

**SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM**  
**BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR**  
**IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA**

**Pápai Zsolt**

**Bolond Pierrot Csodaországban. A Hollywoodi Reneszánsz (1965–1967–1975)**

**formatörténete és európai hatáskapcsolatai**

**című doktori értekezésének tézisei**

**Témavezető: Dr. Odorics Ferenc**

**Szeged 2009**

## 1. A vizsgált korpusz jellemzése. Hollywoodi Reneszánsz periodizációja

A fősodorbéli amerikai film elmúlt négy évtizedét sommásan *új-hollywoodi korszakként* emlegetik a filmtörténészek és kritikusok, holott inkább a különbségek, semmint a hasonlóságok szembetűnőek a hatvanas évek második felétől számított bő tíz év eseményei, illetve az ez utáni szakasz jelenségei között. A leegyszerűsítő megközelítés szerint Új-Hollywood lakója Scorsese halálosan szorongó taxisofőrje, Malick sivár vidékeken és lelkük útvesztőjében botladozó szerelmespárja, vagy Coppola magánbeszélgetéseket lehallgató, emellett önelemzésre is hajló titkos ügynöke – de Új-Hollywood lakója a játékháborút kirobbantó Buzz Lightyear, a Birodalom erőivel megküzdő Luke Skywalker, a múltból a jövőbe visszautazó Marty McFly, továbbá a Jurassic Park velociraptorai, E.T. és Indiana Jones professzor is.<sup>1</sup> Ezeknek a figuráknak a különbözősége jól mutatja, hogy lehetetlen egységesen kezelni az amerikai film elmúlt négy évtizedét.

Ahelyett, hogy a továbbiakban az „Új-Hollywood” címkével látnám el a hatvanas évektől napjainkig tartó korszakot, inkább azokat a teoretikusokat követem, akik elválasztják az 1967-től a hetvenes évek közepéig tartó időszakot az ez utáni szakasztól. A hetvenes évek derekán „mutálódott Új-Hollywood fogalma”<sup>2</sup>, és ezt az egyes korszakok elnevezésének tükröznie kell. Akadnak teoretikusok, akik Új-Hollywoodról (New Hollywood) és Új Új-Hollywoodról (New New Hollywood), esetleg Új-Hollywoodról és Kortárs Hollywoodról (Contemporary Hollywood) beszélnek<sup>3</sup>, mások a Hollywoodi Reneszánsz (Hollywood Renaissance) kifejezést alkalmazzák a hetvenes évek derekáig terjedő időszakra, míg azt az követő időszakot nevezik Új-Hollywoodnak. Én utóbbiakat követem.

A Hollywoodi Reneszánsz komoly művészi eredményeket termő időszaka három nemzedék együttes munkájának eredményeként jött létre: az elsőbe az 1920-as években született rendezők, a másodikba az 1930-as évtizedben születettek, a harmadikba az 1940-es évtizedben születettek tartoznak. Az első generáció direktorai kivétel nélkül a televízióból jöttek, jobbra az ötvenes–hatvanas évek fordulóján: olyan jelentős alkotókról van szó, mint Sidney Lumet (*12 dühös ember; A zálogos; A támadás*), Arthur Penn (*Mickey, az ász; Bonnie és Clyde; Missouri fejevadász*), John Frankenheimer (*A mandzsúriai jelölt; Másolatok*), Robert Mulligan (*Ne bántsátok a feketerigót!; Lopakodó Hold*), Martin Ritt (*Gyalázat; A jónevű senki*), Sam Peckinpah (*Vad banda; Pat Garrett és Billy, a Kölyök; Hozzátok el nekem Alfredo Garcia fejét!*), Alan J. Pakula (*Klute; A Parallax-terv; Az elnök emberei*), Norman Jewison (*A Thomas Crown-ügy*) vagy a később érkezett Sidney Pollack (*A lovakat lelővik, ugye?*), de ehhez a csoporthoz tartozik Stuart Rosenberg (*Bilincs és mosoly*), Ralph Nelson (*Charly – Virágot Algernonnak*), Franklin J. Schaffner (*A majmok bolygója*) és Jack Smight is (*Inkább lennék gazdag*). A tévérendezők generációjának különleges alakja Robert Altman (*Képek; Hosszú búcsú; Nashville*), aki ugyan már az ötvenes évek második felében megrendezte első játékfilmjét, de hollywoodi karrierje csak a hatvanas–hetvenes évek fordulóján indult el.

A tévérendezők voltak az első olyan alkotók Hollywoodban, akik az európai modern művészfilm iránti vonzalmuknak nyilatkozataikban és munkáiban egyaránt a tanújelét adták. Filmtörténeti érdemük, hogy az európai műhelyekben az ötvenes–hatvanas években kikísérletezett eredményeket (epizodikus elbeszélésmód, az amerikai filmben idegenszerűnek

<sup>1</sup> Az idézett filmek cím szerint: *Taxisofőr* (1975), *Sivár vidék* (1973), *Magánbeszélgetés* (1974), *Toy Story – Játékháború* (1995), *Star Wars I–VI*. (1977–2005), *Vissza a jövőbe I–III*. (1985–1990), *Jurassic Park* (1993), *E.T. – A földönkívüli* (1982), *Az elveszett frigyláda fosztogatói* (1981).

<sup>2</sup> cf.: Murray Smith: *Theses on the philosophy of Hollywood history*. In: Steve Neale – Murray Smith (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, 1998. p. 11.

<sup>3</sup> cf.: Thomas Elsaesser: *American Auteur Cinema*. In: Thomas Elsaesser–Alexander Horwath–Noel King (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 37–72.

tetsző hősök szerepeltetése, improvizatív színészvezetés, sajátos képkomponálási stratégiák) kompatibilissé tették a hollywoodi műfaji hagyományokkal.

A Hollywoodi Reneszánsz létrejöttében szerepet – igaz, inkább csak közvetett szerepet – játszó második generáció tagjai jobbra a harmincas években születtek. Voltaképpen soha nem alkottak egységes csoportot, a közös bennük az európai művészfilm iránti fokozott érdeklődés volt (ebben megegyeztek a tévérendezőkkal), továbbá az, hogy vonzódtak az ellenkultúrához. Többen Roger Corman független filmpapánál kezdték a pályájukat, és a nagy hollywoodi stúdióig jutottak. Elsősorban olyan alkotók tartoznak ide, mint Bob Rafelson (*Fej; Öt könnyű darab; A Marvin Gardens királya*), Dennis Hopper (*Szelíd motorosok; Az utolsó mozifilm*), Peter Fonda (*A bérmunkás*), Henry Jaglom (*Biztos hely*), a később színészlegendává lett Jack Nicholson (*Hajts, monda*), vagy – távolabbról – Peter Bogdanovich (*Célpontok; Az utolsó mozielőadás; Papírhold*) és Monte Hellman (*Vadászat; Kétsávos országút*). Ezek az alkotók a hatvanas évek végén jobbra a kicsiny a Raybert stúdió, majd közvetlenül a *Szelíd motorosok* premierje előtt a Raybertből kinőtt – Bob Rafelson, Bert Schneider és Steve Blauner által vezetett – BBS körül gyülekeztek. A BBS kezdetben szép sikereket aratott, de idővel leáldozott a csillaga. A csoport egyes tagjai elszürkültek (Bogdanovich, Rafelson), míg mások felhagytak a rendezéssel (Hopper, Fonda, Jaglom).

A Raybert és a BBS filmjeinek – kivált a *Szelíd motorosok*nak – fokozott szerep jutott abban, hogy a hatvanas évek végén a hollywoodi stúdiók rövid időre kinyitották a kapuikat a fiatalok előtt. Igaz, az évtizedfordulón megmutakozó fiatalok jó része – a BBS ismertebb figuráihoz hasonlóan – a hetvenes évek derekára eltűnt a süllyesztőben: ma már kevesen emlékeznek Bill L. Nortonra (*Cisco Pike*), Stan Dragotira (*Koszorú király*), James Frawleyra (*Kid Blue*), Michael Sarnera (*Myra Breckinridge*), Charles Eastmanra (*Az amerikai fiú*), Paul Sylbertre (*The Steagle*), John Kortyra (*Riverrun*), Noel Blackre (*Cover Me Babe*), Milton Moses Ginsbergre (*Szétválva*), Jim McBride-ra (*Glenn és Randa*) vagy Douglas Trumbullra (*Néma rohanás*).<sup>4</sup> A BBS tagjait, a BBS holdudvarához tartozó alkotókat, továbbá a harmincas években született többi „egyfilmes” rendezőt joggal nevezhetjük „köztes” vagy „elvesztett nemzedék”-nek.

A Hollywoodi Reneszánsz kimunkálóinak harmadik generációjához, az úgynevezett mozi-fegyverek csoportjához a negyvenes években született alkotók tartoznak: Francis Ford Coppola (*Magánbeszélgetés; Keresztapa I–II.*), William Friedkin (*Francia kapcsolat; A boszorkánymester*), Steven Spielberg (*Párbaj; Sugarlandi hajtóvadászat*), George Lucas (*Amerikai graffiti; Star Wars*), Martin Scorsese (*Aljas utcák; Taxisofőr*), Brian DePalma (*Nővérek; Megszállottság*), Paul Schrader (*Jóbarátok – Blue Collar*) és John Milius (*Dillinger*). Ez a társaság is meglehetősen heterogén volt. A tagok közül többen (Coppola, Lucas, Scorsese, DePalma, Milius, Schrader) filmfőiskolát végeztek, és rájuk is hatottak az európai mesterek.

A köztes nemzedék tagjait és a fegyvereket az „amerikai újhullám” képviselőiként tartják számon a filmtörténészek<sup>5</sup>, és Hollywood újjászületésének kimunkálóiként is jobbra őket nevezik meg. Holott a megújulás felé vezető ösvényt a tévéből érkezett direktorok taposták ki; a fiatalok – bár ezt ritkán ismerték el – őket követték. Kivált az európai inspiráció követésében mutatkozik rokonság az amúgy minden másban radikálisan eltérő három generáció tagjai között.

---

<sup>4</sup> Utóbbi ha rendezőként nem is, a speciális effektusok szakértőjeként nagyot alkotott; olyan filmekben dolgozott, mint a *2001: Űrodüsszeia*, *Az Androméda törzs*, a *Harmadik típusú találkozások*, a *Szárnyas fejtánc*.

<sup>5</sup> cf.: Geoff King: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2002.; Diane Jacobs: *Hollywood Renaissance*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes & Co. – London: The Tantivy Press, 1977.; David A. Cook: *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. New York: Charles Scribner’s Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000.

Az európai hatások filmekbe építése volt a Hollywoodi Reneszánsz kovásza; a „hollywoodi művészfilm” vagy másképpen: a hatvanas–hetvenes évek „revizionista műfajfilm”-je nem született volna meg az európai hatáskapcsolatok nélkül. Az a tény is ezt bizonyítja, hogy amikor az európai inspiráció intenzitása csökkenni kezdett, a hollywoodi film is ortodoxabb lett. Legkésőbb Monte Hellman *Kétsávos országútja* után (1971) ugyanis a hollywoodi pénzembereknek kezdett elegendő lenni a művészfilmekből, és mind határozottabban követelték a visszacsatlakozást az amerikai mozi tradícióihoz. A rendezők – a művészfilmek néhány elemét megtartva – megfelelték az elvárásoknak.

Az európai inspirációk apadása a hetvenes évek derekától gyorsult fel, párhuzamosan a hollywoodi film posztklasszicizálódásával, a *Cápa*, a *Star Wars*, a *Harmadik típusú találkozások* fémjelezte modern blockbusterek térhódításával. És párhuzamosan azzal a jelenséggel, amely a modern filmformák megritkulását hozta Európában. 1975 különösen izgalmas év, ekkor készül a Hollywoodi Reneszánsz – sőt az egyetemes filmtörténeti politikai modernizmus – egyik utolsó jelentős darabja, Robert Altman *Nashville*-je és Steven Spielberg új időket felvezető *Cápája* is.

A korszak tárgyalását megnehezíti, hogy bizonytalan a „Hollywoodi Reneszánsz” elnevezés tartalma. Már a megszületésekor az volt, mivel a teoretikusok gyakran olyan filmeket is a Hollywoodi Reneszánszhoz soroltak, amelyek egész egyszerűen nem voltak hollywoodiak. Diane Jacobs például, aki 1977-ben megjelent könyvének címében is használta a kifejezést, a Hollywoodi Reneszánsz prominensei közé sorolta a Hollywoodban és azon kívül egyaránt dolgozó Robert Altmant, Francis Ford Coppolát, Paul Mazurskyt és Martin Scorsese-t, sőt a Hollywooddal szembeni függetlenségét demonstráló John Cassavetet is.

## 2. A Hollywoodi Reneszánsz definíciója

Kiindulópontként szükséges megvonni a Hollywoodi Reneszánszhoz tartozó művek körét, és ehhez először a „hollywoodi film” („stúdiófilm”), illetve a „független film” fogalmát kell definiálni. Az Egyesült Államokban mást értenek mindkettőn, mint Európában: az amerikai közelítésmód egzaktabb, pragmatikusabb, mint az európai. Európával ellentétben – ahol az alkotói látásmód egyedisége legalább annyira része a függetlenként aposztrofált filmeknek, mint a sztárok hiánya vagy a szerény költségvetés – az amerikai szisztémában függetlennek minősül valamennyi, a nagy hollywoodi stúdiókon kívül készült produkció.

A nagy hollywoodi stúdiók közé a hatalmukat a húszas években megalapozó, és az úgynevezett klasszikus stúdiókorszakban a gyártást és forgalmazást monopolizáló nyolc vállalat tartozik: a Paramount, a Warner Bros., az MGM, a Twentieth Century-Fox, az RKO, a Universal, a Columbia és a United Artists. Az ötvenes években megszűnt az RKO, és a helyét a Disney vette át. A helyzetet bonyolítja, hogy egy stúdiót akkor neveztek egyöntetűen „hollywoodi”-nak, ha képviseltette magát az Amerikai Filmszövetségben (MPAA – Motion Picture Association of America). Az ötvenes években a nyolc stúdió közül egyedül a Disney nem volt a Filmszövetség tagja (ezért sokan nem is tekintették hollywoodinak), ugyanakkor két, eredetileg független, ráadásul saját forgalmazási rendszerrel is rendelkező stúdió (az Allied Artists és az Avco Embassy) a tagja volt, és ezért hollywoodinak számított.

Az amerikai felfogás szerint tehát nem minden, földrajzi értelemben Hollywoodban gyártott film „hollywoodi film”: az olyan kisebb cégek, mint például a harmincas–negyvenes években a Selznick International Pictures, a negyvenes–ötvenes években a Stanley Kramer Productions, az ötvenes–hatvanas években az American International Pictures, gyakran ugyan a hollywoodi stílussal és ízlésvilággal összeegyeztethető filmeket gyártottak, produkcióik mégsem számítottak „hollywoodinak” vagy „stúdiófilmnek”.<sup>6</sup> Ezek a produkciók

<sup>6</sup> A függetlenség helyi értelmezéséből következik, hogy számos, az európai köztudatban hollywoodiként élő film nem számít hollywoodinak az Egyesült Államokban. A legjobb példák erre David O. Selznick produkciói. Ezek

függetleneknek minősültek – addig mindenképpen, ameddig a gyártójuk a forgalmazásuk céljából nem társult egy hollywoodi stúdióval.

Ugyanis bár szó szoros értelemben véve csak azon filmek „hollywoodi”-ak, amelyeket a nagy stúdiókban gyártottak, tágabb értelemben azok is, amelyeket a hollywoodi stúdiók forgalmaztak (utóbbiak természetesen csak abban az esetben, ha amerikai tőkéből készültek; a hollywoodi stúdiók forgalmaznak külföldön készült filmeket is). A dolgozatban mindkét csoportot megvizsgálom, ugyanis azon műveket sorolom a Hollywoodi Reneszánszhoz, amelyek *a nagy hollywoodi stúdiók valamelyikében készültek, vagy független (amerikai) műhelyben születtek ugyan, de bekerültek a hollywoodi forgalmazási rendszerbe*. Utóbbiak esetében a nagy stúdiók közvetve érvényesítették a szempontjaikat, hiszen azoknak a függetleneknek, akik széles körben – azaz a hollywoodiak által birtokolt hálózat segítségével – kívánták filmjeiket forgalmazni, idomulniuk kellett a stúdiók igényeihez. A nagyok csak olyan filmeket vállaltak fel, amelyek tükrözték az ízlésüket, illetve amelyektől profitot reméltek, és ezt nem hagyhatták figyelmen kívül a független gyártók.

A függetlenek az ötvenes években így félszemmel Hollywoodra figyelve készítették filmjeiket, ám a Hollywoodi Reneszánszban ez is megváltozott. A korszakot többek között a szabadabb forgalmazási szisztéma különbözteti meg a korábbi és a későbbi időszakoktól. Ez a liberálisabb szemlélet azt eredményezte, hogy a hetvenes évek elején egy sor tabutörő, és a hollywoodi parancsolatokat nyíltan megtagadó film is bekerülhetett a rendszerbe, mint a *Kétsávos országút*, a *Képek* vagy *Az utolsó mozifilm*.

A nem hollywoodi stúdiók által gyártott, de általuk forgalmazott filmek tárgyalását az is indokolja, hogy gyakran jelentős hatást gyakoroltak magára a hollywoodi mozira: elég csak olyan alkotásokra gondolni, mint a *Nashville*, a *Taxisofőr* vagy a *Magánbeszélgetés*. Tény ugyanakkor, hogy a függetlenek által gyártott és forgalmazott filmek között is akadtak a függetlenfilmes szcénán túlnyúló hatású művek (*Joe*; *Egy hatás alatt álló nő*; *Ki kopog az ajtómon?*), ám ezek tárgyalása szétfeszítené a dolgozat kereteit.

Mindent összevetve a Hollywoodi Reneszánszhoz tartoznak (1) a nagy múltú hollywoodi stúdiók által gyártott és forgalmazott, ún. főszórbeli vagy mainstream filmek (például Arthur Penn, Sam Peckinpah, Stanley Kubrick legtöbb alkotása); (2) az ún. off-hollywoodi (Hollywoodhoz lazán kapcsolódó) filmek, amelyeket ugyan független gyártók készítettek, de hollywoodi stúdiók forgalmaztak. Utóbbi csoportba olyan alkotók munkái sorolhatóak, akik vagy alkalmanként forgattak Hollywoodban (mint William Friedkin, Francis Ford Coppola, Monte Hellman), vagy ugyan független gyártók számára dolgoztak (például Robert Altman, Bob Rafelson), de filmjeiket a hollywoodi stúdiók forgalmazták.

Az (1) ponthoz tartozó filmek között (3) külön csoportot képeznek azok, amiket európai alkotók forgattak hollywoodi megrendelésre (Michelangelo Antonioni: *Nagyítás*; *Zabriskie Point*; *Foglalkozása: riporter*; Bernardo Bertolucci: *Az utolsó tangó Párizsban*; Milos Forman: *Elszakadás*; John Boorman: *Point Blank*; Roman Polanski: *Rosemary gyermeke* és *Kínai negyed*). E filmek közül azokat tárgyalom részletesen, amelyekben hangsúlyosak a műfaji jelzések, és ezért inkább tartoznak a Hollywoodi Reneszánszhoz, mint az európai modernizmushoz (*Point Blank*; *Rosemary gyermeke*; *Kínai negyed*). Az európai rendezők által Hollywoodban forgatott, és műfaji keretek közé nehezebben beilleszthető műveken (*Nagyítás*; *Zabriskie Point*) kívül nem tárgyalom a hollywoodi rendezők független szcénában készített filmjeit sem (amennyiben azok kívül rekedtek a hollywoodi forgalmazási rendszeren, lásd

---

a *Rebeccától a Párbaj a naponig* független filmek, noha ízig-vérig a klasszikus hollywoodi szemlélet formálta azokat. Az amerikai felfogás szerint még az európai filmtörténészek szemében a klasszikus hollywoodi stúdiórendszer mintaprodukciójának számító *Elfújta a szél* is részben független film – csak azért nem maradéktalanul az, mert Selznick a forgatás közepén, a rendületlenül növekvő költségek csökkentésére, társult az MGM-mel.

például Scorsese már említett *Ki kopog az ajtómon?* című filmjét, vagy DePalmától a *Szia, anyu!-t* és az *Üdvözlöketek*).

A Hollywoodi Reneszánsz természetesen nem csupán intézményi, hanem formai, esztétikai kategória is. Egy film hollywoodi gyártási és/vagy forgalmazási pozíciója nem feltétlenül jelenti azt, hogy a Hollywoodi Reneszánszhoz tartozik. Az 1970-es év nagy sikere, az *Airport* például konvencionális elbeszélsmódja, filmnyelve és a klasszikus Hollywoodot idéző figurái miatt nem tartozik ide, holott sok tekintetben előremutató mű (lévén a hetvenes évek katasztrófaszériájának és blockbustereinek is az egyik előképe). A Hollywoodi Reneszánsz a konfekció helyett az affekció mozija; csak azokat a filmeket sorolom hozzá, amelyek rendelkeznek bizonyos elbeszélsmódbeli, stilisztikai, illetve a hősábrázolást érintő sajátosságokkal. Ezeket a következő alfejezetben ismertetem.

### 3. A dolgozat célja és felépítése

Az amerikai film újjászületését többek között az 1960-as évek második felének kül- és belpolitikai válságsorozata, valamint Hollywood intézményi átalakulása készítette elő. A politikai krízisek megérlelték egy, a korábbi időszakokhoz mérten radikálisabb – öntudatosabb és/vagy politikatudatosabb – filmkészítői stratégiát, a hollywoodi intézményi átalakulás pedig – ha rövid időre is, de – biztosította ennek a filmkészítői stratégiának a mainstreambe kerülését.

A Hollywoodi Reneszánsz számos külső és belső művészi stimulus nyomán született meg. A belső eredetűek közül a klasszikus hollywoodi műfaji hagyományt, valamint az ezt részben felülíró noir-tradíciót szükséges első helyen említeni, továbbá egyes alkotóknál fontos szerep jutott az ötvenes–hatvanas évek amerikai független, sőt avantgárd filmjének is (lásd például Bruce Conner inspirációját Dennis Hoppnél, vagy Cassavetes és Kenneth Anger hatását Scorsesenél). A külső eredetű hatások közül a távol-keleti mozi kell kiemelni, különös tekintettel Kurosava Akira munkáira (*A vihar kapujában* Martin Ritt *Gyalázatát*, a *Rejtett erőd* Lucas *Star Wars*át ihlette), de a legfontosabb az európai mozi inspirációja volt. Mint említettem, az ötvenes–hatvanas évek európai filmje iránti rajongás közös platformra hozta a Hollywoodi Reneszánsz három nemzedékének minden másban különböző, eltérő habitusú alkotóit.

Ezért foglalkozom kiemelten az európai hatáskapcsolatokkal ebben a dolgozatban. Elsődleges célom ugyan a Hollywoodi Reneszánsz *formatörténetének* a megírása, egyúttal azonban azt is fel kívánom térképezni, hogy milyen európai művészfilmes megoldások szüremlettek be a revizionista műfajfilmekbe. Filmforma alatt – Kovács András Bálint nyomán – a *vizuális stílus, a hősábrázolás és az elbeszélőmód együttesét* értem<sup>7</sup>, a dolgozatban részletesen beszélek mindháromról. A folyamatok leírásához David Bordwell (neo)formalista alapozású művészfilm-konceptiója alapján kidolgoztam egy elméletet. Ez az elmélet segít abban, hogy ne kelljen a kronológiát sorvezetőül használnom, hanem bizonyos problémacsoportokat tudjak nagytípus alá venni.

Az időkereteket rugalmasan kezelem: elvértve terítékre kerülnek az 1967-es csillagév előtti periódusból a Hollywoodi Reneszánszot előlegező filmek (Sidney Lumet: *A zálogos*; Arthur Penn: *Mickey, az ász*; John Frankenheimer: *Másolatok*), továbbá alkalmanként olyanok is, amelyeket nem sokkal 1975 után mutattak be (*Az elnök embereinek* 1976 áprilisában, a *Missouri fejevadásznak* 1976 májusában, a *Buffalo Bill és az indiánoknak* 1976 júniusában volt a premierje). Azok a revizionista műfajfilmek, amelyek több évvel 1975 után készültek, csak érintőlegesen szerepelnek a dolgozatban (*Kvintett*; *Apokalipszis, most*; *Dühöngő bika*).

---

<sup>7</sup> cf.: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm, 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2005. p. 160.

A hollywoodi filmet ért európai inspiráció feltérképezése, illetve a műfaji revizionizmus vizsgálata sokat segíthet a kortárs tendenciák megértésében is. A napjaink uralkodó vonulatát jelentő midcult film legközelebbi rokona ugyanis éppen a a hatvanas–hetvenes évek revizionista műfajfilmje: mindkettőben a formai és a műfaji jegyek egyaránt hangsúlyosak. Mindez az európai és az amerikai film közötti sajátos kölcsönkapcsolatok megszületésével magyarázható: *míg a hatvanas–hetvenes évek Európájában a stílus és az elbeszélőmód megújítására kerül sor a műfajok – többek között a hollywoodi alapműfajok – felhasználásával, addig a Hollywoodi Reneszánszban a műfajiság újul meg az Európában kimunkált elbeszélőmód és stílus segítségével.* Ennek a tételnek a bizonyítása áll dolgozatom középpontjában. A tétel igazolására megkísérlem alátámasztani a következő hipotéziseket:

- a részint európai művészfilmből örökölt *objektív és szubjektív realista műveleti sémákat* (David Bordwell terminusai) gyakran a klasszikus műfajok újraértelmezéséhez használják fel a hollywoodi revizionizmusban (műfaji kommentárok)
- a műfajiság újra- és átértelmezése, azaz a műfaji kommentárok alkalmazása a szerzői öntudatosság artikulálására ad lehetőséget, azaz lehetővé teszi a szerzőiség részleges érvényesítését az erős ipari kontroll alatt álló Hollywoodban
- az európai hatások 1967–72 között tetőznek; az amerikai film megújulása így nem a fenegyerekek működéséhez, inkább az előttük járó generáció tevékenységéhez kapcsolható, és az évtizedfordulóra lezárul a hollywoodi film újjászületésének folyamata
- Robert Altman a legkövetkezetesebb az amerikai (hollywoodi) hagyományok és az európai (klasszikus, illetve modern) művészfilmes hatások integrálásában

A dolgozat központi tételének, illetve a fenti hipotéziseknek a bizonyítását célozza a Hollywoodi Reneszánsz jellegadó filmjeinek a formavizsgálata. A filmek karakterét az alábbi motívumok adták meg:

- a klasszikus hollywoodi „rejtőzködő”, „láthatatlan” technika megváltozása, illetve a funkcionális filmkép objektiválást és/vagy stilizálást célzó revíziója (nagy látószögű és teleobjektívek használata; a variózás és a kézikamerázás elterjedése; a gyorsmontázs és a hosszú beállítások térnyerése; új hangrögzítési technikák megjelenése; kísérletezések a filmképpel: ezüstbenhagyás, elővilágítás stb.)
- a szüzsé valóságosságának növekedése az olasz neorealizmustól örökölt technikák nyomán (véletlenek, epizodikusság, ellipszisek, trivialitás, nyitott vég, hangnemváltás és kevert hangnem)
- a húszas, illetve az ötvenes–hatvanas évek európai modernizmusában kikísérletezett, a filmbeli szubjektum helyzetének bemutatására irányuló eljárások adaptálódása
- a célorientált hős leváltása, és a neorealista filmek hőseivel, illetve a noirok férfifiguráival is rokon – azaz egyszerre európai és amerikai ősökkel bíró – dezorientált hős felléptetése
- a szerzői öntudatosság és a filmtörténeti tudatosság megnövekedése, valamint ezzel párhuzamosan a filmek reflexivitásának megerősödése

A dolgozat hét fejezetből áll. Az első, bevezető részben a Hollywoodi Reneszánsz politikatörténeti, intézménytörténeti és a formatörténeti kontextusba ágyazását kíséreltem meg, illetve a Reneszánsz nyitányának, Arthur Penn *Bonnie és Clyde*-jének francia újhullámos inspirációit kutatom fel. Eközben megkísérlem számba venni annak következményeit, hogy az amerikai film, szórványos korai kísérleteket leszámítva, éppen akkor kezdett rohamléptekkel közeledni az európai modern művészfilmhez, amikor az a maga életének

harmadik fázisába lépett, azaz amikor a romantikus és az érett (önreflexív) korszak után – 1967-et követően – eljutott a politikai modernizmusba.<sup>8</sup>

A dolgozat második fejezetében bemutatom a Hollywoodi Reneszánsz jellemzéséhez kidolgozott modellt. A harmadik, negyedik, ötödik és hatodik fejezetben ezt igyekszem tartalommal megtölteni európai és hollywoodi testvérfilmek felkutatásával, filmpárok felállításának segítségével. A hetedik fejezetben a revizionista műfajfilm le hanyatlását eredményező okokat veszem számba.

Nem túlzás azt állítani, hogy a Filmreneszánszban az amerikai mozi újratemtése következett el, és e folyamat beindításában főszerephez jutott az európai film: jellemzően már Stefan Kanfer is fentebb idézett – a Time magazinba 1967 decemberében írott – cikkében az európai hatás-abszorpció jelentőségét emelte ki, mások mellett Antonioni *Nagyítására*, Pontecorvo *Az algéri csatájára*, Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című filmjére hivatkozva.

Igaz, a Hollywoodi Reneszánszban kevés tisztán klasszikus művészfilm és modern művészfilm született, de számos olyan készült, amely az európai klasszikus és modern művészfilm elemeivel felfrissítette a tradicionális amerikai történeteket és műfajokat. A hetvenes évek első felének amerikai filmje ennek a korábban elképzelhetetlen kísérletnek a levezénylésével járult hozzá az egyetemes filmtörténet színesítéséhez.

#### 4. Hatás, hatáskapcsolat

A dolgozatban gyakran szerepel majd a hatás, hatáskapcsolat szó, érdemes tehát röviden vázolni, hogy mit is értek e fogalmak alatt.

Az európai és a hollywoodi film közötti kapcsolatokat bizonyítandó nyilván túlságosan egyszerű – jöllehet korántsem indokolatlan – lenne mindössze arra hivatkozni, hogy a Hollywoodi Reneszánsz rendezői már a hatvanas évek derekától rendre az európai művészfilm (kivált az európai *modern* művészfilm) alkotói iránti nagyrabecsülésüknek adtak hangot, és gyakran hangsúlyozták azt, hogy mennyi inspirációt nyertek Bresson, Fellini, Resnais, Godard, Truffaut, Antonioni, Lelouch és mások munkásságából.<sup>9</sup> Megjegyzem, az általam sokat hivatkozott David Bordwell és Kristin Thompson is legitim forrásnak tekinti a hatáskapcsolatok feltérképezésekor az alkotói nyilatkozatokat. *A film történetében* olvasható: „A hatást olykor a film vizsgálata során fedezzük fel, máskor az alkotó vallomása hozza tudomásunkra.”<sup>10</sup>

Megítélésem szerint ugyan önmagukban nem perdöntőek az ilyen nyilatkozatok, azonban ha a hollywoodi filmek és az európai művészfilmek között kimutathatók hasonlóságok, akkor – és csak akkor! – illik komolyan venni az alkotók közléseit. Ezen közlések nyomán ugyanis

<sup>8</sup> A filmtörténeti modernizmus periodizációjáról: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. pp. 299–401.

<sup>9</sup> Lásd például Ted Demme és Richard LeGravenese *Egy hatás alatt álló évtized* című dokumentumfilmjét, illetve a következő köteteket: Eric Sherman–Martin Rubin (eds.): *The Director's Event: Interviews with Five American Film-makers*. New York: New American Library, 1969.; Joseph Gelmin (ed.): *The Film Director as Superstar: Kubrick, Lester, Mailer, Nichols, Penn, Polanski, and Others*. New York: Doubleday, 1970. Tanulságos lehet egyes alkotók filmes toplistáinak tanulmányozása is. A Hollywoodi Reneszánszban, majd Új-Hollywoodban fontos szerepet játszó Paul Schrader (a *Taxisofőr*, a *Megszállottság* és a *Dühöngő bika* forgatókönyvírója, a *Jóbarátok – Blue Collar* és a Bresson *Zsebtolvaja* alapján készült *Könnyű altató* rendezője) a Film Commentben 2006 októberében publikálta hatvan filmből álló listáját. A lista fele (!) európai filmet tartalmaz. Az első helyen Renoir *A játékszabálya* áll, utána pedig olyan művek, mint a *Zsebtolvaj*, az *Orpheusz*, a *Hímnem-nőnem*, a *Persona*, a *Megalkuvó*, a *Nyolc és fél*, az *Előadás*, az *Éjszaka*, a *Tavaly Marienbadban*, a *Jules és Jim*, a *Claire térde*. Sokatmondó, hogy a listán szereplő európai filmek java az ötvenes–hatvanas években készült. (Schrader listája az interneten: <http://www.cinematical.com/2006/11/14/paul-schraders-film-canon/> [Utolsó letöltés: 2009.11.19.]

<sup>10</sup> Kristin Thompson–David Bordwell: *A film története* (ford.: Módos Magdolna). Budapest: Palatinus, 2007. p. 26.

kizárható, hogy a hasonlóságok a véletleneknek, esetleg párhuzamos fejlődésnek, azaz külső – vagy legalábbis európai – stimulusok *nélküli* belső átalakulásnak köszönhetőek.

Nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy Hollywood és Európa között hagyományosan erősek a kapcsolatok. Hollywood és Európa filmművészete és filmipara között a kezdetektől, azaz csaknem egy évszázada jelentékeny a kommunikáció. Beszédes és jelképértékű tény, hogy az Álomgyár alapító atyái elsőgenerációs *európai* bevándorlók voltak, a húszas évektől kezdve pedig állandósult az európai alkotók elcsábításának gyakorlata, továbbá az európai művészi hatások importja (lásd: 1.5.1.\*). Nézetem szerint tehát nem az a kérdés, hogy a hollywoodi és európai film hatnak-e egymásra a különböző korszakokban, hanem az, hogy *milyen módon és mértékben* hatnak egymásra. A művészi kifejezésmódok átalakítása tekintetében Európa, míg a technikai fejlesztések terén Hollywood jár élen; egyes korszakokban erősebb a Hollywoodra gyakorolt európai hatás (például a harmincas években és a negyvenes évek elején), máskor gyengébb (például az ötvenes években).

A Hollywoodi Reneszánszot ért európai hatásokról két megközelítésben beszélek a dolgozatban. Egyrészt megkísérlem bemutatni, hogy általánosságban milyen – részben vagy egészében Európából eredeztethető – szemléletmódok és milyen „műveleti sémák” (David Bordwell kifejezése) formálták a Reneszánsz filmjeinek vizuális stílusát, hősábrázolását és elbeszélőmódját, illetve milyen intézménytörténeti, technikatörténeti kapcsolatok mutathatóak ki az európai és a hollywoodi film között; másrészt konkrét – egy európai és egy hollywoodi műből álló – filmpárokat vizsgálok meg. Az európai inspiráció mélységének és extenzivitásának felmérésekor jórészt olyan európai és hollywoodi filmeket veszek nagyító alá, amelyek között nagy biztonsággal kimutathatóak a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezendő kapcsolatok. Ez egész egyszerűen annyit tesz, hogy az amerikai mű a mellé rendelt európai filmből származó *idézeteket* vagy az európai filmre vonatkozó *célzásokat* tartalmaz<sup>11</sup>, lásd például a következő filmpárokat: *Alphaville–Point Blank*; *Kifulladásig–Bonnie és Clyde*; *Iszonyat–Rosemary gyermeke*; *Nyolc és fél–Alex Csodaországban*; *Jules és Jim–Butch Cassidy és a Sundance Kölyök*; *Persona–Képek*; *Egy férfi és egy nő–Sötét utcák* stb.

Fenti filmpárok esetében az idézetek és célzások önmagukért beszélnek, más – általam ritkábban bemutatott – esetekben viszont nehezebb a filmpárok közötti kapcsolatok felkutatása, sőt szinte lehetetlen azok *minden kétséget kizáró* igazolása: például a *Foglalkozása: riporter* és az *Éjszakai lépések*, a *Sweet Movie* és a *Nashville*, vagy akár *A szabadság fantomja* és a *Nashville* között. Mindazonáltal *A szabadság fantomja* és a *Nashville* „eseménylánc-dramaturgiája”, vagy a *Sweet Movie* és a *Nashville* politikai modernizmust ironikusan kommentáló szemlélete rokonságot sejtet, a *Foglalkozása: riporter*ben és az *Éjszakai lépések*ben pedig az „Elvont Egyén”<sup>12</sup> melletti karakterek viszonyrendszere hasonló, ráadásul a filmek főtémái is összezsengenek (mindkét film az érzelmek betegségével foglalkozik, amely helyzetből csak egy önfeladó vagy önpusztító lépéssel lehet kimenekülni; mindkét film az érzékelés határait igyekszik feltérképezni stb.) Utóbbi esetek talán még izgalmasabbak, mint előbbieik, ugyanis különös erővel mutatnak rá, hogy – jóllehet a műfaji hagyomány ezt gyakran elleplezi – a hatvanas–hetvenes évek revizionista műfajfilmje milyen mélyen gyökerezik a filmművészeti modernizmusban.

## 5. Irodalomjegyzék

Bazin, André: *A neorealizmus esztétikája* (ford.: Hollós Adrienne). In: Uő.: *Mi a film?*

Budapest: Osiris, 1995. pp. 367–464.

Berkes Ildikó: *A western*. Budapest: Gondolat, 1986.

<sup>11</sup> cf.: Gérard Genette: *Transztextualitás* (ford.: Burján Monika). Helikon, 1996/1–2. pp. 82–90.

<sup>12</sup> Kovács András Bálint elnevezése. cf.: *A modern film irányzatai*. pp. 91–95.

- Bignell, Jonathan: *A részlettől a jelentésig. A Sivár vidék és a mozgóképi artikuláció* (ford.: Aponyi Noémi). <http://apertura.hu/2008/osz/bignell> (Utolsó letöltés: 2008.11.22.)
- Bikácsy Gergely: *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest: Héttorony–Budapest Film, 1992.
- Blake, Richard A.: *Street Smart. The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben* (ford.: Pócsik Andrea). Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.
- Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London and New York: Routledge, 2004 (first published in 1985).
- Bordwell, David–Thompson, Kristin: *A film története* (ford.: Módos Magdolna). Budapest: Palatinus, 2007.
- Buckland, Warren–Elsaesser, Thomas: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Casetti, Francesco: *Filmelméletek 1945–1990* (ford.: Dobolán Katalin). Budapest: Osiris, 1998.
- Cook, David A.: *Lost Illusions. American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970–1979*. New York: Charles Scribner's Sons, Macmillan Library Reference USA, 2000.
- Corrigan, Timothy: *Auteurs and the New Hollywood*. In: Lewis, Jon (ed.): *The New American Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1998. pp. 38–63.
- de Man, Paul: *Az irónia fogalma*. In: *Esztétikai ideológia* (ford.: Katona Gábor). Budapest: Janus–Osiris, 2000. pp. 175–203.
- Deleuze, Georges: *A mozgás-kép* (ford.: Kovács András Bálint). Budapest: Osiris, 2001.
- Deleuze, Georges: *Az idő-kép* (ford.: Kovács András Bálint). Budapest: Palatinus, 2008.
- Eco, Umberto: *A rossz ízlés struktúrája* (ford.: Szabó Győző). In: Uő.: *A nyitott mű*. Budapest: Gondolat, 1976. pp. 201–270.
- Elsaesser, Thomas–Horwath, Alexander–King, Noel (eds.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. pp. 37–72.
- Foucault, Michel: *Mi a szerző?* (ford.: Erős Ferenc és Kicsák Lóránt). In: Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk, 2000. pp. 119–145.
- Fussell, Paul: *Osztálylétrán Amerikában* (ford.: Bartos Tibor). Budapest: Európa könyvkiadó, 1987. (Modern Könyvtár 561.)
- Gelmin, Joseph (ed.): *The Film Director as Superstar: Kubrick, Lester, Mailer, Nichols, Penn, Polanski, and Others*. New York: Doubleday, 1970.
- Genette, Gérard: *Transztextualitás* (ford.: Burján Monika). Helikon, 1996/1–2. pp. 82–90.
- Grodal, Torben: *A fikció műfajtipológiája* (ford.: Ragó Anett). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 320–355.
- Gunning, Tom: *Az attrakció mozija. A korai film, nézője és az avantgárd* (ford.: Kaposi Ildikó). In: Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 292–303.
- Gustafsson, Henrik: *Out of Site: Landscape and Cultural Reflexivity in New Hollywood Cinema 1969–1974*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- Jacobs, Diane: *Hollywood Renaissance*. South Brunswick and New York: A.S. Barnes & Co.–London: The Tantivy Press, 1977.
- Kael, Pauline: *For Keeps*. New York: Dutton, 1994.
- Kagan, Norman: *American Sceptic: Robert Altman's Genre-Commentary Films*. Ann Arbor: Pierian Press, 1982.

- King, Geoff: *New Hollywood Cinema. An Introduction*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2002.
- King, Geoff: *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London–New York: I.B. Tauris Publishers, 2000.
- Király Jenő: *Frivol műzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona kiadó, 1998.
- Király Jenő: *Mozifolklór és kameratöltőtoll. A populáris filmkultúra elméletéhez*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983.
- Kolker, Robert: *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford: University Press, 2000.
- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm, 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2005.
- Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. In: Uő.: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. pp. 7–84.
- Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó, 1992.
- Lev, Peter: *Conflicting Visions. American Films of the 70s*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Lewis, Jon (ed.): *The New American Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 1998. pp. 11–37.
- Lukacs, John: *Az Egyesült Államok 20. századi története* (ford.: Zala Tamás). Budapest: Gondolat, 1988.
- Monaco, Paul: *The Sixties: 1960–1969. History of American Cinema. Volume 8*. New York–Detroit: Charles Scribner's Sons, 2001.
- Neale, Steve: *Műfajkérdések* (ford.: Turcsányi Sándor). In: Nagy Zsolt (szerk.): *Tarantino előtt I*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 2000. pp. 12–44.
- Neale, Steve–Smith, Murray (eds.): *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, 1998. pp. 3–20.
- Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.): *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest: Glória Kiadó, 1998.
- Pápai Zsolt: *Alfred Hitchcock Experimenta*. Filmvilág, 2005/2. pp. 13–15.
- Pápai Zsolt: *Halotti beszédek. Klasszikus gengszterfilmek*. Filmvilág, 2005/7. pp. 26–30.
- Pápai Zsolt: *Thrillerhez öltözve (Brian DePalma rémképei)*. Filmvilág, 1999/1. pp. 36–39.
- Pye, Michael–Myles, Linda: *Mozi-fenyegetések* (ford.: Ungvári Tamás). Budapest: Gondolat, 1983.
- Ray, Robert B.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Self, Robert T.: *Robert Altman's Subliminal Reality*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2002.
- Shatz, Thomas: *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: McGraw-Hill, 1981.
- Sontag, Susan: *Resnais Murielje*. In: Uő.: *A pusztulás képei*. Budapest: Európa könyvkiadó, é.n. (Modern Könyvtár 215.) pp. 225–227.
- Tinyanov, Jurij: *Az irodalmi tény és Az irodalmi fejlődésről* (ford.: Soproni András). In: Uő.: *Az irodalmi tény*. Budapest: Gondolat, 1981. pp. 5–25. és 26–39.
- Todorov, Tzvetan: *A műfajok eredete* (ford.: P. Müller Péter). In: Kanyó Zoltán–Síklaki István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988. pp. 283–295.
- Todorov, Tzvetan: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba* (ford.: Gelléri Gábor). Budapest: Napvilág Kiadó, 2002.