selőjük, Henry Joglom rendező így fogalmazott meg: „Nagyon egyéni jellegű képeket használók, hogy ki-váltsam a közönség rokonjellegű ké-peit, és nem olyan egyetemes, objek-tív világot teremtek, amellyel ugyan mindnyájan tudunk azonosulni, de amelyhez már semmi közünk.” Ste-ven Spielberg viszont így nyilatko-zik: „Ma már senki sem fog hozzá egy olyan filmhez, amely csak né-hány rokonhoz vagy szomszédhoz szól. A film kommunikációs eszköz és én több millió nézőnek akarok fil-met csinálni.” Coppola körének tag-jai is személyesnek tartják műveiket, de mások a személyes élménye-ik: olyanok, amelyek szerencsésen egybeesnek a többség, a nagyközön-ség elvárásaival. George Lucas, pél-dául, rájött arra, hogy „van fonto-sabb is a dühös, társadalmi monda-nivalójú filmnél: az álmok és a fan-tázia, hogy elhithessük a gyerekekkel, más is van az életben, nem csak a szemét, a gyilkolás és a többi való-ságos dolog, és még mindig álmodoz-hatunk egzotikus földekről és furcsa teremtményekről... „Míg a BBS egy-kori tagjai egyre jobban kiszorulnak a filmgyártásból, egyre inkább ural-kodóvá válnak a Coppola-kör tagjai és főleg nézeteik. A második hullám

tendenciáját találóan összegezi An-tonio Chermasi amerikai filmtörté-nész: „Mint annyi minden a hetve-nes években, a filmművészet is kon-zervatívabb fordulatot vett. Ritka már az olyan film, ahol a fiú a rend-szerrel találkozik, nem csak egy lánnyal. Visszatérnek a hagyományos témák és műfajok... s a legfonto-sabb, ami igazán megkülönbözteti az új filmet a hatvanas évek alkotá-saitól: a világtól való kérelhetetlen elszigetelődés.”

Kétségtelen, hogy a stúdiók az ol-csó produkciók egy részét változatla-nul bizonyos fajta kísérletezés cél-jára tartják fenn, hogy így biztosít-sák a vitalitást. Míg azonban egy év-tizeddel ezelőtt a *Szelíd motorosok* volt az irányzatteremtő sikerfilm, 1976-ban John Avildsen *Rocky*-ja arat páratlan sikert az amerikai álom megerősítésével: a két motoros „se-hol sem találja Amerikát” (a kor-a-beli reklámszöveg szerint), de Rocky, a kisember meg tudja teremteni a maga „Amerikáját”. Megváltoztak az anyagi feltételek is: 1977-ben már George Lucas *Csillagok háborúja* cí-mű filmje is olcsónak számított a maga 8 millió dolláros előállítási költségével Steven Spielberg 18 mil-lió dolláros *Harmadik fokozatú ta-lálkozás* című sci-fi-jéhez képest, amely ugyanebben az évben készült.

A stúdiók kényszerítő uralma két-ségtelenül enyhült, a rendező na-gyobb alkotói lehetőséget kapott. De elsősorban azok a rendezők kaptak alkotói lehetőséget — és tudnak élni ezzel tartósan —, akik a stúdió min-den kényszeren nélkül konformizáló-dtak, sőt konzervatívá váltak.

Mindez nem esztétikai értékelés, csupán egyetlen tendencia kiemelése. De ez is arra figyelmeztet, hogy nem szabad összemosni a mai amerikai filmet a hatvanas évek vé-gének és a hetvenes évek elejének amerikai filmjével. Alaposabban kel-lene elemezni filmgyártásuk struktú-rális változásának és filmművészetük alakulásának összefüggését. Az el-mondottak további elemzések sorát kívánja meg, hogy megismerhessük társadalmi lényege szerint is az új Hollywoodnak nevezett jelenséget.

BERKES ILDIKÓ—NEMES KÁROLY