SIEGFRIED KRACAUER

A nemzeti típusok, ahogy Hollywood ábrázolja őket

Az UNESCO vizsgálatokat kezdeményezett azokkal a feszültségekkel kapcsolatban, melyek gátolják a kölcsönös megértést a világ népei között. Ennek a feszültség-vizsgálatnak (Tensions Project) részét képezi egy elemzés „azokról az elképzelésekről, melyeket egyes nemzetek saját magukról, és más nemzetekről kialakítanak." Valóban úgy látszik, hogy a nemzetközi megértés bizonyos mértékben függ az ilyen elképzelések jellegétől — különösen ha ezek a tömegközlés eszközeinek útján terjednek el. Ezek között az eszközök között talán a film a leghatásosabb.

Ha a filmekben bemutatott nemzeti képmásokat (image) kell tanulmányoznunk, azonnal két széles kutatási területre bukkanunk. Hogyan mutatják be egy-egy nemzet filmjei saját nemzetüket? És hogyan más nemzeteket? E két probléma közül az elsőt, mellyel ma már egyre nagobb mértékben foglalkoznak, itt elhanyagolhatjuk a második javára, mely az UNESCO vizsgálat szempontjából fontosabbnak tűnik számomra. Ez új probléma, melyet általánosságban még nem vetettek fel. Egy sereg hasonló problémával együtt csak most került a figyelem középpontjába, amikor egy világ-kormány a lehetőségek, és a világuralom a fenyegetés közé tartozik. Tulajdonképpen csak most változott az a cél, hogy ismereteink által kölcsönösen megértsük egymást, szellemi gyönyörűségből a demokráciák létfontosságú érdekévé. A következő tanulmány semmi esetre sem

szándékozik átfogó elemzést adni a különböző, filmbeli képmásokról, melyeket a világ népei kialakítottak, és jelenleg is alakítanak egymásról. Ez csak résztanulmány, és mindössze a talajt próbálja meg előkészíteni egy nagyobb vizsgálat számára azáltal, hogy a teljes tárgy egy kicsiny darabját vizsgálja: az angol és az orosz szereplők fellépését az amerikai filmekben, kb. 1933-tól kezdve.[1]

A játékfilmek összességében két típus csekélyebb fontosságú — az angol és az orosz múlttal kapcsolatos filmek, és a két ország szépirodalmi mesterműveinek filmváltozatai. Ezzel nem akarjuk mondani, hogy az ilyen filmek ritkák, éppen ellenkezőleg.

Hollywood a viktoriánus Angliát kedvesnek, és Nagy Katalint szórakoztatónak tartja. Gyakran szükségét érzi, hogy a szórakoztatást felcserélje valamivel, amiről azt hiszi, hogy kultúra, így sóváran kizsákmányolja Shakespeare darabjait, és Tolsztoj regényeit, megpróbál szórakoztatást csinálni belőlük.[2] Kétségtelen, hogy ezek a történelmi és irodalmi filmek elfogadott műfajok. Természetesen azt sem tagadom, hogy közrejátszanak az illető külföldi népek filmbeli képmásának kiépítéséhez. Azonban, mivel távoli eseményekkel foglalkoznak, lényegesen kevésbé érdekesek vizsgálatunk szempontjából, mint azok a filmek, amelyek a közvetlen, mai valóságra vonatkoznak.

Ez utóbbi filmekre fogjuk a figyelmünket összpontosítani, tehát azokra, amelyek korunkbeli orosz és angol szereplőket mutatnak a valódi életbeli helyzetekben. Nem hiányoznak az ilyen filmek 1933 óta. Például a Ninocska-ra gondolok (Ninotchka, 1939), mely a szovjet mentalitás számlájára tréfálkozott, és a Cavalcade-ra (1933), mely egy jómódú angol család sorsát követi két generáción át. Hogy az amerikai film milyen elképzeléseket ábrázol az angolokkal, és az oroszokkal kapcsolatban, a legjobban az ilyen, többé-kevésbé realisztikusan kezelt vígjátékokból, és drámákból lehet megtudni.

Objektív és szubjektív tényezők a nemzeti képmásokban

Mind az egyének, mind a népek esetében az egymás megismerése a tudatlanságtól előrehaladhat a tisztességes megértésig. Például mindaz, amit az átlag amerikai tud a japánokról, nagyon messzire esik a Ruth Benedict által újabban közölt motívumoktól, melyek a japánok viselkedését, és cselekedeteit feltárták. Benedict tanulmánya (A krizantémum és a szablya) előrehaladást jelent az objektivitás terén; arra indít bennünket, hogy szabaduljunk meg azoktól az ismerős vonásoktól és általános előítéletektől, melyek a japánokkal kapcsolatos képmásunkat alakítják. Általánosságban szólva, ismeretanyagunk minden ilyen növekedése megfelel a vizsgálandó tárgy közelebbi tanulmányozásának.

Ez a tanulmányozás azonban két okból is szükségszerűen megközelítő marad. Az egyik ok magában a tárgyban rejlik. Egy ember, vagy egy nép nem annyira rögzített egység, inkább élő szervezet, mely előre nem látható pályák mentén fejlődik. Ebből adódik az önmagával-azonosulás nehézsége is. Igaz ugyan, hogy azok az egymást követő képmások, melyeket egy nép saját jelleméről létrehoz, általában megbízhatóbbak, mint amelyeket idegen népekéről alakít ki; azonban még ezek sem teljesek, és nem is véglegesek.

A tökéletes ismeretek másik akadálya, mely ebben az összefüggésben egyedül fontos, saját magunkban van. Minden tárgyat egy olyan perspektívában érzékelünk, melyet meghatároz környezetünk, és bizonyos elidegeníthetetlen hagyományok. Elképzeléseink egy külföldiről szükségszerűen visszatükrözik a hazai gondolkodási szokásokat. Bármennyire is próbáljuk visszaszorítani ezt a szubjektív faktort, amire szükségünk is van a nagyobb objektivitás érdekében, a másik embert mégis csak olyan helyzetből szemlélhetjük, mely egyszer s mindenkorra a mienk. Ugyanannyira lehetetlen számunkra, hogy légüres térben helyezkedjünk el, mint az lenne, hogy egyesüljünk vele.

Bármely képmás, melyet egy egyénről, vagy népről felvázolunk, egy objektív, és egy szubjektív tényező eredménye. Az előbbi nem nőhet vég nélkül, és az utóbbit sem tudjuk teljesen kiküszöbölni. Kettejük aránya számít. Az, hogy képmásunk egy idegen népről közel kerül-e az igazi hasonlósághoz, vagy csak önmagunk kifejezésének eszköze — tehát, hogy inkább portré, vagy inkább projekció — attól függ, hogy törekvésünk az objektivitásra milyen mértékben lesz úrrá naív szubjektivitásunkon.

A közlés közegének befolyása az objektivitás és szubjektivitás arányára

Az objektív és a szubjektív tényező aránya változik a közlés közegével. Nyilvánvaló, hogy a nyomtatott szó közegében az objektivitás elérheti a határokat. Ugyanígy a rádióban jelentős szerepet játszik az objektív információ, bár gátolják bizonyos kötöttségek, melyeknek legtöbbje hozzátartozik ennek a tömegközlési eszköznek lényegéhez. Minden korlátja ellenére a rádió jelez minden növekedést ismeretanyagunkban. Nem kétlem például, hogy a modern antropológia fejlődése — mely a lélektani háború szükségszerűségeiből, és országunknak a nemzetközi kérdésekben való elkötelezettségéből ered — alapvető volt abból a szempontból, hogy lehetővé tett néhány újabb rádióműsort, melyek áttekintették más országok életkörülményeit. És különös figyelmet szenteltek „Az orosz nép jellemének és eszményeinek."[3]

Ami a filmet illeti, a hollywoodi játékfilmek kommersz produkciók, amelyek bel- és esetleg külföldi tömeges fogyasztásra készülnek. E meghatározó elv hatásai elég nyilvánvalóak. Hollywoodnak meg kell próbálnia úgy megfogni a tömegeket, hogy ne veszélyeztesse kapcsolataikat hagyományos érdekeikkel. Tekintettel a nagy gyártási költségekre, kerülnie kell az ellentmondásos kérdéseket, különben elmaradnak a pénztári bevételek. Hogy ez az utóbbi követelmény mit jelent a külföldiek bemutatása szempontjából, klasszikus módon szemlélteti a Nyugaton a helyzet változatlan (All Quiet on the Western front" 1930) című Remarque film kudarca Németországban, néhány berlini előadás után, 1930 decemberében. Ez a film, mely kiemelte a német katonák háborúellenes hangulatát az állófrontok éveiben, a nácikból heves tüntetéseket váltott ki, amelyek hatására viszont a német kormány felfüggesztette a további vetítéseket.[4]

Az enyhén antifasiszta filmekkel a semleges országokban röviddel a második világháború előtt szerzett hasonló tapasztalatok megerősítették a szomorú igazságot, hogy az idegen népek ugyanolyan érzékenyek, mint a hazai, hivatásbeli vagy más csoportosulások. A filmipar éppen ezért „továbbra is fél attól, hogy egyes szereplőket vagy helyzeteket oly módon mutasson be, ami veszélyezteti meglévő külföldi piacát: Miért is fenyegetné bevételi forrásait?"[5]

Hollywood ezenkívül azzal a feladattal áll szemben, hogy nagy tömegeket, különösképpen amerikai tömegeket vonzó filmeket készítsen. Arról, hogyan nő fel ehhez a feladathoz, régóta folyik a vita. Sokan úgy vélik, hogy Hollywood a hozzátartozó mozihálózattal el tud adni olyan filmeket is, amelyek nem azt adják a tömegeknek, amit azok valóban akarnak. Ebből a szempontból úgy tűnne, hogy a hollywoodi filmek legtöbb esetben bolonddá teszik és félrevezetik a közönséget, mely saját tehetetlensége és az óriási hirdetési kampány miatt fogadja el ezeket. Nem hiszem, hogy ez a szempont helyes lenne. A tapasztalat megtanított bennünket arra, hogy még a totalitariánus rendszerek sem tudják mindig manipulálni a közvéleményt, és ami igaz ezekre, még érvényesebb egy olyan ipar esetében, mely monopolista törekvéseinek ellenére még mindig egy szabadversenyes társadalom kereteiben működik. A filmipart profitérdekei arra kényszerítik, hogy kipuhatolja a ténylegesen létező tömeg-irányzatokat, és hogy termékeit ezekhez igazítsa. Az, hogy ez a szükségszerűség enged bizonyos mozgásteret az ipar kulturális kezdeményezésének, nem változtat a helyzeten. Hogy pontosak legyünk, az amerikai közönség azt kapja, amit Hollywood akar, hogy kívánjon; hosszú távon azonban a közönség vágyai, nyilvánvalóak vagy rejtettek, meghatározzák a hollywoodi filmek jellegét.[6]

A közönség meghatározza azt is, hogy ezek a filmek hogyan mutassák be a külföldieket. Bármely ilyen képmásban a szubjektív tényező többé-kevésbé megegyezik az amerikaiak közvélemény elképzelésével az illető bemutatott népről. Nagyon valószínűtlen, hogy valamely az átlag-amerikai számára népszerű nemzetet kedvezőtlen színben mutassanak be; és azt sem várhatjuk, hogy jelenleg népszerűtlen nemzeteket elnéző jóakarattal kezeljenek. Ugyanígy valószínűtlen, hogy egy-egy nemzet érdekében vagy ellen filmkampányokat indítsanak, hacsak nem támaszkodhatnak erős környezeti hangulatokra.

Annak a ténynek azonban, hogy megadja magát ezeknek a hangulatoknak, nem kell okvetlenül visszatartania Hollywoodot attól, hogy információkat bocsásson szét más népekről. Igaz, hogy általában azért akarunk megérteni más nemzeteket, mert kölcsönös megértésre törekszünk; azonban a félelem és bizalmatlanság egy néppel szemben nem kevésbé hevesen ösztökélhet bennünket arra, hogy felkutassuk törekvéseik motívumait.

A tudásvágy, mely lényegében független belső erő, egyformán alapul antipátián, és szimpátián. Mennyiben elégítik ki a hollywoodi filmek ezt a vágyat?
Vagy pontosabban: Mi az arány a szubjektív és objektív tényezők között a külföldiek amerikaifilm-képmásaiban?
És vajon állandó volt-e eddig ez az arány, vagy feltételezhetjük például, hogy az 1948-as képmások meghaladják objektivitásban az 1933-asokat?

Milyennek tekinti Hollywood közönségét?

Anélkül, hogy a választ előre megfogalmaznám, szeretnék egy elvet kimondani, mely a mindenható profit-motívumból vezethető le. Hollywood magatartása bármely adott információdarabka bemutatásával kapcsolatban végső soron attól függ, hogy mit gondol: hogyan fognak a mozibajárók tömegei reagálni ennek az információnak játékfilmek általi elterjesztésére. Ebben az összefüggésben fontosnak tűnik számomra, hogy a filmipar szórakoztató iparnak nevezi önmagát — ami olyan kifejezés, hogy bármit is jelentsen pontosan, semmiképp sem utal arra, hogy a filmnek ismeretanyag hordozói lennének (sem pedig műalkotások). Nemcsak széles körű törekvés van arra, hogy a filmbeli szórakoztatást, és kikapcsolódást azonosnak tételezzék fel, hanem minden informatív anyagot nemkívánatos többletnek tekintenek. Ez a szórakoztatási képlet, melyet még 1941-ben is képviselt Preston Sturges agyafúrt filmje, a Sullivan utazásai (Sullivan's Travels) azon a meggyőződésen alapul, hogy az emberek ki akarnak kapcsolódni, ha a moziba mennek; és feltételezi azt is, hogy a kikapcsolódási igény és a tudásvágy inkább ellentétesek, mint rokonok egymással.

Természetesen, amint ez az ilyen képletekkel lenni szokott, ezek inkább a szellemi légkört jellemzik, anélkül, hogy szigorúan kötelezőek lennének. Számos háború előtti film szembehelyezkedett a szokásos hollywoodi képlettel, és hozzájárult ahhoz, hogy mélyebben megértsük a világot.

Csak a háború vége óta változtak meg az ideológiai konvenciók; és ezt a változást ismét vissza kell vezetnünk a tömeghangulatokra. Nyilvánvalóan annak az általános tudásvágynak a hatására, mely a háború idején felébredt, a filmszakma képviselői most olyan filmeket pártfogolnak, melyek egyesítik a

szórakoztatást az információval. „A filmek — mondja Jack L. Warner — szórakoztatásra vannak, de jóval túl is lépnek ezen." És bevezeti a **„becsületes** szórakoztatás" kifejezését, hogy azt a benyomást keltse Hollywoodról, hogy az az igazságért, demokráciáért, nemzetközi megértésért stb. küzd.[7]

Eric Johnston, a Motion Picture Association elnöke is ezt a nézetet támogatja tekintélyével. Nyilatkozatában (The Right To Know) — mely egyaránt vonatkozik játékfilmekre, és tényközlő filmekre — azt állítja, hogy „A film mint a tudás és megértés elősegítője a népek között, óriási expanziós időszak küszöbén áll.[8]

Még meglátjuk, vajon az amerikai film átlépett-e már ezen a küszöbön. A tisztán hazai területen megtette — legalábbis bizonyos fokig, és ideiglenesen. A társadalmi visszáságokat támadva az olyan filmek, mint az Életünk legszebb évei (The Best Years of our Lives, 1946), a Bumeráng (Boomerang, 1947, és az Úri emberek egyezsége (Gentlemen's agreement, 1947) olyan haladó beállítottságról tesznek tanúságot, ami kétségtelenül sokat köszönhet a háborús tapasztalatoknak. Ezek a filmek még mindig telt házakat vonzanak. (A tanulmány 1949-ben jelent meg. A ford.)

Bár azóta a politikai nyomások rákényszerítették a filmipart, hogy felhagyjon ezzel az irányzattal. Vajon visszatér-e Hollywood régi szórakoztatási képletéhez?

Egyelőre még nem tudhatjuk.

Az idő-tényező

Az amerikai filmvásznon látható külföldiek nem jelennek meg folyamatosan minden jelenkori témájú filmben.

Az angolok számos, egymást szorosan követő, háború előtti filmben szerepeltek — többek között ilyen a fent említett Cavalcade (1933), Örök szolgaság (Of Human Bondage, 1934), a Rugless of Red Gap, (1935), A hindu lándzsás (The Lives of a Bengal Lancer, 1936), Angyal (Angel, 1937), Elvesztett látóhatár (Lost Horizon, 1937), Egy jenki Oxfordban, (A Yank at Oxford, 1938), Réztábla a kapu alatt (The Citadel, 1938), Sosem nyugszik le a nap (The Sun Never Sets, 1939), Nem vagyunk egyedül (We Are Not Alone, 1939), A Manderley ház asszonya (Rebecca, 1940), Boszorkánykonyha

(Foreign Correspondent, 1940), és a Hová lettél drága völgyünk? (How Green Was My Walley, 1941). Alighogy az Egyesült Államok belépett a háborúba, megnövekedett az aktuális filmek száma Angliáról, és az angolokról, például Mrs. Miniver (1942), a Patkányfogó (The Pied Piper, 1942) Utazás Margaretért (Journey for Margaret, 1942), Dover fehér sziklái (The White Cliffs of Dover, 1944) stb.

Ez a divat azonnal megszűnt a háború végén. Ismereteim szerint a háború utáni angol generáció nem is létezne a film közegében, ha nem lenne a Paradine ügy. (The Paradine Case, 1948), amely egy gyilkossági történet, és semmi köze a jelenlegi problémákhoz, és a Berlin Express című, nemzetközi beállítottságú melodráma, melyet csak 1948 májusában mutattak be. 1945 és 1948 között tehát egy olyan rés van, melyet csak néhány, kizárólag a múlttal foglalkozó film tölt ki. — Lubitsch: Cluny Brown-ja (1946), mely a háború előtti divatos, és másféle attitűdökön tréfálkozik, a Jól emlékszünk (So Well Remembered, 1947), mely a két világháború közötti kisvárosi élet társadalmi krónikája; Ivy, (1947); Moss Mose, (1947); és a Gonosz szerelmes (So Evil My Love, 1948). Az utóbbi három rejtély-rémfilm, a századfordulói, ha nem még korábbi Angliából. Bár három év nem túl hosszú időszak, ez a tartós érdektelenség a jelennel szemben, kissé különösnek látszik.

A harmincas években a korabeli orosz témák nem voltak olyan gyakoriak, mint az angolok, azonban nem is hiányoztak teljesen. Már említettem a Ninocskát (1939). A korszak korábbi filmjei pl. a Tovaris (Tovarich, 1937) és az X elvtárs (Comrade X, 1940). A háborúban, amikor Sztálin csatlakozott a szövetségesekhez, senki sem tehetett túl Hollywoodon az orosz hősiességről szóló, izzóan lelkes beszámolókban. Moszkvai küldetés, V. kisasszony Moszkvából, Észak csillaga, Három orosz lány, Oroszország dala (Mission to Moscow, Miss V. from Moscow, The North Star, Three Russian Girls, Song of Russia) — az orosz-barát filmek valóságos tavaszi áradata öntötte el a mozikat 1943-ban és 1944-ben.

Azután, pontosan mint az angolok, az oroszok is eltűntek három évre. Eltűnésük teljesebb volt még az angolokénál is, hiszen nem tudok egyetlen egy akárcsak félig is fontos filmről sem Lubitsch Nagy Katalin-filmje óta (A Royal Scandal, 1945), mely irodalmukkal vagy múltjukkal foglalkozott volna. Természetesen, nem számítom az „őrült oroszt", aki ismét feltűnt

A rózsa szellemé-ben (The Specter of The Rose, 1946); az amerikai közönségnek ez a sztereotipizált kedvence — rendszerint egy orosz születésű művész, aki a Nyugaton keresett menedéket — általában túlságosan is elidegenedett már országától ahhoz, hogy szovjet polgárnak tekinthessük. Igaz, hogy az oroszok ritkák voltak a háború előtti moziban is, de akkoriban más közlési eszközök sem jelentek meg. Szovjet-Oroszország hiánya a háború utáni filmekben azért olyan feltűnő, mert ebben az időszakban szóban és betűben állandóan jelen voltak mindenhol. 1945 és 1948 között egyedül a filmek nem vettek tudomást egy tömeges megszállottságról.[9]

Az, hogy amikor Hollywood így elhallgatta az oroszokat, az megfelel általános magatartásmódjának, bizonyítható azzal a hasonló feltűnő csenddel, mellyel a nácikat körülvette 1939 előtt. Nem mintha Németország bármilyen jelentősebb szerepet játszott volna az 1933 előtti amerikai filmekben. De éppen az 1930—34 közötti kritikus években két kiváló film hívta fel rá a figyelmet — a Nyugaton a helyzet változatlan, és a Mi lesz veled emberke? (Little Man, What Now?, 1934), Hans Fallada Hitler-előtti regényének filmváltozata a németországi munkanélküliségről. Hollywood a jelek szerint enyhén érdeklődni kezdett a német ügyek iránt. És mi lett belőle? A következő évben Hitler beszédtéma volt mindenütt, kivéve a filmvásznon. Ha nem tévedek, ebben az időszakban csak két filmben szerepeltek németek: Visszaút (The Road Back, 1937), és a Három bajtárs (Three Comrades, 1938). Mindkettő Remarque regényeiből készült, akinek a neve üzletet jelentett, és mindkettő a korai weimari köztársaságban játszódott, mely e filmek idején már halott volt és el is temették.

Amikor jó hallgatni . . .

Ez az ideiglenes visszahúzódás bizonyos népektől bizonyos időszakokban csak a kommersz filmgyártást befolyásoló tényezőkkel magyarázható. Jellemző, hogy mind a háború előtti Németország, mind pedig a háború utáni Oroszország szenvedélyes vitákat váltott ki az Egyesült Államokban. A háború előtt az ország megoszlott a távolmaradást és a beavatkozást kívánókra (isolationists and intervetionists); közvetlenül a háború után pedig éles viták folytak arról, hogy az Egyesült Államok ke-

mény vagy engedékeny legyen a Kreml-lel folytatott tárgyalásokban. Azt hiszem, hogy a közvéleménynek ez a hasadása okozta Hollywood határozatlanságát mindkét esetben. Hollywood, mint korábban rámutattam, annyira érzékeny a gazdasági kockázatra, hogy szinte automatikusan visszariad minden vitás téma érintésétől. Németországot és Oroszországot tabuvá tették, mivel „forró kérdéseket" jelentettek, és addig jelentettek forró kérdést, amíg mindenki vitatkozott róluk és még nem volt kilátásban ennek az egész nemzetet átfogó nézeteltérésnek a végső elrendeződése. Azaz, nem annak ellenére tűntek el, hogy lekötötték az amerikaiak figyelmét, hanem éppen azért.

Az angol—amerikai kapcsolatok terén nem volt ilyen vita. Miért olyan ritkák akkor a háború utáni angolok a hollywoodi filmekben? Ha figyelembe vesszük a tömegek attitűdjeinek befolyását a filmek tartalmaira, ez a ritka előfordulás könnyen összefügghet azzal a kelletlenséggel, amivel az amerikaiak a Munkáspárt angliai uralmát szemlélik. Nyugtalanságuk érthető, hiszen ami ma Angliában folyik, nyílt kihívást jelent a szabad versenybe és annak különleges előnyeibe vetett amerikai hittel szemben. Bármilyen vita az Egyesült Államokban az angol ügyekről ezért valószínűleg vitát kavar az amerikai életforma előnyeiről és hátrányairól is. De ha egyszer egy ilyen vita elkezdődik, az ember sosem tudhatja, hová vezet. Az egész ügy nagyon kényes és érzékeny, és ezért van az, feltételezem, hogy a hollywoodi producerek jelenleg elhanyagolják a mai angolokat kevésbé problematikus őseik javára — talán anélkül, hogy tudatosan törekednének erre.[10]

... és amikor ki kell nyitni a szánkat

Ezek a hallgatási időszakok hirtelen véget érhetnek, és a mimózaszerű érzékenység átválthat a gátlástalan szókimondásba. A háború előtti időszakban az 1938—39-es évek jelezték az áramlat megfordulását. Abban a pillanatban, amikor az európai válság elérte tetőpontját, vett az amerikai film először tudomást a tengelyhatalmakról és ezek világnézeteiről. A Blokád (Blockade, 1938), Walter Wanger produkciója, kezdte meg ezt a tendenciát. Elítélte a városok könyörtelen bombázását a spanyol polgárháború idején és nyíltan rokonszenvezett a lojalisták (t. i. a köztársaságiak — A ford.) ügyével; ezt azonban nem nevezte nevén, amint Franciaországot sem, amely a darab ellenszenves főszereplője volt.

Hollywood hamarosan legyőzte ezeket a tétovázásokat. Az Egy náci kém vallomásai (The Confessions of a Nazy Spy, 1939), mely realisztikusan mutatta be a nácik tevékenységét az Egyesült Államokban, nyíltan megbélyegezte Hitler Németországát összes céljaival együtt. Azután jött a háború, és a náciellenes filmek, melyek inkább jószándékúak voltak, mint realisztikusak, egyre harciasabbá váltak.

Azokban a sorsdöntő években, 1938—39-ben, más nemzetek filmgyártása is kezdett megszólalni. A franciák bemutatták A nagy ábránd-ot (La Grande Illusion, 1938), mely pacifista szellemben elevenítette fel az első világháborút, és a Kettős bűntény a Maginot-vonalban-t (1939), melynek német szereplői meglehetősen homályosak voltak. Bár mindkét film kerülte a náci Németország bármilyen közvetlen megnevezését, hatásosan felidézték hatalmas árnyékát. Hasonló eszközzel élt Eizenstein a Jégmezők lovagjá-ban (Alekszander Nyevszkij, 1938), melyet az Egyesült Államokban 1939-ben mutattak be. Azzal, hogy bemutatta a vereséget, melyet a XIII. századi Oroszország mért a Teuton Lovagokra, Eizenstein — és rajta keresztül Sztálin — figyelmeztette Hitlert, hogy ne próbálkozzon a régi játszmával.

Nem sokkal a Blokád bemutatása után John C. Flinn, a Variety tudósítója kiemelte Hollywood érdekeltségét a film sikerében: „E film sikerétől függenek pénzügyileg több nagy stúdió tervei, amelyek még tétováznak, hogy belefogjanak-e olyan történetekbe, melyeknek tárgya nemzetközi politikai vagy gazdasági vitás kérdésekkel függ össze."[11] Ez a szakértői vélemény fényt vet azokra a motívumokra, melyek a filmipart cselekvésre ösztökélték. Egyes katolikus csoportok tiltakozása ellenére a Blokád sikert hozott anyagi téren, és bár lehet, hogy Hollywood már a Blokád előtt is kísértést érzett náciellenes filmek készítésére, csak azután fogott hozzá ehhez, mikor már megbizonyosodott róla, hogy ezeket az ország lakossága el fogja fogadni. A nácik megjelenése a vetítővásznon összefüggött az egyesült államokbeli közvélemény fejlődésével. Akkor jelentek meg, amikor a spanyol kudarc és Ausztria elbukása után a tétovázó viták ideje gyakorlatilag már elmúlt.

Persze, továbbra is létezett a kívülmaradók irányzata (izolacionizmus), de az egész ország szikrázott a felháborodástól a

nácik ellen és már nem volt többé kétséges, hogy egy napon a világnak meg kell majd állítania Hitlert és szövetségeseit. Mivel ez a meggyőződés uralkodóvá vált Angliában, Franciaországban és másutt is, Hollywood nem sokat kockáztatott azzal, hogy ilyen általánosan népszerű érzelmeket hangoztatott.

Ami 1939-ben történt, most megismétlődik 1948-ban: három—négy évi szünet után az oroszok most éppoly hirtelen kezdenek fel-felbukkanni az amerikai mozivásznakon, mint ahogy ezt a németek tették. Feltűnőek a párhuzamosságok az 1948 májusi Vasfüggöny (The Iron Curtain, 1948) és az Egy náci kém vallomásai között. Mint a korábbi, ez az új film is kémfilm — képes beszámoló azokról az eseményekről, melyek 1946-ban egy oroszok által vezetett kémcsoport leleplezéséhez vezettek Kanadában. Mindkét film ugyanannak a szerzőnek forgatókönyvén alapul, és mindkettőt dokumentumfilm-szerű módon beszélik el. Ha ezek a hasonlóságok analóg helyzetek jelei lennének, aminthogy azt hiszem, hogy ez így van, akkor a Vasfüggöny, a maga nyílt szovjetellenességével azt jelezné, hogy az amerikai közvélemény kilépett ellentmondásos állapotából, az oroszokkal szembeni kemény álláspont irányába.

Az angol szereplők bemutatása

Hosszú időn át Nagy-Britannia és az Egyesült Államok a faj, nyelv, történelmi élmények és politikai jelleg közösségére alapozott szövetséget tartottak fenn egymással. Gyakori volt a kölcsönhatás és a szimbiózis-szerű folyamatok rendben haladtak. Az amerikaiak számára az angolok „csoporton belüli" (in-group) embereknek számítanak, úgyszólván a családhoz tartoznak, míg mások — a „csoporton kívüli", out-group népek — nem. Ahol ilyen bensőséges kapcsolatok vannak, az egymás ismerete természetesnek látszik. Azt várhatnánk tehát, hogy az angolok film-képmásai valóban hűségesek.

Hollywood nagy erőfeszítéseket tett, hogy kielégítse az ilyen várakozásokat. Számos, az angolokról szóló amerikai film angol regényekből és színdarabokból készült, és az ilyen filmek legtöbbjét eredeti színhelyeken forgatták, valódi angol kastélyokkal, gyeppel, és londoni utcákkal. Emellett amerikai filmben csak ritkán fordul elő, hogy ha angliai részlet van benne, azt ne született angolra bíznák.

Számos filmen előnyösen meglátszik a hitelességre és a couleur locale-re való törekvés. Ezek a legkülönbözőbb témákról szólnak: a középosztálybeliek hazafiasságáról (Cavalcade, Mrs. Miniver); a birodalmi dicsőségről A hindu lándzsás, Sosem nyugszik le a Nap, stb.); az angol-amerikai viszonyról (Ruggles of Red Gap); a felsőbb osztályok ideológiájáról (ismét a Ruggles of Red Gap, valamint az Angyal, Dover fehér sziklái, stb.); a sportról (Egy jenki Oxfordban); társadalmi kérdésekről, például az orvosok helyzetéről (Réztábla a kapu alatt); a szénbányászokról (Hová lettél drága völgyünk); és így tovább. Az Örök szolgaságban és A Manderley ház asszonyá-ban a szigorúan vett személyes konfliktusok uralkodnak, míg az Isten vele, tanár úr-ban (Goodbye, Mr. Chips, 1939), mely egy múltba néző film, az iskolai életet mutatják be.

A témák gazdagsága a típusok nagy számát eredményezi. Merem állítani, hogy mindent egybevetve, az amerikai filmek teljesebb keresztmetszetet adnak az angolokról, mint bármely más népről. A mulatóbeli zenészektől a Kipling-i ezredesekig, munkásoktól diplomatákig valamilyen alkalomból és valamilyen módon a népességnek szinte minden rétegét bemutatják. E típusok között gyakran fordulnak elő jómódú úriemberek és szolgáik — olyan párosok, amelyek örökösen az úr—komornyik viszonyt illusztrálják, melyet a Ruggles of Red Gap olyan remekül mutatott be. (Egyébként bármely, külföldiekről szóló filmben a mellékszereplők inkább hűek a típushoz, mint a főszereplők, mivel szerepük kevésbé önkényes konstrukció.)

Röviden, az angolokat tehát lényegében úgy mutatják be, ahogy ez illendő annak az előkelő helynek alapján, melyet az amerikai hagyományokban elfoglalnak. Az eredmény: meglehetősen átfogó kép nemzeti szokásaikról, mely amellett, hogy főleg sznob kasztszellemüket hangsúlyozza, lehetővé teszi a közönség számára, hogy észrevegye az angol rendíthetetlenséget, szívósságot és sportszerűséget. A hindu lándzsás, mely a köpeny-és-tőr melodrámák egész hullámát indította el — olyan filmekét, melyek a némileg vadnyugatias Indiában vagy Afrikában játszódnak —, rámutat az angol birodalomépítők és katonaságuk határmenti bravúrjaira,[12] a Patkányfogó-ban pedig egy mulattató részlet egy londoni klub tagjait mutatja be, kicsinynek tüntetve fel a nagy eseményeket angol szokás szerint, mialatt a német bombázók zajosan ürítik ki terhüket.

Ez a sokoldalú megközelítés újabb tanúbizonyság Hollywood érdeklődéséről az angol életforma iránt. Nem csoda, hogy néhány, háború előtti filmnek sikerült ezt az életformát hűségesen bemutatnia. Az objektivitás mintapéldája a Cavalcade, Noel Coward színdarabjának ismert filmváltozata. Mielőtt elkezdődött volna a filmnek a forgatása az angol szereplőkkel, a kijelölt rendező lefilmezte a teljes londoni színházi előadást, hogy el ne mulasszon egyetlen egy apró részletet sem, melyen a valódiság benyomása múlhat. Ez az erőfeszítés kifizetődött: a Cavalcade, egy londoni beszámoló szerint, „meggyőzte a legkételkedőbb angolokat is, hogy az amerikai filmfőváros alkalomadtán lényegesen jobb angol filmet tud gyártani, mint eddig bármelyik angol stúdiónak sikerült."[13]

Itt merül fel az objektív és a szubjektív tényezők arányának kérdése. El lehet hanyagolni az utóbbit az angolok esetében? Vagy pedig: azt mutatja-e a tapasztalat, hogy hosszú távon a szubjektív befolyások — az amerikai tömegek attitűdjeinek hatásai — úrrá lesznek azon az objektivitáson, melynek a Cavalcade olyan hatásos példája? Szeretném, ha kezdettől fogva világos lenne, hogy mindazok az intézkedések, melyeket Hollywood a hitelesség érdekében tett, együttvéve sem elegendők ahhoz, hogy kiküszöbölje a torzításokat. Lehet egy forgatókönyv százszázalékosan angol, és mégis olyan filmként valósulhat meg, melyet átitat a hollywoodi szellem. A Tower vagy egy Tudor-korabeli kastély látképe sem kezeskedhet a hitelességért; a dokumentumfelvételeket is lehet oly módon egymás mellé helyezni, amint ezt számos propagandafilm és híradó bizonyítja, hogy éppen azt a valóságot hamisítsák meg, melyet oly kíváncsian megörökítettek. De az angol színészek — ők sem jelentenek kezességet arra, hogy az angol életet hitelesen fogják bemutatni? Nem, éspedig két okból nem. Elsősorban, bármely színész megjelenése a vásznon nemcsak saját színjátszásának eredménye, hanem annak a sokféle filmkészítési fogásnak is, melyekkel a színész képmását létrehozzák — és mivel ezek az eszközök ennyire hozzájárulnak a képmás kialakításához, ez a képmás nagyon is kifejezhet egészen más jelentéseket is, mint amit a színész neki szánt. Másodszor, bár egy-egy angol színész minden körülmények között „egy angol" marad, felléphet olyan filmben is, mely oly kevéssé jelez tipikus angol viselkedési és gondolkodási formákat, hogy a színész sem talál lehetőséget arra, hogy eljátssza ezeket. Az összefüggések őt is semlegesítik.

Más szavakkal, az, hogy egy idegen nép filmbeli képmásai meggyőzőek vagy sem, nem egyedül attól függ, hogy ezeket az illető ország színészei játsszák-e. Igazán az számít, hogy az egész film be tudja-e fogadni annak a népnek a jellemző vonásait.

A sznob

Az amerikai előítéletek befolyása észrevehető az angol szereplők jellemvonásainak kiválasztásában. A hollywoodi filmek ezek között a jellemvonások között hierarchikus rendet állítanak fel, melynek élén, mint már jeleztem, a sznobizmus áll. A sznobizmus, az osztálytudattól elválaszthatatlanul, elönti számos film cselédszobáit, a vásznon szereplő arisztokraták köré az utánozhatatlan felsőbbség légkörét teremti meg, szinte kézzelfogható dicsfényként övezi mindazokat az angolokat, akik a film cselekménye szerint előretolt gyarmati őrségeket védelmeznek, vagy amerikaiakkal és franciákkal érintkeznek; és érezhető mindenütt, nemcsak a beszédmódban, hanem a dialógus lényeges fordulópontjain is. Ez az angol jellemvonás, amelyet az amerikai filmek fáradhatatlanul kiemelnek, nevetségessé tesznek, megbocsátanak vagy elutasítanak, mindig aszerint, hogy a film milyen nézeteket fejez ki.

Nem kétséges, hogy ez a jellemvonás létezik a valóságban. Margaret Cole angol írónő, aki teljesen ellenzi a sznobizmust, mindamellett bevallja legutóbbi cikkében a Harper's-ben: „Az angoloknak ugyancsak élénk érzékük van minden iránt, ami a születéssel és neveltetéssel összefügg: szeretnek olyan embereket megismerni, akiknek vannak címeik és kitüntetéseik... legtöbben közülük szép kis sznobok."[14] Azonban ez nem jelenti azt, hogy az angolok elsősorban sznobok. Mint minden más népnek, nekik is komplex jellem-struktúrájuk van, ezért nem okvetlenül szükséges, hogy a sznobizmus jelenjen meg fő jellemvonásukként. Nagyon könnyen kimutatható, hogy a különböző nemzetek filmjei különböző képet festenek az angolokról.[15] Vegyük például a német filmet: látszatra bármennyire is hasonlóak, a német és az amerikai filmek angoljai korántsem felelnek meg egymásnak. Azok a békebeli német filmek, melyek egyáltalán foglalkoznak angolokkal, kelletlenül hódoltak csak életformájuknak. A bemutatott jellemvonások között azonban a korrektség és szerénység (például az angol tengerész-

tiszteknél) sokkal jellemzőbbek voltak, mint a sznobizmus, melynek társadalmi következményei ismeretlenek voltak egy olyan nép számára, melynek sohasem volt nyugati értelemben vett „társadalmi élete". Amikor pedig kitört a háború, a németek olyan filmekben fejezték ki ellenségességüket az angol birodalommal szemben, melyek nem hagytak kétséget az angolok könyörtelensége és állítólagos hipokritaságuk felől. Ez utóbbi jellemvonás, mely a németek szerint alapvető angol bűn, gyakorlatilag egyáltalán nem létezik az amerikai filmekben.

Úgy látszik, minden nép olyan perspektívában látja a többi népet, amilyet tapasztalatai meghatároznak. Mozija is azokat a jellemvonásokat tükrözi, melyek ennek a tapasztalat-anyagnak részei. Ezért hangsúlyozzák a hollywoodi filmek az angolok kasztszellemét. Az amerikaiak számára ez a jellemvonás kiugrik a többi közül azért, mert mélyen sértette őket az angol uralom idején. És mivel a nemzetek, ugyanúgy, mint az egyes ember, szeretnek első benyomásaikra támaszkodni, az amerikaiak nagy tömegei, közöttük számos ír bevándorló, biztosra vették, hogy a tipikus angol a kasztjára büszke sznob. Két ellentétes módon reagáltak rá, ami újabb jele annak a hatásnak, melyet az angol viselkedés, vagy inkább az arról alkotott elképzelésük gyakorolt rájuk. Egyrészt elítélték az angol sznobizmust, mert sértette az egyenlőség iránti érzéküket; másrészt csodálták és utánozták. Az amerikai sznobizmusnak jelentős szerepe van abban, hogy a filmvásznon megrögzült az angol sznob alakja. Ez a képmás egyszerre a visszatükrözése és az elutasítása azoknak a hazai vágyaknak, melyek a nemességre, Oxfordra és jómodorra irányulnak. Ezt bizonyítja a Ruggles of Red Gap, melyben keveredik a külföldi ideál szelíd kigúnyolása és a közép-nyugati hódolóinak harsány kinevettetése. Másik példánk lehet Preston Sturges brilliáns komédiája, a Lady Eve (1941). Bár ebben a filmben angolok egyáltalán nem szerepelnek, egy furfangos amerikai lányt mutat be, aki úgy hódítja vissza szerelmesét, hogy Lady Eve-nek adja ki magát, egy angol arisztokrata leányának.

Az angolok amerikai filmbeli képmása többé-kevésbé szabványosítva van. Bármilyen hűséges is ez a képmás a valósághoz, mint sztereotípiának megvan a maga saját élete, és ez az élet már független attól a bizonyos valóságtól. Az angol sznob, ahogy a hollywoodi filmekben megjelenik, olyan figura, aki bizonyos fokig elszakadt eredetijétől, hogy csatlakozzék azokhoz

a mitikus alakokhoz, akik benépesítik az amerikai képzelet birodalmát. Akár haragusznak rá, akár kedvelik, az amerikaiak ezt a fajta angolt közülük valónak érzik. „Hozzájuk tartozik", mint Huckleberry Finn vagy Miki egér, és része világegyetemüknek.

Az állandó foglalkozás az angolok sznobizmusával nem az egyetlen szubjektív elem a hollywoodi angol-képmásban. További befolyások származnak a hazai viszonyok megváltozásából, és ezek is hozzájárultak a képmás kialakulásához. A háború előtti időkben, amikor az Egyesüt Államok és Nagy-Britannia között a kapcsolatok a hagyományos keretek közt fejlődtek, semmi ok sem volt arra, hogy ezek a változások befolyásolják az angolok objektív bemutatását. A hazai tömegek vágyai csak annyiban befolyásolták a helyzetet, hogy az olyan filmtémák részesültek előnyben, melyek a valószínűség szerint az adott pillanatban a legnagyobb amerikai közönséget vonzhatták. A Cavalcade-ot különösen jól időzítették. Ez a film, Anglia nagyságába vetett rettenthetetlen hitével a nagy válság mélypontja idején jelent meg, és vígasztalást jelentett mindazoknak az amerikaiaknak, akik elkeseredtek helyzetükön. Sokan sírtak, látva a filmet, és több kritikus szerint a film tiszteletadás azoknak a tulajdonságoknak, melyek egy nemzet szellemében a legjobbak lehetnek. Két évvel később, a Ruggles of Red Gap, mely egy osztálytudatos angol komornyik átalakulásáról szóló komédia, aki szabad amerikaivá válik, azt a magabiztos hangot ütötte meg, amely akkoriban megtöltötte a levegőt. És így tovább. Egyébként csábító lenne megvizsgálni annak az okait, hogy miért voltak olyan hallatlanul népszerűek az angol imperializmust bemutató filmek évek során át. Még szereposztásukból is nyilvánvaló, hogy kifejezetten volt közük a hazai problémákhoz: az idős ezredesek szerepeit A hindu ládzsás-ban és a Gunga Din-ben angol színészekre osztották, míg a fiatal hősöket, pozitívakét és negatívakét is, a született amerikai sztárokra.

Angol szereplők a háború idején

Amint a háború elkezdődött, a nemzeti szükségletek beavatkoztak az objektivitásra irányuló tendenciában. Az amerikai közvélemény szentesítette a háborús tevékenységet, és Anglia im-

már szövetséges volt. Ezek miatt az okok miatt Hollywood már nem engedhette meg magának, hogy a tárgyilagosság olyan szellemében közelítse meg az angolokat, mely nélkülözhetetlen az egymás megértéséhez. Inkább az lett a feladat, hogy megkedveltessen mindent, ami angol az amerikai tömegekkel. Nemcsak be kellett mutatni az angolokat, hanem elfogadhatónak kellett őket beállítani még az olyan emberek számára is, akiknek angolbarát érzelmei kétségesek voltak.

Jellemző, hogy a legtöbb hollywoodi film, mely Angliát a háború idején mutatja be, megkísérli, hogy gyengítse a meglévő ellenszenvet az angol sznobizmussal szemben, és így megerősíti feltevésünket, hogy az amerikaiakat ez a vonás különlegesen izgatta.

A Mrs. Miniver, mely az egész irányzat jellemző filmje, azt mutatja be, hogy a háború idején Anglia olyan demokratizálódási folyamaton megy keresztül, mely a nemzeti karakter átalakítására irányul. Ebben a filmben, amint egyik kritikusa okosan rámutat, „még Lady Beldon, az idős, helyi nagyság is rájön végül, hogy az ő osztálytudatos, bár finom civilizációja is belekovácsolódott az ellenséggel szemben egyesülő egész ország praktikus demokráciájába."[16]

A Patkányfogó bemutat egy angol öregurat, akinek nemesebb törekvései fokozatosan úrrá lesznek külső rátartiságán; A Dover fehér sziklái pedig, ez az érzelmes múltbatekintés, mely megpróbálja megnyerni a közönség rokonszenvét az angol felsőbb osztályok tagjai iránt, azzal végződik, hogy utal ezen emberek készségére, hogy demokratikusabb normákhoz alkalmazkodjanak. Nem mintha az ilyen motívumok teljesen hiányoztak volna a háború előtti filmekből; de a háború alatt vezérmotívumokká nőttek, átszínezték a korszak minden filmjét és igazolásukként is szolgáltak.

Ezek a filmek, melyeket erőteljes hazai igények hatására készítettek, feltételezem, hogy akkor is hamisan mutatták volna be az angol valóságot, ha a helyszínen forgatták volna őket. Az, hogy milyen mértékben torzították el, lemérhető azon a kritikán, mely magában Angliában fogadta e filmeket. A Mrs. Miniver-t, melyről elismerték, hogy az angol háborús hősiesség dícséretes amerikai elismerése, mindamellett elmarasztalták „hibáiért és az angol valóságtól gyakran eltérő jellegéért".[17] A Dover fehér sziklái-ról a londoni Times azt mondta, hogy „nélkülözi annak az országnak jellegzetességeit, melyben a cselekmény lejátszódik."[18] Ami pedig a Random Harvest-et illeti, amely szintén háború alatti hollywoodi produkció volt, egy udvarias kritikus megjegyezte, hogy „Greer Garson és Ronald Colman játéka feledteti a gyakori tévedéseket az angol viselkedést és egyéb részleteket illetően."[19]

A háború utáni Anglia kimaradása

Az ember azt várhatná, hogy a háború elmúltával Hollywood újra előveszi viszonylag objektív megközelítésmódját a mai angolokkal szemben. Ezzel szemben inkább nem vett, és még máig sem vesz tudomást létezésükről. Semmi sem bizonyítja jobban a hazai befolyások túlnyomó hatását a szórakoztató filmiparban. Most, hogy az angolok néhány szempontból valóban felnőnek az összes amerikai háborús filmekben róluk rajzolt képhez — az osztályelőítéletek csökkennek és a sznobizmus nem olyan erős — természetesnek látszhatna, hogy Hollywood ismerje el azt, amit éppen nem sokkal azelőtt tömjénezett. Ehelyett határozottan hátat fordít Angliának, olyan okokból, amelyeket fentebb más összefüggésben már elemeztem. A háború alatt az otthoniak élvezték egy Lady Beldon látványát, aki bebizonyította magáról, hogy meggyőződéses demokrata; most viszont az angol demokrácia sajátos jellege oly kevéssé tetszik sok amerikainak, hogy a Lady Beldonokat további intézkedésig zár alatt tartják.

Ennek az ideiglenes kiesésnek a jelentőségét — mely még meglepőbb, ha a háború utáni angliai élettel foglalkozó angol filmek amerikai beözönlésére gondolunk — még jobban kiemelik azok a hollywoodi produkciók, melyek múltbeli angol szereplőket léptetnek fel. Nemcsak hogy visszaállítják az angol sznob típusát (Cluny Brown) hanem más ismerős, háború előtti sémákat is felhasználnak. Mindegyikük készülhetett volna 1941 előtt is. Azzal, hogy így kombinálja a jelen figyelmen kívül hagyását a múlt gátlástalan tolmácsolásával, Hollywood csak ugyanazt a magatartást folytatja, melyet már korábban is gyakorolt. Más nemzeti filmiparok számára sem ismeretlen a külföldieknek az a kezelése: abban az időben, amikor a Hitler előtti német film teljesen elhanyagolta Szovjet-Oroszországot, bőségesen taglalta a cári rendszer áldásait. Indokolt azt hinni, hogy minden ilyen esetben a valamely nép múltjával kapcsolatos

filmek felmerülése az ottani jelenlegi állapotokkal való elégedetlenségről árulkodik. Ezeket a filmeket az teszi a közvetett kritika eszközeivé, hogy olyan pillanatban jelennek meg, amikor az illető nép bármely közvetlen említését szigorúan kerülik. Nem annyira tartalmuk, mint inkább puszta létük által jeleznek valamilyen sértődöttséget. Csak ritkán lépnek elő nyíltan, a múltbeli eseményeket úgy mutatva be, hogy az a mai ügyek alig leplezett céljait szolgálja. A Jégmezők lovagjá-ban (Alekszander Nyevszkij) azok a szemek, melyek a teuton lovagok sisakrostélyai mögött izzanak, félreérthetetlenül a korabeli nácik szemei.

Összegezve, az angolok amerikai film-képmásainak objektív összetevője nagyon könnyen sebezhető. Az angol—amerikai kapcsolatok hosszú ideje tartó közvetlensége kedvez ennek az objektivitásnak, a szubjektív befolyások hatása pedig okvetlenül gátolja. A hazai igények és a tömegek elvárásai már több ízben is arra indították Hollywoodot, hogy hamisan mutassa be az angolokat, vagy ne is mutassa be őket egyáltalán — ami végülis ugyanazt eredményezi. Ahogy ezek a bemutatási módok követik egymást, nem vehető észre semmiféle fejlődés az ismeretekben — ami azt illeti, a már 1933-ban bemutatott Cavalcade-ot talán semmi sem haladta meg azóta objektivitásban. Ugy látszik, minden a piac szükségleteitől függ, melyek esetenként megengedik, illetve nem engedik meg az angolok pontos megmutatását.

Orosz szereplők

Amerika útközben (America in Midpassage) c. könyvükben Beardék az első orosz ötéves terv sikerét azok között a külföldi események között említik, melyek növelték az amerikai aggodalmakat 1933 tavaszán. „Azonban Oroszország messze volt" — jegyzik meg, mielőtt rátérnének Hitler hatalomrajutásának izgalmasabb következményeire — „és figyelmen kívül lehetett hagyni arra hivatkozva, hogy módszerei és értékei némileg keletiesek."[20]

Az amerikaiak számára az oroszok valóban nem-hozzájuktartozó nép. ("Out-group people") Kifejezetten hiányoznak a két nép közös hagyományai, és sohasem volt közöttük olyan nemzeti összefonódottság, mint az angolok esetében. A két országot elválasztó szakadékot mélyíti kormányzatuk ellentéte, amely ellentét annyira teli van dinamittal, hogy meghatározza mindazt a népszerű elképzelést, melyet az amerikaiak és az oroszok egymással kapcsolatban táplálnak. Ezek az elképzelések, melyeket nem ellenőriznek tapasztalással és ezért elkerülhetetlenül teli vannak előítéletekkel, teljesen sablonszerűek. Az átlagos amerikai az „őrült orosz" figuráját beiktatta kedvenc sztereotípiái közé, tudja, hogy az oroszok szeretik a zenét, a balettet és a vodkát. És természetesen számtalan vezércikk és hasonló erőltetett rájuk egy merev elképzelést a bolsevizmusról, mint olyasmiről, ahol kollektív farmok, titkosrendőrség és tisztogatások vannak. Mindennek legnagyobb része puszta mendemonda számukra, mégha igaz is.

Hollywood, mely mindig hajlott a már meglévő klisék kiaknázására, nem a legalkalmasabb arra, hogy ezekbe életet is leheljen. Nyilvánvaló okokból az orosz témájú amerikai filmek a stúdiókban készülnek, és mivel az orosz színész ritka ebben az országban, az orosz szerepeket általában hollywoodi sztárokra osztják — vagy éppen német színészekre, akik úgy látszik, különösen ügyesek az oroszok alakításában. Az Utolsó parancsban (The Last Command, 1928) Emil Jannings nagyon meggyőző cári tábornok volt. Már rámutattam, hogy még az angol színészekkel játszatott filmek is tévesen mutatják be az angolokat, és másfelől, nem okvetlenül szükségszerű, hogy az idegeneket játszó színészek mindig lényegesen eltávolodjanak a valóságtól. Azonban így is igaz marad, hogy a mesterséges színhelyeken idegen színészek inkább gátolják, minthogy elősegítenék az egyes népek objektív bemutatását.

Az a néhány hollywoodi film, amelyek 1927 és 1934 között a mai Oroszországgal foglalkoztak, mély aggodalommal ráncolták homlokukat a Szovjetúnió felett. Legtöbbjük az orosz forradalom korai napjaiban játszódott, vagy legalábbis utalt erre a korszakra, amikor minden cseppfolyós volt. Bár nem siklottak át a cári uralom borzasztó visszaélésein — hogyan is tehették volna? — mégis elérték, hogy az ember rosszkedvűen nézze egy ennyire nyilvánvalóan barbár ügy győzelmét. A Tréfa-ra gondolok (Mockery, 1927), a Vihar-ra (The Tempest, 1928), az Utolsó parancs-ra és az Angol ügynök-re (British Agent, 1934). Kivéve Sternberg Utolsó parancs-át, mindezek a filmek egy orosz vörös és osztályellensége közötti szerelmi románcba torkolltak, amiből észre lehetett venni a bolsevik osztálygyűlölet

emberileg romboló hatásait. Az Elfelejtett parancsolat (Forgotten Commandment, 1932) ez a „prédikáció a szovjet föld borzalmairól"[21] azzal vádolja Oroszországot, hogy cserbenhagyta a kereszténységet. Ezek közül a produkciók közül csak a Sternberg filmnek és talán az Angol ügynök-nek voltak egyáltalán valamilyen erényeik. Igazuk van Beardéknek: „Oroszország messze volt..."

Nem került közelebb azután sem, hogy Roosevelt elnök elismerte 1933 végén. Azonban az amerikai attitűdök megváltoztak. Egy csend-korszak után, melyet néhány olyan film töltött ki, amelyek témája Nagy Katalin, Tolsztoj Karenina Annája és Dosztojevszkij Bűn és bűnhődése volt, (az angol múltról szóló mai filmekhez hasonlóan, lehet, hogy ezek is az orosz kommunizmus csökönyös fennmaradása miatti udvarias elégedetlenséget fejezhették ki), ez a változás észrevehetővé vált: Hollywood átváltott a komoly kritikáról a kritikus vígjátékokra. Úgy vélem, hogy a Tovaris (Tovarich) volt az első film, mely a politikai elismerés tényét helyeselte azáltal, hogy könnyű csetepatékkal helyettesítette a komoly támadásokat. Az ellenségeskedések folytatódtak, csak éppen alkalmazkodtak a Szovjetunióval megjavult kapcsolatokhoz, hiszen végülis már látszott, hogy a Szovjetunió fennmarad. Lubitsch Ninocskája (Ninotchka), Garbóval a főszerepben, szintén óvatos közeledést jelzett. Ez a szórakoztatóan csúfolódó darab, mely bemutatta, ahogy a marxizmuson edzett oroszok megadják magukat a Nyugat frivol attrakcióinak, egy olyan felnőtt leereszkedésével szemlélte a szovjet életet, aki a taknyosok pajkosságait nézi. Afféle vállveregetés volt, mintha azt mondta volna a film, hogy miért nem nőttök már fel. Sikere más hasonló filmeket eredményezett: Reggelire is ottmaradt (He stayed for Breakfast) mely „a kommunisztikus barátosdi vidám szélhámossága, mely a háború előtti Párizsban virágzott"[22], és az X elvtárs (Comrade X) mely Moszkvában játszódott és hasonlóan gúnyolódott vakbuzgó kommunisták megtérésén. Ez a két, 1940-ben bemutatott film azonban nemcsak hogy nélkülözte Lubitsch raffinériáját, de olyan maróan agresszív hangot is megütött, ami a Ninocskából hiányzott. Bosley Crowther így ír az X elvtársról: „Ritkán szatirizált egy film egy nemzetet és annak politikai rendszerét olyan kegyetlen és rosszindulatú gyönyörűséggel, mint ez a vígjáték."[23]

Oroszok a háború idején

Az Angliáról szóló amerikai, háborús filmek angol szereplői még hasonlítottak néhány évvel korábbi elődeikre, azonban semmi ilyen hasonlóság sem kötötte össze a rettenthetetlen orosz női harcosokat, akiket Hollywood 1942 és 1949 között dicsőített, a nem sokkal azelőtt annyira népszerű, engedékeny Ninocskával. Ez nem egyszerűen a hangsúly eltolódása volt, mint az angolok esetében, hanem radikális helyzetváltozás, melynek során Sztálinból Joe bácsi lett, és a kollektív gazdaságok a boldogság forrásaivá váltak.

Aligha kell hosszabban elemeznem a szereplőket és a helyzeteket a Moszkvai küldetés-ben (Mission to Moscow), az Észak csillagá-ban (North Star) és a többiben. Mindezek a filmek abból az erőteljes kívánságból fakadtak, mely az otthoniak részéről felmerült, hogy maradjon Oroszország benne a háborúban. A meglepő az, hogy milyen kevéssé törődtek a folyamatossággal: azt bálványozták, amit a béke idején elítéltek vagy gátlástalanul kigúnyoltak. A fordulat teljes volt.

Miközben így udvarolt Oroszországnak Hollywood, a hazai önérdektől vezettetve, még azt a máskor vezérlő elvet is figyelmen kívül hagyta, mely szerint a vitás kérdésekről nem szabad tudomást venni. A szovjet rendszer ellenzése túl stabil tényező volt az amerikai közvéleményben ahhoz, hogy a háború szükségszerűségei egyszeriben kiküszöböljék. Bár háttérbe szorult, tovább parázslott. Ez az oka annak a bírálatnak, amit különösen a Moszkvai küldetés kapott különböző oldalakról, mely elnéző utalásokat tartalmazott a moszkvai perekre. Az Észak csillagáról pedig, mely nyitó képsoraiban égig magasztalta az 1941 előtti orosz falusi életet, a Daily News azt írta, hogy ez a film kommunistább „mint maguk az oroszok, akik sohasem hitették azt, hogy a háború előtti Oroszország a musical comedy-k paradicsoma."[24]

... és oroszok jelenleg

Most, hogy elmúlt a pillanatnyi feledékenység, melyben Hollywood a háborút követő években szenvedett, újabb fordulat tanúi vagyunk. Eltűntek a derék orosz harcoló asszonyok, a boldog falusiak, és az uralkodó réteg demokratikus allűrjei. He-

lyettük száraz bürokraták, a nácik párjai, az elnyomás légkörét terjesztik. Legalábbis így mutatja be a Vasfüggöny (The Iron Curtain) a szovjet hivatalnokokat — könyörtelen egyeduralkodókként jelennek meg, akiket rabszolgák szolgálnak. És az egyetlen „jó" orosz egy olyan férfi, aki annyira hisz a nyugati civilizáció felsőbbrendűségében, hogy otthagyja a kommunizmust és elárulja hazáját. Hasonló típusokat propagáltak a háború előtti amerikai komédiákban is; de eltérően a Ninocskától, a Vasfüggöny kerül minden olyan szatirikus felhangot, ami gyengíthetné a vádak hatását. Más friss filmek nem kevésbé határozottan építettek az amerikai közönség antikommunista érzelmeire. A Szökevény-ben (The Fugitive, 1947 végén), mely egy kifejezetten fantasztikus film, exotikus helyszínekkel — alázatos papokat önkényesen üldöznek olyan teljhatalmú hatóságok, amelyeket mindenki szabadon azonosíthat a kommunistákkal. Az orosz feketepiaci svindler sem kellemesebb alak az A győzőnek (To the Victor, 1948 június) című filmben. És hamarosan több szovjetellenes filmet is láthatunk, kettőt vagy hármat már be is terveztek gyártásra. Ezt az általános keménységi hajlamot azonban enyhíti egy új háború félelmes lehetősége: a Berlin Express és a Külföldi ügy (A Foreign Affair, 1948 június) mindkettő Németországban játszódik, és viszonylag kedvező megközelítésben mutatja be orosz szereplőit. Így tehát talán nem kell feladnunk a reményt a mégiscsak létrejövő megértésre.

A szubjektív tényező uralma

Mindez azt illusztrálja, hogy Hollywood mennnyire nem törődik az orosz valósággal. Eltérően a hollywoodi filmek angol szereplőitől, akik legalább valamilyen, bármily halvány, jelét adják a valódi életnek, az oroszok amerikai film-képmásai ahhoz alkalmazkodnak, ahogyan az amerikaiak elképzelik azokat a messzi oroszokat. Még az orosz születésű színészek is furcsamód színtelenek az ilyen szubjektív elképzelésekre alapozott történetekben; és természetesen Garbo a Ninocskában mindig Garbo marad, Ninocskának álcázva. Az objektív tényező ezekben az ábrázolásokban elhanyagolható — ezek nem élményeken, hanem konstrukción alapulnak. Innen ered távolságuk attól az eredetitől, melyet állítólag ábrázolnak. Az Észak csillagá-t kommentálva Archer Winston, az egyik legjobb szemű new yorki filmkritikus megjegyzi, hogy szereplői „inkább egysíkú papírkivágások, mint a legjobb orosz filmek mélyen mintázott jellemzései . . ."[25] Hozzátehette volna, hogy az a sok orosz film, melyet az Egyesült Államokban bemutattak, a legkisebb mértékig sem ösztönözte Hollywoodot, hogy felülvizsgálja Oroszországról alkotott saját gyártmányú elképzeléseit.

Ezek az elképzelések politikai jellegűek. Minden, Oroszországról szóló hollywoodi film aktuális kérdéseket vet fel, és közülük sok, úgy vélem, soha sem készült volna el, ha nem az lett volna a cél, hogy elidegenítsék az amerikaiak beállítottságát a szovjet rendszertől. Ez magyarázza, hogy miért olyan szegényesen megformáltak szereplőik. Az angol filmszereplőkhöz hasonlítva a hollywoodi gyártmányú oroszok puszta absztrakciók. Ahelyett, hogy önmagukért kerülnének elő, mint ahogy ez az angolokkal gyakran történik, csak arra szolgálnak, hogy érveket és ellenérveket személyesítsenek meg az örökké hullámzó vitában az orosz kommunizmussal kapcsolatban. Olyanok, mintha vezércikkek alapján készültek volna. Marionettekre hasonlítanak és az ember kénytelen észrevenni a szálakat, amelyeken rángatják őket.

Végül pedig ezek a marionettek nem rendelkeznek az angol szereplők viszonylagos stabilitásával. Az angol sznob túlélte a háborút, míg Ninocska csak egy múló pillanatig volt népszerű. Múló divatja jellemző azokra a gyakori, olykor ideges változásokra, melyeken az orosz szereplők átesnek az amerikai filmekben. A lélektani következetességre való tekintet nélkül követik egymást, ami ismét arra a funkciójukra utal, hogy hazai elképzeléseket testesítenek meg Oroszországgal kapcsolatban. 1941-ben, amikor ezek a nézetek olyan hirtelen változtak, hogy még nem álltak rendelkezésre olyan filmek, melyek lépést tartottak volna a legújabb fejleményekkel, Hollywood megpróbálkozott egy már meglévő film átalakításával az új helyzethez. „Fehérre mossák a vörösöket" — ezen a címen a következő híradás jelent meg a Variety 1941. okt. 22-i számában: „Az ország Oroszországgal kapcsolatos közvéleményének megváltozását tükrözve, a Metro magyarázó előszót csatolt az X elvtárs című filmhez, hogy leszögezze: minden gúnyolódást az oroszokon a filmben csak egyszerű, kedves tréfának szánják." A Metro egyszerűen vonakodott dobozba tenni az X elvtárs című filmet, melyet néhány hónappal azelőtt mutatott be, hogy Hitler meg-

támadta Oroszországot; azonban ezt a durva szatírát a szovjet életről nem lehetett továbbra is műsoron tartani, amíg csak el nem hitették róla, hogy kedves viccelődés barátok között.

Az amerikai filmekben az orosz szereplők inkább kivetülések, mint képmások. (Inkább projekciók, mint portrék.) Csalóka alakok, melyek tétovázás nélkül változnak a pillanat politikai követelményei szerint. Oroszország messze van.

Következtetések

A többi demokráciák filmiparai, feltételezem, nagyon hasonló módon működnek, mint Hollywood. A játékfilmek mindenütt tömeg szórakoztatására szolgálnak, és ami információt tartalmaznak, az többé-kevésbé melléktermék. Minden nemzeti filmgyártást befolyásolnak a szubjektív hatások, amikor külföldieket mutat meg, és ezeket a képmásokat ezért erősen meghatározzák a hazai színen éppen uralkodó közönség elvárások és politikai követelmények. A szubjektivitásnak is vannak fokozatai: a közös élmények által közvetlenül összekapcsolt népeknél az várható, hogy objektívebb film-képmásokat formálnak egymásról, mint az olyan népekről, melyekkel kevés vagy semmi közös nincs bennük.

Más szavakkal, az „in-group" népek képmásai meghaladják az „out-group" népekéinek megbízhatóságát. De még ezek is csak addig megbízhatóak féligmeddig, amíg a készítő ország közvéleménye nem avatkozik bele viszonylag hamisítás nélküli megközelítésmódjukba. És az elidegenítő fejlemények nyomása alatt ez bármikor bekövetkezhet, amint ezt mutatja Hollywood következetes hallgatása a háború utáni angolokról. Általában, a külföldiek film-képmásai ritkán nevezhetők hűségesnek, legtöbbször inkább az önigazolás igényéből nőnek ki, mint a tudásvágyéból; úgyhogy a létrejövő képmások nem annyira a másik nép mentalitását fejezi ki, mint inkább a saját népét. A nemzetközi megértés még gyermekcipőben jár.

Vagy éppen most mutatja a felnövekedés jeleit? Még nem említettem egy új nemzetközi filmes irányzatot, mely mintha igazolná Mr. Johnston elégedettségét, melyet fentebb idéztünk, hogy a film nemsokára „a népek közötti megértés és a tudás eszközévé" válik. Ez az irányzat, mely a háború hatásainak spontán reakciója, Európából ered. Jellemzőek rá a némileg

érzelmes svájci filmek, mint a Marie Louise és Az utolsó lehetőség, és a két Rossellini film, a Róma nyílt város és a Paisa — melyek háborúbeli és háború utáni fél-dokumentáris filmek és az amerikai közönség nagyon kedvelte őket. Hasonló jellegű a Kutatás (The Search, 1948), egy a Metro által támogatott film az európai hadiárvákról, melyet Az utolsó lehetőség producere és munkatársai készítettek egy hollywoodi rendezővel együttműködve. Úgy látszik, Hollywoodot érdekli ez a műfaj.

Maga a műfaj persze nem új. D. W. Griffith, a nagy felfedező, már kifejlesztett néhány ebben rejlő lehetőséget, és az ő elképzeléseit követték Eizenstein és Pudovkin klasszikus filmeposzaikban — a riport és a fikció mesteri elegyítése, tényszerű kijelentések és érzelmi hatások. A legújabb fél-dokumentum filmekben az új a tartalmuk: új módon közelítenek a világhoz, és ez természetesen új filmbeli megközelítést is jelent. E filmek mindegyike elítéli a fasiszta hatalomvágyat és fajgyűlöletet; és amit csak bemutatnak — nácikat, amint ellenségeiket kínozzák, a hősi ellenállás jeleneteit, elhagyott gyermekeket, leírhatatlan nyomorúságot a kibombázott városokban — azt a megkínzottak, meggyilkoltak, reménytelenek iránti mély együttérzéssel ábrázolják. Olyan filmek ezek, melyeknek van mondanivalójuk. Nemcsak feljegyzik az üldözők és áldozataik félelmes találkozásait, az urakét és a rabszolgákét, hanem dicsőítik a szeretet és rokonszenv kötelékeit, melyek még most is, a hazugságok, romok és borzalmak közepette összekötik a különböző nemzeteket. Céljuk a világ népei közötti kölcsönös megértés.

Egyetlen háború előtti filmet sem ismerek, amely olyan kimondottan internacionális lenne, mint ezek a fél-dokumentum filmek. Laza szövésű epizódokban mindegyikük a háború szörnyűségeit mutatja be, a különböző országok katonái és polgárai közötti véletlen találkozásokkal. Német menekültek egy angol tiszthez csatlakoznak, egy amerikai közkatona szerelmes lesz egy olasz lányba, rosszul táplált francia gyerekek Svájcban nyerik vissza egészségüket. És a figurák legtöbbjét a filmkészítők a legkevesebb szubjektivitással alakítják ki. Ahelyett, hogy a hazai szükségletek kifejeződéseiként szolgálnának, úgy látszik, hogy a valóságból kerülnek elő, és nincs más céljuk, mint tükrözni ezt a valóságot. A nemzetközi együttműködés iránti hatalmas nosztalgia kapcsán ezek a filmek arra törekszenek, hogy növeljék ismereteinket más nemzetekről.

Megengedheti-e magának Hollywood a nemzetközi irányzatot?

Ez az egész irányzat, feltéve hogy létezik, azt bizonyítja, hogy a külföldiek filmbeli képmásainak nem okvetlenül kell sztereotipiákká és projekciókká degradálódniuk. Ezen a ponton felmerül a kérdés, hogy mit lehet tenni azért, hogy ezek a képmások helyesebbek legyenek. Ez életfontosságú kérdés, ha arra gondolunk, milyen hatalmas befolyást gyakorolnak a szórakoztató filmek a tömegekre. Kétségtelen, hogy a más népek filmbeli képmásai elősegíthetik a kölcsönös megértés iránti általános érdeklődést, de gyengíthetik is ezt.

A fentiek nem mondanak ellent annak a ténynek, melyet egész tanulmányom során hangsúlyoztam, hogy a maguk részéről szórakoztató filmeket erősen befolyásolják a pillanatnyi tömegvágyak, a közvélemény rejtett tendenciái. Az ilyen vágyak és tendenciák többé-kevésbé artikulátlanok, és nem kristályosodnak ki, amíg elő nem kényszerítik őket begubózott állapotukból; azonosítani kell őket és formát kell adni nekik ahhoz, hogy hatékonnyá váljanak. Mint már korábban említettem, a filmipar mindenütt éppen ezért kerül szembe azzal a feladattal, hogy megjövendölje a közönség várakozásait bármely adott pillanatban. Néha elmulasztják lehetőségeiket. Az a visszhang, melyet a svájci és olasz féldokumentum filmek találtak az Egyesült Államokban, inkább tematikus, mint esztétikai okokból, az amerikai közönségben egy olyan kedvező diszpozícióra utal ezekkel kapcsolatban, melyet Hollywood ezideig nem volt képes felismerni. Másfelől, alkalomadtán a hollywoodi filmek olyan hamar reagálnak szinte megközelíthetetlen érzelmi és társadalmi helyzetekre, hogy mintha a semmiből teremtenének vágyakat, különösen az ízlés dimenziójában. Jellemző módon, a szakma kitalálta a „sleeper" („alvó") kifejezést az olyan filmekre, melyeket kudarcnak hisznek, és azután, amikor bemutatják őket, kiderül, hogy sikeresek. A filmkészítés állandó kísérletezéssel jár — és sok meglepetéssel.

Ami tehát a leginkább számít ebben az összefüggésben, az a tömegek diszpozíciójának lényegi kétértelműsége. Meghatározatlanságuk miatt általában különféle értelmezéseket is lehetővé tesznek. Az emberek fürgén visszautasítanak olyan dolgokat, amelyekkel nem értenek egyet, azonban sokkal kevésbé

biztosak akkor, amikor ki kell választani vágyaik és kívánságaik igazi tárgyait. Ennek megfelelően, van egy mozgási sáv azoknak a filmgyártóknak is, akik a meglévő tömeges vágyakat akarják kielégíteni. A visszafojtott menekülési (escapist) szükségleteket például igen sokféle módon lehet feloldani. Ezért van állandó kölcsönhatás a tömegek diszpozíciói és a filmek tartalma között. Minden egyes népszerű film valamilyen népszerű kívánságnak felel meg, azonban mialatt alkalmazkodnak hozzájuk, elkerülhetetlenül csökkentik ezek belső kétértelműségét. Minden ilyen film valamely meghatározott irányban fejleszti ki ezeket a kívánságokat, a több lehetséges jelentés közül eggyel szembesíti őket. Rögzített mivoltuk által a filmek így meghatározzák annak a tagolatlanságnak természetét, melyből felmerülnek.

Mégegyszer kérdezzük: hogyan lehetne hűségesebbé tenni az idegen népek film-képmásait? Mivel a filmkészítők, a közvélemény és az érzelmek pillanatnyi irányzataitól való minden függőségük dacára megőriznek némi cselekvési szabadságot, elképzelhető, hogy találni fognak objektívebb megközelítésmódot az idegen szereplőkhöz — saját érdekükben. Hollywood jelenleg olyan válságon megy át, mely a gyártókat arra indítja: próbáljanak behatolni a lanyha mozibajárók tudatába; és a dokumentumfilm-módszerek, melyeket Hollywoodban nagyon szeretnek a Boomerang óta, nagyon megfelelnek az objektív ábrázolásmódhoz. És nem volt a Kutatás (The Search) sikeres? Semmi ok sincs, hogy Hollywood ne vizsgálja meg ezt a sikert, és meg ne próbálkozzék olyan filmekkel, fél-dokumentumokkal vagy mással, melyek bármily közvetett módon, de az egyetlen világ céljait szolgálják. Az amerikai közönség talán még azt is üdvözölné, ha az orosz problémákat objektíven mutatnák be, vagy a Munkáspárt által kormányzott Anglia életét.

De az is lehet, hogy nem. És Hollywood (meg minden más nemzeti filmgyártás is) némi okkal hiszi, hogy hosszú távon ő tudja legjobban, mit keresnek a nézők a mozikban. Kétlem, hogy követne olyan tanácsokat, melyek nem vágnak egybe a közönség reakcióiról alkotott elképzeléseivel. Épp ezért bármilyen kampány a külföldiek jobb filmbeli bemutatásáért — olyan bemutatásért, mely inkább portré mint projekció — csak akkor lehet hatásos, ha felismerteti a filmiparral, hogy a széles tömegek érdeklődnek az ilyen bemutatásmód iránt. Ezért van elsődleges fontossága a tömegek nevelésének. Hacsak az olyan

szervezetek, mint az Unesco nem tudják felkelteni a vágyat a nemzetközi megértésre, gyengék a kilátások a filmkészítők együttműködésére. Az utolsó lehetőség és a Paisa olyan országokból jöttek, ahol ez a vágy rendkívül erős volt. El lehet-e terjeszteni? Fenn lehet-e tartani ezt a vágyat? A filmek akkor segítik elő a tömegek attitűdjeinek megváltozását, ha ezek az attitűdök már elkezdtek változni.

(B. Rosenberg–D. M. White: Mass Culture: The Popular Arts in America c. kötetből. Fordította: Szekfű András)

1. A tényközlő filmeket – a dokumentumfilmeket és a híradókat – itt nem vesszük számításba, bár gyakran mutatnak be külföldieket és külföldi eseményeket. Elhagyásuk nem jelenti lebecsülésüket, egyszerűen azt a tényt tükrözi, hogy szinte eltűnnek a játékfilmek tömegében. Átmeneti, háború alatti divatjuktól eltekintve, a tényközlő filmek ma is a mellékes jelenségek közé tartoznak, legalábbis ami az Egyesült Államokat illeti.

2. Prof. Robert H. Ball, Queens College jelenleg készíti elő vizsgálatát a Shakespeare-darabok megszámlálhatatlan európai és amerikai filmváltozatáról. Ebben elemezni szándékozik a változatok nemzeti különbségeit, valamint azokat a változásokat, melyeken ezek az egyes országokban az idők folyamán átmentek.

3. „Te és az oroszok" (You and the Russians). A Columbia Rádiótársaság által bemutatott öt tagú műsorsorozat. A CBS által kiadott füzet. A műsorokat 1947 novemberében sugározták.

4. Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, Princeton, 1947. p. 206. (Magyar kiadása: Filmtudományi Intézet, 1964)

5. Leonard W. Doob: Public Opinion and Propaganda, New York, Henry Holt, 1948. p. 507. (Közvélemény és propaganda)

6. Az egész érvelést ld. Kracauer, op. cit. pp. 5–6.

7. Jack L. Warner: "What Hollywood isn't" (Ami nem Hollywood) A Hollywood Citizen News and Advertiser által kibocsátott propagandanyomtatvány.

8. Motion Picture Letter, kiadta a Public Information Committee of the Motion Picture Industry, 1946. jún. Vol. 5., no. 6.

9. Lc. Kracauer: „Those Movies with a Message" (Azok a filmek, melyeknek mondanivalójuk van) Harper's Magazine, 1948. jún. 657–72. o.

10. Hollywood viselkedésével kapcsolatban további közvetlen okokat fedezhetünk fel az amerikai és angol filmiparok közötti hidegháborúban, valamint az angliai élet sötét oldalaiban, melyek nem voltak vonzóak a bájjal megfertőzött filmvásznakon. Azonban ezeknek az érveknek súlyát is főleg a politikai nyomások adták.

11. John C. Flinn: "Film Industry Watching 'Blockade' as B. O. Cue on Provocative Themes", Variety, 1938. june. 22.

12. Hasonló filmek még: The Charge of the Light Brigade (1936) Gunga Din (1939), The Sun Never Sets, stb.

13. Ernest Marshall.: "Featured Players and Costly Set . . ." New York Times, 1933. ápr. 9. (Olyan vágatról idézve, mely nem tartalmazza a cím további részét.)

14. Margaret Cole: "How Democratic is Britain?" (Mennyire demokratikus Anglia?) Harper's Magazine, 1948. júl. Vol. 197, No. 1178:106.

15. Sőt, úgy tűnik, hogy azok a képmások melyeket egy és ugyanaz a nemzet formál magának egy idegen népről a tömegkommunikáció különböző közegeiben, egyáltalán nem konkurrálnak egymással. Az amerikai rádió-komédiákban, ahogy erről Mr. Oscar Katz (CBS) informált engem, az angolokat olyan savanyú fickóknak ábrázolják, sztereotip jelleggel, akik képtelenek megérteni egy tréfát.

16. "Mrs. Miniver's War" (Mrs. Miniver háborúja) Newsweek, 1942. jún. 15.

17. Evelyn Russell: The Quarter's Films (A negyedév filmjei) Sight and Sound, Winter 1942, Vol. 11., No. 43:69.

18. Idézve Lewis Gannett: "British Critics' Storm Lashes ?'White Cliffs'", New York Herald Tribune, 1944. aug. 20.

19. Evelyn Russel: "The Quarter's Films" (A negyedév filmjei) Sight and Sound, Summer 1943, Vol. 12., No. 45:17

20. Charles A. Beard and Mary R. Beard: America in Midpassage, vol III. The Rise of American Civilization, New York: The Mac Millan Company, 1941, p. 201.

21. "It Isn't the Screen, it is the Story" (Nem a vászon – a sztori!) New York World Telegram, 1932. jún. 4.

22. Idézve Kate Cameron kritikájából, New York Daily News, 1940. aug. 31.

23. Idézve Bosley Crowther kritikájából, New York Times, 1940. dec. 26.

24. Idézve Kate Cameron kritikájából, New York Daily News, 1943. nov. 5.

25. Idézve Archer Winston kritikájából, New York Post, 1943. nov. 5.