

**A nemzeti identitás kérdése a brit filmben és  
filmtörténetírásban az 1970-80-as évek változásainak  
tükrében**

Váró Kata Anna  
2015.

Témavezető: Dr. Báron György  
Színház- és Filmművészeti Egyetem

## Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Dr. Báron Györgynek, hogy segítette szakmai fejlődésemet, felbecsülhetetlen támogatást, bátorítást és segítséget nyújtott a doktori tanulmányaim során, valamint a dolgozat elkészültében.

Szeretnék köszönetet mondani a szigorlat és a házi védelem bizottságának: Dr. Schulze Évának, Dr. Varga Balázsnak, Dr. Stóhr Lórántnak és Dr. Miklauzič Bencének a dolgozattal kapcsolatos értékes észrevételeikért és inspiráló javaslataikért.

Köszönet illeti Dr. Győri Zsoltot, aki évekkkel ezelőtt segített a kutatás elindításában. Szeretnék továbbá köszönetet mondani Dr. Szűcs Editnek, Dr. Bujalos Istvánnak, Dr. Silye Magdolnának és Dr. Szijártó Imrének, akik hosszú évek óta egyengetik utamat és segítik szakmai előmeneteletemet. Indulásomkor nagyon sok segítséget kaptam Dr. Vajdovich Györgytől, Csantavéri Júliától és Urbán Máriától, aki sajnos nem érthette ezt meg.

Köszönöm Molnár-Mills Eszternek és a külföldi szakirodalom beszerzésében nyújtott segítségét és baráti támogatását.

## Tartalom

Bevezetés.....	5
Egyetemes filmtörténetírás az 1960-as évek előtt.....	10
Az empirista módszer megújulása.....	14
A brit filmtörténetírás iskolái: a „régis iskola” .....	15
A filmtörténetírás első revizionistái: az „empiristák” .....	16
A kulturális emlékezet hordozói: a nemzeti filmkánon revíziója.....	21
Az filmtörténetírás revíziójának második hulláma: az „elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténetírás” .....	24
Az identitás és a nemzet fogalma .....	31
A nemzeti film fogalma.....	37
A nemzeti karakter .....	39
A nemzetkép megjelenése a filmekben .....	40
Az Egyesült Királyság a hetvenes években.....	42
Gazdasági és politikai helyzet .....	42
Edward Heath és Észak-Írország.....	43
A gazdaság válsága .....	45
A brit filmgyártás és a televízió viszonya a hetvenes években .....	49
A brit filmgyártás a hetvenes években .....	52
A hetvenes évek egyik túlélési stratégiája: az avantgárd filmkészítés .....	56
A nagyközönség helyébe réteggözönség lép.....	58
A hetvenes évek másik túlélési stratégiája: a televízió .....	60
A <i>Play for Today</i> előfutárai; az ötvenes-hatvanas évek drámasorozatai .....	62
Politikai állásfoglalás és nemzeti sokszínűség: <i>The Wednesday Play</i> .....	67
Drámasorozat a nemzeti sokszínűség jegyében: <i>English Regions Drama</i> .....	68
A nemzeti film első igazi megnyilvánulása: <i>Play for Today</i> .....	72
Realizmus kontra romanticizmus; <i>Play for Today</i> kontra heritage .....	81
„Hivatalos mozi”/ „nem hivatalos mozi” .....	86
Miért éppen a kosztümös filmek? .....	88
A nyolcvanas évek: az örökségkultúra megjelenése .....	90
A heritage filmek előfutárai .....	91
Honnan ered a heritage elnevezés? .....	95
A heritage film jellemzői és meghatározásai .....	97
A heritage műfaj, alműfaj, stílus, ciklus vagy kánon? .....	104
Heritage-listák .....	107
Ki örökli Angliát?.....	110
A heritage-vita alappillérei: a heritage és a társadalomkritika .....	111

A heritage és a Thatcher-kormányzat.....	112
A heritage és az eszképzizmus, a múlt és a nosztalgia .....	114
A heritage-kánon írói .....	118
A heritage és az íróközpontúság.....	120
Elemzés .....	121
<i>Penda's Fen</i> (írta: David Rudkin, rendezte: Alan Clarke, 1974) <i>Play for Today</i> .....	122
<i>Abigail's Party</i> (írta/rendezte: Mike Leigh, 1977) <i>Play for Today</i> .....	132
<i>Tűzszekerek</i> ( <i>Chariots of Fire</i> , Hugh Hudson, 1981).....	143
<i>Maurice</i> (James Ivory, 1987) .....	157
<i>Szoba kilátással</i> ( <i>A Room with a View</i> , James Ivory, 1985) .....	170
Elemzés – Összefoglalás .....	188
Összefoglalás.....	193
<b>Bibliográfia</b> .....	199
<b>Filmográfia</b> .....	211

## Bevezetés

Általánosan elfogadott nézet, hogy a hetvenes évek a brit film és a politika színterén is az átmenet időszakának számít, éppen ezért a mai napig, különösen ami a filmgyártást illeti, viszonylag kevés figyelmet kap. A dolgozat egyik fő célkitűzése, hogy megmutassa, a szóban forgó évtized éppen átmeneti jellegénél és az ekkoriban lezajló változásoknál fogva bír kiemelkedő jelentőséggel. Az ebben az évtizedben végbemenő átalakulások nemcsak a szigetország politikáját és filmiparát, de filmtörténetírását is érintették, ekkor indultak el ugyanis olyan folyamatok, melyek később alapjaiban változtatták meg a filmtörténetírás korábbi gyakorlatát és ennek következtében a nemzeti filmről való gondolkodást. A filmtörténészek a korábban magától értetődőnek vett koncepciók, mint például a nemzet és a nemzeti film nehezen definiálható és még nehezebben behatárolható voltára hívták fel a figyelmet, de a mainstream, sőt a kifejezetten rétegfilmes alkotásokat is beemelték a diskurzusba, új színekkel árnyalva a brit film nemzeti identitásának problematikáját.

A dolgozat első fejezetében a filmtörténetírás korábban érvényben lévő gyakorlatát idézem fel kiindulópontként, hogy bemutassam az ekkoriban akadémikus diszciplínaként is megjelenő filmtörténetírás – leginkább a huszadik század második felének filmtörténetével foglalkozó művek – legfőbb kihívásait. Nagy-Britanniában a filmtörténetírás, illetve a filmtörténeti kutatások megélénkülése jól köthető az 1970-es évekhez, ekkor váltak ugyanis elérhetővé a Ministry of Information (MOI) Films Division archívumának a második világháború előtt és alatt keletkezett, majd harminc évre titkosított anyagai. A titkosítás feloldása nyomán megélénkülő, elsősorban empirikus alapokon nyugvó filmtörténeti kutatások hívták életre az első empirista revizionista iskolát, melyet a nyolcvanas évek elején egy másik, elméleti alapokon nyugvó revizionista iskola követett. Ez utóbbi iskola sikeresen közelítette egymáshoz a filmtörténetírást és a filmelméletet. Számtalan érdeme mellett a két iskola működésének legfőbb hozadéka azonban mégis az lett, hogy a második világháború alatt készült filmek és a hozzájuk kapcsolódó, a MOI által őrzött anyagok vizsgálatának kapcsán reflektorfénybe került a nemzeti identitás kérdése, leginkább abban a tekintetben, hogy az miként is rajzolódik ki az említett időszak alkotásaiból. A nemzeti film, a filmekből kiolvasható nemzetkép, valamint az, hogy miként ölt nemzeti jelleget egy ország

filmgyártása, különösen fontos lett a hetvenes évek fokozódó gazdasági, politikai és identitásválsága idején Nagy-Britanniában.

Mielőtt azonban a brit helyzetet vizsgálom, a filmtörténetírás átalakulása kapcsán szükségesnek érzem, hogy a második fejezetben áttekintsek néhány alapfogalmat, úgymint például magából az identitás fogalmából kiindulva a nemzet és a nemzeti identitás fogalmát, illetve, hogy mi kölcsönöz egy filmgyártásnak nemzeti karaktert, és végül azt, hogy ezek alapján mit is nevezünk nemzeti filmnek. A definíciókból kiderül, hogy ezek a nap mint nap használt fogalmak valójában milyen nehezen megragadható és körülhatárolható koncepciók. A meghatározásokhoz, illetve a definíciók problematikus voltának megértéséhez elengedhetetlennek éreztem a csoportok és csoportidentitás formálódásának bemutatását és az ehhez szorosan kötődő fogalmak, mint például a kollektív emlékezet és a kulturális emlékezet fogalmiságának bevezetését. Lényeges a fejezet szempontjából a történelem mint lezárt múlt és a múltat újra meg újra használatba vevő kulturális emlékezet szembeállítását. Ez utóbbihoz mint a kulturális emlékezet hordozója kapcsolódik a film is, mely egyben a történelem lenyomata is.

Ahogy a második fejezetben látni fogjuk, a nemzet és a nemzeti film meghatározásai során újra meg újra előkerül az egység, különösen a területi egység, az azonos nyelv, vallás, faji és nemzetiségi azonosság, vagyis a közös múlt, hiedelemvilág, törvények és jogok, értékrend és gazdasági irányvonalak adta homogenitás. Az egymástól eltérő meghatározásokban számtalanszor találkozunk a következő jelzőkkel: közös, ugyanazon, mindenki által osztott, azonos, homogén. Miként azt a következő fejezetből látni fogjuk, a hetvenes évek Nagy-Britanniájára véletlenül sem az egység, az azonosság és a homogenitás lesz jellemző. Éppen ezért érzem szükségesnek röviden áttekinteni a szigetország politikai helyzetét ebben az időszakban, melyet Andy Beckett is a második világháború utáni Nagy-Britannia huszadik századi történelmének legsötétebb periódusának nevez. Ez a válsággal és bizonytalansággal teli időszak csak még inkább rávilágít a nemzet és a nemzeti film problematikus voltára és arra az identitásválságra, melynek folyománya az az erős politikai jobbratolódás, ami az évtized folyamán tapasztalható, és ami aztán alapjaiban határozza meg a nyolcvanas éveket nemcsak a politikában, de kihat a nemzetképre és az ekkoriban készült filmekből kiolvasható nemzeti identitás képére is.

A hetvenes években tetőződő gazdasági válság a filmgyártást sem kímélte, sőt az ezen a területen a hatvanas évek végétől beköszöntő pénzügyi krízis itt nemcsak a hetvenes éveken

ívelt át, de a nyolcvanas évek legelején csúcsosodott ki igazán, minden korábbinál alacsonyabb szintre vetve vissza a gyártást. A pénzügyi nehézségek alapjaiban határozták meg a hetvenes évek brit filmiparának folyamatait, annak identitás- és kiútkeresését. A dolgozatban csak röviden említem meg az ekkor végbemenő átalakulások legfontosabbjait, mint a közönség átalakulását és vele együtt a kis költségvetésű és merész független produkciónak megjelenését, mert a témám szempontjából lényegesebb a televízió és a film ekkoriban alaposan átértékelődött viszonya.

Külön fejezetet szánok a televízió és a filmgyártás viszonyának a bemutatására. Azért is érzem kiemelkedően fontosnak ezt, mert ez időben a filmgyártás gazdasági helyzete miatt megváltozott a filmesek viszonyulása a médiumhoz, és ez is hozzájárult, hogy társadalmi és kultúrákövetítő szempontból is igazán meghatározóvá váljon az ekkoriban a mozit felváltó, elsőszámú tömegmédiummá előlépő kisképernyő. A filmipar finansziális nehézségei miatt a kor legjelentősebb rendezőit, íróit, operatőreit, színészeit és technikai szakembereit foglalkoztatta a televízió, állandó munkát és biztos megélhetést nyújtva számukra, valamint indulási lehetőséget kínált az új tehetségeknek. A legjelentősebb hozadéka mindennek azonban mégis az volt, ahogy Jeffrey Richards (Richards in Ashby and Higson 2000, 23) és Thomas Elsaesser (Elsaesser in Friedman 2006, 52), hogy a televízió, elsősorban a kortárs drámasorozatok minden addiginál hívebben tükrözték a britség mibenlétét és sokszínűségét. A fejezetben röviden áttekintem a legjelentősebb drámasorozatokat, kiemelt figyelmet szentelve a hetvenes évek legmeghatározóbb kortárs drámasorozatának, a *Play for Today* darabjainak. A sorozatnak sikerült akkoriban valóban megragadni a britség mibenlétét és tükrözni annak sokszínűségét. A vélt nemzeti homogenitás helyett a *Play for Today* darabjai a heterogenitásra hívták fel a figyelmet, előtérbe hozva az évtized legfontosabb és sokakat érintő kérdéseit. A sorozat azért is érdemel kiemelt figyelmet, mert a hetvenes években itt jelent meg egy olyan új rendezőgeneráció, akik hamarosan Nagy-Britannia meghatározó rendezőivé váltak, és akiknek sikerült rendezőként áthatniuk a korábban szinte kizárólag az íróik alapján jegyzett tévédrámákat. Az olyan rendezők, mint Alan Clarke, Mike Leigh vagy Ken Loach munkái kapcsán került először szóba a tévédrámákkal kapcsolatban a szerzőiség kérdése, mely korábban azok íróközpontúsága miatt eleve kizártnak mutatkozott, valamint az ő rendezéseik, különösen Clarke és Loach művei járultak hozzá ahhoz, hogy a tévédrámák a hetvenes években egyre jobban eltávolodjanak a színháztól, és inkább a tévéfilmekhez közelítsenek.

A politikai jobbrtolódás és a nézőszám csökkenése egyaránt oka volt annak, hogy a nyolcvanas évek elején a *Play for Today* helyébe a kosztümös irodalmi adaptációk léptek. A

filmgyártásban is megfigyelhető ez a tendencia, különösen azért, mert a *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), majd egy évvel rá a *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) Oscar-sikere azt mutatta, a brit film végre megtalálta a válságból kivezető utat: a vidéki Angliát, pazar kosztümöket, díszes szobabelsőket, elit iskolákat, a virágzó gyarmatbirodalmat és a mindehhez kapcsolható nemzeti ikonográfia egész spektrumát felvonultató irodalmi adaptációkat, melyek egy csoportjára később a kritikusok és az akadémikusok a „heritage” jelzőt aggatták. A fejezetben törekszem a legelterjedtebb heritage-definíciók és a hozzájuk kapcsolódó listák bemutatására, melyek jól mutatják, hogy a műfaj/alműfaj/ciklus/stílus (ebben sincs igazán konszenzus a mai napig sem) valójában milyen porózus határokkal is bír, és mennyi ellentmondást hordoz magában. A heritage filmekkel együtt született meg a heritage-vita, vagy ha úgy tetszik a heritage-szapulás, ahhoz viszont, hogy valójában megértsük ennek eredetét, szükségesnek érzem áttekinteni Margaret Thatcher kormányzatra lépését, politikájának legfőbb irányvonalait és az annak mentén kialakuló heritage-iparágat, amelyről a heritage filmek a nevüket kapták. Ezek a filmek a *Play for Today* sorozathoz hasonlóan a britséget voltak hivatottak meghatározni, az általuk kínált nemzetkép azonban gyökeresen eltért a hetvenes évek drámasorozata által festett nemzetképtől. A különbség részint abból adódott, hogy a heritage filmek az Edward korabeli Anglia utolsó boldog békeidejét idézték meg, a hetvenes évek drámasorozata viszont szinte kizárólag a jelenben játszódott, és a korabeli társadalmat érintő problémákkal foglalkozott. A másik ok az volt, hogy a *Play for Today* elsősorban a hazai közönségnek készült, számukra próbálta megmutatni a britség korabeli sokszínűségét, miközben a filmfinanszírozás jellegéből adódóan a heritage filmek a nemzetközi, elsősorban az amerikai közönséget szem előtt tartva készültek. Az amerikai közönség meghódítására pedig Thomas Elsaesser szavaival élve „eladható képekre” volt szükség (Elsaesser in Friedman 2006, 49).

A *Play for Today* helyébe lépő heritage filmekben sokan újabb bizonyítékát látták felfedezni a brit film „realizmus kontra romanticizmus”, vagy éppen a „hivatalos/nem hivatalos” dichotómiájának. Az általam kiválasztott két *Play for Today*-darab: Alan Clarke *Penda's Fen*, (1974) és Mike Leigh *Abigail's Party* (1977) és három heritage film: Hugh Hudson *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, 1981), James Ivory *Maurice* (1987) és a James Ivory *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, 1985) szembeállítás helyett azt szeretném megmutatni, hogy minden látszólagos különbözőségük ellenére igenis van folytonosság a két trend között, mi több, számos ponton is fellelhető közöttük hasonlóság. Különösen érdekes az öt alkotás a nemzetábrázolása szempontjából, az pedig még inkább figyelemreméltó, hogy ebben a



tekintetben is nagyon sok hasonlóságot mutat a két, egymástól látszólag gyökeresen eltérő ciklus. Arról nem is beszélve, hogy a valóban átfogó nemzetkép érdekében elengedhetetlen a két vonal egymás melletti, párhuzamos vizsgálata, hiszen bizonyos szempontból mindkét irányvonal hajlik a kizárólagosságra, a valós nemzetkép így inkább a kettőből együtt olvasható ki.

## Egyetemes filmtörténetírás az 1960-as évek előtt

A huszadik század második felének társadalmi, politikai és kulturális folyamatai számos területen új kérdéseket vetettek fel. Az élet minden szegmensét átható válságot a különböző tudományágak elméleti írásaiba is beszivárgó, a nemzeti identitástudatra is kiható általános identitásválság kísérte. Az 1970-es évek jelentős változást hoztak a filmtörténetírás területén is, alaposan átértékelve és új szabályok mentén átírva annak több évtizedes hagyományait, hozzájárulva ezáltal ahhoz, hogy a filmtörténet bekerüljön az akadémikus diszciplínák közé. Ahhoz, hogy a változások mibenlétét jobban megértsük, vessünk egy pillantást a filmtörténetírás hőskorára.

A filmtörténetírás szinte egyidős a mozi születésével. A mozi korai éveitől kezdve sorra jelentek meg törekvések a filmek áttekintésére, katalogizálására és rendszerbe foglalására. A legkorábbi, meghatározó jelentőséggel bíró írások az Egyesült Államokban látták meg a napvilágot (Allen and Gomery 1985, 28).<sup>1</sup> A korai filmtörténeti összefoglalók elsősorban az amerikai filmgyártás történetét dolgozták fel, megjelenésük dátuma pedig már önmagában jól behatárolta az általuk tárgyalt időszakot. Ez a tiszta helyzet azonban nem sokáig maradhatott fenn. A filmtörténetírás – elsősorban az egyetemes filmtörténet – különösen a hatvanas évektől, de sokak szerint tulajdonképpen már a hőskortól felveti a rendszerezés alapvető módszertani kérdését, melyre a mai napig nincs egységes és kimerítő választ.

Az ötvenes-hatvanas évekig – ahogy arra a *Metropolis* „Nemzeti filmtörténetek” (2001/I.) című számához írt bevezetőben Zrinyifalvi Gábor és Vajdovich Györgyi is rámutatnak – még működött az addig bevett gyakorlatnak számító, a jelentős művekre, alkotókra és fordulópontokra összpontosító, az alkotásokat időrendi sorrendben tárgyaló egyetemes filmtörténetírás (Zrinyifalvi és Vajdovich 2001/I., 9–13). A történészekhez hasonlóan dolgozó filmtörténészek és az általuk létrehozott filmtörténeti írások a „nagy művek”, „nagy ember”, „jeles esemény” alapján kanonizálták és rendszerezték az alkotásokat, így tárva fel a filmművészet alakulásának útjait.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ilyen volt például Robert Grau *Theatre of Science* című könyve 1914-ből és Terry Ramsaye *A Million and one Nights* című írása 1926-ból, de a korai filmtörténetíráshoz tartozik Benjamin Hampton *A History of the Movies* (1931) vagy Lewis Jacobs 1939-es *The Rise of the American Film* című írása is (Allen and Gomery 1985, 28).

<sup>2</sup> Ezek közé sorolható a Magyarországon egészen napjainkig a legismertebb filmtörténeti összefoglalónak számító Ulrich Gregor és Enno Patalas *A világ filmtörténete* (1966) vagy Georges Sadoul: *A filmművészet története* (1959).

A megközelítés a múlt század utolsó harmadáig bevett gyakorlatnak számított, mégis akadt olyan, mint például Carl Vincent,<sup>3</sup> aki már jóval korábban rámutatott ezen módszertan hiányosságaira. Vincent többek között arra hívta fel a figyelmet, hogy ez a fajta történetírás csak a korai mozi<sup>4</sup> és az átmeneti mozi<sup>5</sup> időszakára alkalmazható, de legfeljebb a némafilmkorszakkal<sup>6</sup> bezárólag működhet. Vincent 1939-es írásában hangsúlyozta:

a filmet mint jelenséget „több szemszögből” kell vizsgálnunk: ilyenek a látvány, a film mint kifejezési eszköz, a film társadalmi szerepe, technikai eszközei, ipari és kereskedelmi státusza. A filmkészítés nem annyira valamely – jelentős vagy jelentéktelen, jó vagy rossz – mű készítését, mint egy költséges termék gyártását jelenti: komoly infrastruktúrát feltételez, és megköveteli a pénzügyi sikert, amely profitot termel és lehetővé teszi a pénz visszaforgatását. Nem kerülhetjük ki tehát, hogy ennek kapcsán figyelembe ne vegyük mind a társadalom domináns kulturális modelljeit, mind pedig a társadalmi-kulturális szükségességeket (Lagny1992 in *Metropolis* 1997/I., 9–10).

A legtöbb filmtörténeti írás csak az ötvenes-hatvanas évektől kezdődő időszakot tárgyalja nemzeti filmgyártásokra bontva, azon belül korszakolással tagolva őket tovább. A korszakoláshoz a filmtörténészek legtöbbször az adott ország filmművészetében vagy a világtörténelemben kerestek meghatározó eseményt, korszakfordulót.<sup>7</sup> A hatvanas évek időszaka azonban nemcsak ebből a szempontból lesz vízváltató.

A hatvanas években jöttek divatba az Egyesült Államokban a filmes kurzusok, specializációk, majd az egyetemeken induló filmtudományi szakok. Robert C. Allen és Douglas Gomery *Film History; Theory and Practice* című könyvének tanúsága szerint 1965–75 között a Cinema Studies volt a leggyorsabban terjedő és fejlődő akadémikus diszciplína (Allen and Gomery 1985, 27–28).<sup>8</sup> Nemcsak az európai oktatásba is átszivárgó hatása miatt lényeges a filmtudományok divatba jövétele, hanem a filmes szakkönyvek, közöttük a filmtörténeti

---

<sup>3</sup> Carl Vincent *General Bibliography of Motion Pictures; A National Encyclopaedia of Educational Films, and 16 mm*. Hét kötetben jelent meg 1936–1972 között.

<sup>4</sup> A korai mozi, azaz a gyakorta a „látványosság mozijának” is nevezett időszak 1895-től 1906/07-ig tartott.

<sup>5</sup> Az átmeneti mozi, azaz a „narratív összegzés” mozija 1906/07–1913 közötti időszakra tehető. Ekkoriban jelent meg az igény az elbeszélésre.

<sup>6</sup> 1927. október 6-án mutatták be az első, még csak hangos zenei betétekkel tarkított filmet a *Jazz énekest* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland). Kezdetben a dialógusok helyett inkább a zene volt a lényeges. 1928-tól beszélhetünk „talkies”-ről, azaz beszélő filmekről. A hangosfilmváltás és a mozik átszerelése az új technikára 1933-ra zajlott le teljesen az Egyesült Államokban és Nagy-Britanniában.

<sup>7</sup> Ez megfigyelhető az *Oxford Filmenciklopédia*, illetve annak felújított kiadása az *Új Oxford Filmenciklopédia* felépítésében is, mely a második világháború idejéig még egyetemes filmtörténetet vizsgál. Megjelenik a nemzetek szerinti bontás is, de azon belül is kronologikusan halad előre. Az ötvenes-hatvanas évektől kezdve viszont már tematikus fejezetekre bontva, nemzeti filmgyártásonként tárgyalja a világ filmtörténetét. Első kiadása 1996-ban jelent meg, Magyarországon először 1998-ban jelent meg fordításban.

<sup>8</sup> 1967-ben 200 egyetemen és főiskolán lehetett filmes kurzusokat hallgatni. Ez a szám tíz év alatt 1000 fölé nőtt. Az American Film Institute szerint 1978-ban már 4200 filmes kurzus volt elérhető országszerte és 150 felsőoktatási intézmény kínált diplomát filmtudományból (Allen and Gomery 1985, 28).

írások ugrásszerű növekedése miatt is. A gombamód szaporodó filmtörténeti kiadványok pedig egyre inkább rávilágítottak a filmtörténetírás fő problémáira.

A huszadik század első felében több írás is foglalkozott az iparág születésétől a jelenig, azaz a második világháború körüli időszakig terjedő filmtörténettel.<sup>9</sup> Jacob Lewis 1939-ben írta meg a *The Rise of the American Film: A Critical History* című művét, melynek Bildungsroman-felépítése hosszú évtizedekre meghatározta a filmtörténetírás, különösképpen az egyetemes filmtörténetírás felépítését. Eszerint a filmtörténet lineárisan, kronologikus sorrendben tárgyalja a jeles eseményeket, valamint konkrét, megfogható és jól behatárolható fogalomként kezeli a nemzet, illetve a nemzeti film fogalmát (Vitali and Willemsen 2006, 2–3).<sup>10</sup> A század közepe táján az Európában született átfogó filmtörténeti írások többsége ezt a mintát követte.<sup>11</sup> Az általuk bemutatott filmes kánont elsősorban a filmtörténészek és kritikusok által válogatott, magas művészi értéket képviselő alkotások adták, és igazán csak Kristin Thompson és David Bordwell évtizedekkel később született könyvében *A film története*ben (1994) kapnak helyet ezek mellett a mainstream hollywoodi filmek és a függetlenfilmek is. Jellemző a fent említett filmtörténeti írásokra, hogy a nemzetek szerinti bontást gyakran időbeli behatárolás vagy pedig egy-egy tendencia köré csoportosítás teszi még inkább megfoghatóvá, mint például a húszas évek német expresszionizmusa, a negyvenes évek olasz neorealizmusa vagy a hollywoodi némafilm története a hangosfilmváltásig.<sup>12</sup> A huszadik század második felében viszont az egyetemes filmtörténetírás kulcskérdésévé vált, mi is legyen annak fő strukturális szervezőeleme. Mi adja a filmtörténet gerincét? A filmkészítésre

---

<sup>9</sup> Ilyen volt többek között Georges Charensol 1935-ös *40 ans de cinéma, 1895–1935: Panorama du cinéma muet et parlant*, Georges Sadoul 1949-ben napvilágot látott *Histoire de l'art du cinéma des origines à nos jours*, és Paul Rotha 1949-ben megjelent *The Film Till Now* című írása.

<sup>10</sup> A Bildungsroman-felépítés azt jelentette, hogy Lewis Jacobs filmtörténeti írása a következő hat fejezetre tagolódott, azaz a kialakulástól időrendi sorrendben követte végig a mozi fejlődését annak nagykorúvá válásáig. Ennek megfelelően a fejezetek a következőképpen alakultak: *Fade In, Foundations, Development, Transition, Intensification* és *Maturity* (Vitali and Willemsen 2006, 3). Ez megfelel a Michel Lagny által említett emberközpontú modellnek is, ami a történelmet vagy akár a filmtörténetet a „gyermekkor, érettség, civilizációk hanyatlása” fejezetek alapján képezi le (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 17).

<sup>11</sup> Ulrich Gregor and Enno Patalas *A film világtörténete (History of Film, 1966)*, Georges Sadoul *A filmművészet története (Histoire générale de cinéma, 6 volumes, 1973–77)* vagy Jean Mitry *Histoire du Cinéma, 5 volumes (1967–80)*, de említhetném magyar példaként a később keletkezett, de hasonló struktúrát követő Hevesy Iván, *A némafilm egyetemes története I-II. 1895-1929 (1993)* című művét is, valamint Kristin Thompson és David Bordwell monumentális vállalkozását, *A film történetét (Film History: An Introduction, 1994)*.

<sup>12</sup> Georges Sadoul *A filmművészet történetében (Histoire générale de cinéma, 1959)* az 1950-es évek előtti filmművészetet a történelem fordulópontjai szerint osztotta hat nagy időszakra, így beszélt például az első vagy a második világháború filmművészetéről. Sadoul megközelítésének számos bírálója akadt, mivel a filmművészet fordulópontjai nem feltétlenül esnek egybe a világtörténelemben mérőföldkőnek számító eseményekkel, illetve a nagypolitika történései nem minden esetben határozzák meg alapjaiban a kortárs filmművészetet. Thompson és Bordwell, akik elsősorban a film formanyelvének fejlődése alapján osztották öt korszakra egyetemes filmtörténeti írásukat, megközelítésük egy ponton mégis keveredik a Sadoul féle korszakolással, mivel a második világháború az amerikai szerzőpáros szerint a világ filmművészetének egészére jelentős hatással bírt. (Thompson and Bordwell 2003, 23).

ható gazdasági és politikai változások korszakolják-e a filmtörténetet, netán különböző mozgalmak, iskolák, trendek és újhullámok, vagy – a történelemhez hasonlóan – jeles alkotók, nagy történelmi események köré szerveződjenek a tanulmányok, melyek tovább bonthatók nemzeti egységekre, vagy esetleg – a főként az angolszász kultúrában elterjedt – évtizedenkénti bontás tegye áttekinthetőbbé az írásművet?

Michèle Lagny a *Metropolisban* (1997/I.) magyar fordításban is megjelent nagyhatású írásában „A filmtörténet felosztásában” (1992) a filmtörténetírás leggyakoribb problémáit vette górcső alá. A történelmi fordulópontokhoz kapcsolódó korszakolást Lagny is problematikusnak tekinti, hasonlóképp a szintén rendkívül elterjedt évtizedenkénti bontáshoz, mondván, az évtizedfordulók nem minden esetben esnek egybe se a társadalom, se a filmművészet fordulóival.<sup>13</sup> Ennek ellenére a történelemkönyvekben és a filmtörténetírásban – elsősorban az angolszász filmtörténeti írásokban – megszokott gyakorlat az évtizedes bontás, kiváltképpen a második világháború utáni időszak taglalásakor, mert megfoghatóbbá és áttekinthetőbbé teszi az ugrásszerűen megnövekedett filmes korpuszt. Nem árt azonban ezzel kapcsolatban a rugalmasság és az anomáliák figyelembevétele, hogy valóban a filmművészet és a filmipar alakulását kövessék az írások. Példa lesz erre, ahogy azt majd a későbbiekben látni fogjuk, a dolgozatban részletesebben vizsgált hetvenes évek időszaka és az ehhez kapcsolódó korszakhatár kérdése.

Nem a korszakolás azonban a filmtörténetírás egyetlen kihívása. A filmtörténészek többsége osztja azt a nézetet, hogy a némafilmkorszak lezárása után szinte lehetetlen vállalkozás egyetemes filmtörténetet írni. Következésképpen különösen az utóbbi évtizedek filmtörténészei előszeretettel használják a filmtörténet helyett a „filmtörténetek” kifejezést. „Az egyetemes vagy enciklopédikus történetek már a múlthoz tartoznak; a kutatóknak – az egyetlen, általános történettől a »többes számú történetek«” felé kell elmozdulniuk, amit a célok és a kutatási módszerek határoznak meg (Pinel 1985, 19–26 in Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 8). Véleményük szerint: egymás mellett élő, egymással folyamatos kölcsönhatásban álló, nyitott rendszerként kell tekintenünk a filmtörténetekre, ellentétben a korábban elfogadott: egyetlen és mindent átfogó egyetemes filmtörténet felfogásával. A nyitott rendszer azért is lényeges – ahogy azt Robert C. Allen és Douglas Gomery is kiemelik – mert felismeri, hogy a filmtörténet – hasonlóan a történelemhez – interpretáció kérdése, és magára a filmtörténészre bízta a meghatározását annak, hogy milyen kritériumok alapján

---

<sup>13</sup> Ritka kivétel a harmincas évek esetében, hogy az évtized kezdete szinte teljesen egybeesik a filmnyelv változásával, amit az ekkoriban bekövetkező hangosfilmváltás hozott magával.

szelektál ebből a hatalmas nyitott rendszerből, valamint azt is, hogy miként értelmezi és magyarázza az általa vizsgáltakat (Allen and Gomery 1985, 214). Ez a felismerés jelenik meg a nyolcvanas években a legtöbb országban, köztük Nagy-Britanniában is, és ezt a szemléletet képviseli majd a filmtörténetírást elméleti alapokra helyező revizionista iskola, melyben beérik a filmtörténetírás hatvanas-hetvenes évektől útjára induló, a nyolcvanas években pedig kiteljesedő konstruktív újragondolása.<sup>14</sup>

Ahhoz, hogy eljussunk a nemzeti identitás és a nemzeti film kérdésének a vizsgálatához, át kell tekintenünk az ezzel szoros összefüggésben álló szigetországi filmtörténetírás változását. Nagy-Britanniában az átalakítás elindítója – a már említett nemzetközi tendenciákon túl – a Ministry of Information (MOI) Films Division<sup>15</sup> dokumentumai harminc éves zárolásának feloldása volt (Chapman in Ashby and Higson 2000, 195).

## Az empirista módszer megújulása

Az előző fejezetben idézett Robert C. Allen és Douglas Gomery a hatvanas évekre teszik a filmtörténet és a filmelmélet akadémikus diszciplínává válását az Egyesült Államokban. Néhány év késéssel a szigetországban is végbement ez a folyamat. Nagy-Britanniában azonban nem az egyetemeken szaporodó kurzuskínálataiban kell keresnünk az okokat, sokkal inkább Ministry of Information (MOI) Films Division anyagainak hozzáférhetővé válásában. A harmincéves titkosítás feloldása maga után vonta az archivált anyagok szisztematikus vizsgálatba vételét. Elsősorban filmtörténészek vettek részt a munkában, akik az ezúton elérhetővé váltak alapján készítették el a korszakra vonatkozó filmográfiákat. Az angolszász

---

<sup>14</sup> A nyolcvanas évek közepétől Franciaországban például Noël Burch *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (1979), Pierre Sorlin *The Film in History: Restaging the Past* (1980), Marc Ferro *Film et Histoire* (1984), Olaszországban: Adriano Aprà és Patrizia Pistagnesi (eds.) *The Fabulous Thirties* (1979), Lino Micciché *Cinema Italiano degli Anni '70* (1980), Ausztráliában Albert Moran és Tom O'Regan *An Australian Film Reader* (1985), Susan Dermody és Elizabeth Jacka *The Screening of Australia* (1988), Philip Bell, Kathe Boehringer és Stephen Crofts *Programmed Politics: A Study of Australian Television* (1982), Németországban pedig Hartmut Bitomsky *Die Röte des Rots von Technicolor: Kinorealität und Produktionswirklichkeit* (1972) és Dieter Prokop *Soziologie des Films* (1970) próbálták újragondolni a filmtörténetet (Vitali and Willemen 2006, 4).

<sup>15</sup> Propagandaminisztérium, melyet az első világháború alatt hoztak létre, de fő tevékenységét a második világháború alatt fejtette ki. A MOI a minisztériumi részlegek belső kommunikációjáért és minden kifelé irányuló kommunikációért is felelt. Feljegyzéseit, beleértve az ekkoriban készült mozgóképekkel kapcsolatos minden vonatkozó dokumentumot, a második világháború után harminc évre titkosították (Chapman in Ashby and Higson 2000, 195).

filmtörténeti kutatásokkal kapcsolatban, az empirista módszer zászlóvivője, Jeffrey Richards fogalmazta meg a módszer mibenlétét.

Az empirista filmtörténész a pusztán spekulatív gondolatmenetek helyett forráskutatást végez; összeszerkeszti, értékeli és értelmezi a filmek gyártását és befogadását érintő tényezőket. Különösen nagy hangsúlyt helyez a kontextusok vizsgálatára, legyenek azok a film létrejöttének társadalmi, kulturális, politikai vagy gazdasági összetevői. Az empirista filmtörténészt három dolog érdekli. Elsőként az egyes filmek tartalmi elemzése, aztán annak vizsgálata, hogy a szerzői motívumok és kérdésvetések miként jelennek meg a forgatókönyvben, a képdramaturgiában, a színészvezetésben, a rendezésben, a vágásban, a fényképezésben és a zenében. Másodsorban a film születésének közvetlen okaira kérdez rá, és az alkotómunka politikai, társadalmi és intézményes dimenzióit vizsgálja. Harmadrészt az elkészült alkotás recepcióját boncolgatja, ideális esetben a jegyeladási statisztikák, a sajtóvisszhang és a nézői reakciók fényében (fordítás: Györi Zsolt 2010, 22; Richards in Ashby and Higson 2000, 22).<sup>16</sup>

Összhangban van ezzel Thomas Elsaesser<sup>17</sup> elképzelése is, aki az új német film vizsgálatával kapcsolatban jutott hasonló következtetésre:

ahhoz, hogy napjaink filmtörténetével foglalkozzunk, gazdaságtörténésznek, jogi szakértőnek, szociológusnak, építészettörténésznek kell lennünk, valamint ismernünk kell a cenzúrát és az adórendszert, olvasnunk kell a gazdasági szaklapokat és a rajongók képes újságait stb. (Elsaesser 1986 in Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 27).

## A brit filmtörténetírás iskolái: a „régikola”

James Chapman „Cinema, propaganda and national identity: British film and the Second World War” című írásában három filmtörténetíró iskolát különít el: az úgynevezett „régikolát”, az „empirista revizionista” és az „elméleti alapokon nyugvó revizionista iskolát” (Chapman in Ashby and Higson 2000, 194). A régikola képviselői a második világháborús filmpropaganda résztvevői: Roger Manvell<sup>18</sup> és a két dokumentumfilmes, Paul Rotha<sup>19</sup> és Basil Wright (Chapman in Ashby and Higson 2000, 194). Ide tartoztak még a korszak vezető kritikusai: Elspeth Grant, Simon Harcourt-Smith, Jympson Harman, C. A.

---

<sup>16</sup> Ennek a megközelítési módnak a példája a két alábbi kötet: Anthony Aldgate and Jeffrey Richards *Best of British Cinema and Society from 1930 to the Present* (1999), valamint Anthony Aldgate and Jeffrey Richards *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War* (1984).

<sup>17</sup> Thomas Elsaesser német származású filmtörténész, számos kötet és tanulmány szerzője, pl.: *Early Cinema: Space Frame Narrative* (1990), *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (2005).

<sup>18</sup> Kritikus és Regional Film Officer a MOI-nál (Chapman in Ashby and Higson 2000, 194).

<sup>19</sup> Egyik fő munkája a *The Film Till Now*, melyet először 1930-ban adtak ki, majd 1949-ben nyomtatták újra.

Lejeune, Joan Lester, Fred Majdalany, Frank Mullally, Dilys Powell, E. Arnot Robertson, Stephen Watts, Noel Whitcomb, William Whitebait és Richard Winnington (Ellis 1996 in Higson 1996, 68). A felsorolt kritikusok az 1940-es évek aktív véleményformálói voltak, egyértelmű preferenciák mentén és kendőzetlen elfogultsággal írtak koruk filmjeiről.<sup>20</sup> Értékkítéletük alapját a „művészet”, a „realizmus” és a „minőség” hármasságára építette, melyet szemükben leghívebben a brit dokumentarista hagyomány képviselt.<sup>21</sup> Az általuk szentesített kánon elsősorban a háborús propaganda szolgálatában állt.

Az empirikus kutatási módszerekben hívő filmtörténészek a tényszerű alapokon nyugvó vizsgálódásokat helyezték a régi iskolára jellemző, a korszak uralkodó ideológiájától nehezen elkülöníthető, leginkább szubjektív benyomáson alapuló kritikai megközelítés helyébe.

### A filmtörténetírás első revizionistái: az „empiristák”

Merőben új megközelítésnek számítottak a hetvenes években a Jeffrey Richards-<sup>22</sup> és a magyar származású Nicholas Pronay-<sup>23</sup> azaz Prónay Miklós-féle empirikus kutatások, noha forrásfeldolgozó módszereik nem tértek el jelentősen a történészek és a filmtörténészek által bevett metódusoktól. Az empirikus kutatásokat végző, elsősorban filmtörténészekből és kutatókból álló csoport Richards vezetésével az 1981-ben induló és nagy tekintélynek örvendő *Historical Journal of Film, Radio and Television* köré csoportosult. A csoport tagjai között volt a már említett Jeffrey Richardson és Prónay Miklóson kívül Anthony Aldgate,

---

<sup>20</sup> Olyan sajtóorgánumoknak dolgoztak, mint a *News Chronicle*, a *Daily Telegraph*, a *The Times*, a *Manchester Guardian*, a *Reynolds News*, a *Daily Mail*, a *Daily Mirror*, a *Daily Sketch*, az *Evening News* (London), az *Evening Standard* (London), a *The Sunday Times* és a *The Observer*, de akadtak hetilapok is, mint például a *New Statesman*, a *Spectator*, a *Tribune*, a *Time and Tide* és az *Our Time* (Ellis 1996 in Higson 1996, 68).

<sup>21</sup> John Ellis írt erről „Art, culture and quality” című cikkében, mely a *Screen* 1984 őszi vol. 3, no. 3; 9–49. jelent meg először, majd átdolgozva „The quality film adventure: British critics and the cinema, 1942–48” címen látott újra napvilágot Andrew Higson (szerk.) *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (1996) 66–93.

<sup>22</sup> Brit történész, tizenöt könyv szerzője. Kutatásai jellegéből fakadóan az 1920 és 1960 közötti időszakra korlátozódott a vizsgálódása. Főbb filmes tanulmányai: Jeffrey Richards és A. Aldgate *Best of British: Cinema and Society 1930–1970* (1983), *Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930–39* (1984), Jeffrey Richards és A. Aldgate *Britain Can Take It: British Films and the Second World War* (1986). Thorold Dickinson *The Man and his Films* (1986), *Films and British National Identity* (1997), *The Unknown 1930's: An Alternative History of British Cinema* (1998), „Rethinking British Cinema” in J. Ashby and A. Higson (szerk.) *British Cinema: Past and Present* (2000) 21–34.

<sup>23</sup> Frances Thorpe and Nicholas Pronay *British Official Films in the Second World War: A Descriptive Catalogue*, Cox, John and Pronay, Nicholas *The Crowland Chronicle Continuations 1459–1486*, Pronay, Nicholas and Spring, D. W. *The Use of Film in History Teaching: A Short Guide*, Pronay, Nicholas, Smith, Betty R. and Hastie, Tom *Propaganda, Politics and Film, 1918–45*.



valamint Vincent Porter,<sup>24</sup> Sue Harper,<sup>25</sup> és a *Historical Journal of Film, Radio and Television* társszerkesztői, Philip Taylor és Kenneth Short.

Az említett kutatók a hagyományos történetírás és filmtörténetírás paradigmáját követve szisztematikusan dolgozták fel az újonnan elérhetővé vált hatalmas mennyiségű filmes dokumentumot. Tradicionális kutatási módszerekkel dolgoztak, szigorúan az empirikusan vizsgálható tárgyatokra hagyatkozva katalogizáltak, és annak mentén olvasták újra a katalógusba vett filmeket.<sup>26</sup> Metódusát tekintve Richards az általa nagyra becsült, a brit film empirikus kutatásának úttörőjeként ismert Rachel Low<sup>27</sup> nyomdokain haladt, ugyanakkor kibővítette Low kutatási módszerének horizontját a filmek szoros olvasásával, beszédmódjaik minden korábnál alaposabb vizsgálatával. Richards az általa többször hangsúlyozott komplex kép kialakítása érdekében az információgyűjtés három csatornáját használta: a korszakból fennmaradt filmeket, az úttörőnek számító filmesekkel készült korabeli interjúkat, valamint minden hivatalos és nem hivatalos dokumentumot, beleértve a katalógusokat, sajtókiadványokat, kritikákat, leveleket, visszaemlékezéseket, illetve a *Bioscope*<sup>28</sup> és a *Kinematograph Weekly*<sup>29</sup> című szakfolyóiratokat (Richards in Ashby and Higson 2000, 23). Richards, Prónay és a brit empiristák a filmeket primer forrásnak tekintették, és egy adott korszak lenyomataiként kezelték, így próbálva meg kiolvasni belőlük a korszak főbb társadalomtörténeti jellemzőit. Az MOI Films Division gyűjteményeinek köszönhetően elérhetővé váltak a másodlagos források is, azaz az extrafilmek vonások vizsgálatához

---

<sup>24</sup> Vincent Porter and Sue Harper „Beyond Media History: The Challenge of Visual Style” In: *Journal of British Cinema and Television History*, 2, 1 Feb 2005 1–17., Porter, Vincent and Harper, Sue *British Cinema in the 1950s. The Decline of Deference* (2003).

<sup>25</sup> Sue Harper and Vincent Porter *British Cinema of the 1950s: The Decline of Deference*. (2003), Harper, Sue *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know* (2000), Harper, Sue *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film* (1994), Chapman, James, Glancy, Mark & Harper, Sue (szerk.) *The New Film History* (2007).

<sup>26</sup> A MOI és a Mass Observation statisztikai adataira támaszkodva született a revizionista szemléletet tükröző *The British at War: Cinema, State and Propaganda 1939–1946* James Chapman tollából. A The Board of Trade feljegyzései tették lehetővé, hogy Margaret Dickinson és Sarah Street megírja a kormánypolitika és a filmipar viszonyának történetét a *Cinema and State: The British Film Industry and the British Government 1927–1984*-ban. A cenzúra működését tárta fel a The British Board of Film Censors archívuma alapján James C. Robertson a *The British Board of Film Censors, 1896–1956* című monográfiájában, és a *The Hidden Screen* című munkájában, de a cenzúrával foglalkozott Anthony Aldgate is a *Censorship and the Permissive Society* című monográfiájában. Akadt olyan szerző is, mint Anthony Slide, aki nem állt meg az országhatároknál, hanem az American Production Code Administration feljegyzéseit is felhasználva megírta az Egyesült Államokban betiltott brit filmek történetét *Banned in the USA: British Films in the United States and their Censorship, 1933–1960* című művében (Richards in Ashby and Higson 2000, 28–29).

<sup>27</sup> Rachel Low a British Film Institute Information Department alkalmazottja volt. *The History of the British Film* című hétkötetes tanulmány összegzi kutatásait. Az eredeti köteteket 1948 és 1985 között adták ki. Az újabb kiadás 1997-ben jelent meg.

<sup>28</sup> Elsősorban a korai mozival és a némafilmekkel foglalkozó filmmagazin.

<sup>29</sup> 1889-ban induló havilap. 1907-ben *Kine Weekly*-nek nevezték át. A moziigazgatók első szakmai lapja. A mozgóképpiac híreit tartalmazta, kritikákat, hirdetéseket, valamint kiállításokról és a szakmai szervezetek találkozójáról készült beszámolókat. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Kine\\_Weekly](http://en.wikipedia.org/wiki/Kine_Weekly) Letöltve: 2012. december 14.)

szükséges, az alkotókról, a gyártásról és a közönségről rendelkezésre álló írások, statisztikák, pénzügyi kimutatások, de sok esetben az alkotók, producerek, megbízott kormányhivatalnokok levelezései is. Az empiristák törekedtek arra, hogy megismerjék és megismertessék az általuk vizsgált filmek keletkezésének társadalmi és kulturális közegét, a gyártást, és – ezen keresztül gyakorta a művészi választásokat is meghatározó – gazdasági szempontokat, valamint a piac, azaz a kereslet oldaláról támasztott igényeket is. Másodsorban igyekeztek feltárni, hogy az adott mű miként viszonyult a korszak uralkodó politikai rendjéhez, társadalmi és gazdasági viszonyaihoz. Mindezek segítették, hogy közelebb kerüljenek ahhoz a valósághoz, amit a film ábrázol és még inkább, hogy feltárják annak viszonyát a társadalomhoz, amelyben megszületett (Richards in Ashby and Higson 2000, 23).<sup>30</sup>

Marc Ferro volt az, aki *Cinema et histoire* (1977) című írásában elsőként tette legitimé a fikciós filmek – főként a múltban játszódó filmek – mint elsősorban a jelenről árulkodó történelmi dokumentumok és társadalmi lenyomatok vizsgálatát, amit a hetvenes években a brit empiristák is átvettek. Különösen a második világháború alatt készített kosztümös filmek tanulmányozásakor azt próbálták kiolvasni belőlük, hogy azok mit is mondtak a háború alatti brit társadalomról. Ferro olyan kérdésekre kereste a választ, mint például hogy mit mondhat nekünk a mozi egy korszak szelleméről? Milyen értékes dokumentumokat tartalmaz a mozi a történelem tanulmányozásához? Milyen közös metszete lehet a mozinak és a történelemnek? Ezek a kérdések alapjaiban határozták meg Jeffrey Richards és a brit empiristák kutatásait is, akik osztották azt a nézetet, hogy a játékfilmek valójában hitelesebb forrásnak tekinthetők, mint a dokumentumfilmek, hiszen számos rejtett jelentésükkel sokszor akaratlanul is többet mondanak egy korról. Richards szerzőtársai, elsősorban Anthony Aldgate<sup>31</sup> és James Chapman<sup>32</sup> a filmeket mint a múlt hordozóit, egy adott kor lenyomatait történelmi

---

<sup>30</sup> Míg Richards és kollégái a filmeket és a filmről szóló dokumentumokat is a primer források közé sorolja, addig Marc Ferro és a nyomdokain haladó Lénárt András mindezeket, vagyis a filmről szóló korabeli kritikákat, szórólapokat, vizuális vagy írott filmajánlókat, a filmet jegyző főbb személyek (elsősorban a forgatókönyvíró és a rendező, a producer vagy produkciós cég, de esetenként a főszereplők) életútját rögzítő dokumentumokat, a producerek és a rendezők levélváltásait, a gyártó stúdió vagy a filmgyártást felügyelő miniszter utasításait a másodlagos források közé sorolják, de abban Ferro és Lénárt is egyetértenek, hogy ezek elengedhetetlenek a politikai és ideológiai kötődések feltárásához is, és segítenek árnyaltabb képet adni a korlenyomatként felfogható primer forrásokról (Ferro 1988, 30) (Lénárt 2010, 159).

<sup>31</sup> Film- és történelemprofesszor. Richards-zal közös munkái: Jeffrey Richards és Anthony Aldgate *Best of British: Cinema and Society 1930–1970* (1983), Jeffrey Richards és Anthony Aldgate *Britain Can Take It: British Films and the Second World War* (1986), *Cinema and History* (1979), *Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present* (1999).

<sup>32</sup> James Chapman brit filmtörténész legfontosabb könyvei és írásai a témáról: *War and Film* (2008), *Past and Present: National Identity and the British Historical Film* (2005), *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present* (2003), *The British at War: Cinema, State and Propaganda, 1939–1945* (1998). Továbbá az

forrásokként, kultúrtörténeti szempontból lényeges dokumentációként vizsgálták, de emellett nem hagyták figyelmen kívül közösségformáló szerepüket sem.

Mindezek mellett újdonságnak számított, hogy az empiristák kutatásai kellő történelmi távlatból szemlélték az elsődleges és másodlagos forrásokat, az azokból levont megállapításaik mentesek voltak az előző korszakok ideológiai töltetétől. Az empiristák a legnagyobb hangsúlyt a ténszerűségekre és a tudományos tényekkel alátámasztható megállapításokra fektették. Richards és kollégáinak elsődleges célja nem az volt, hogy a realizmus jelei után kutassanak, vagy az úgynevezett, a régi iskola képviselői által oly sokat hangsúlyozott „minőséget” keressék a filmekben. Inkább azon fáradoztak, hogy a filmek alapos újraolvasása során megértsék, milyen gondolatokat próbált a forgatókönyv, a rendezés, a vágás, a mise-en-scène, a fényképezés és a színészi játék közvetíteni. Az említett vizsgálatokat más kortörténeti írások tanulmányozásával is kiegészítették, hogy ezáltal kapjanak minél átfogóbb képet a hazai filmgyártásról.

Az empiristák megpróbálták a háború alatt készült filmeket a sajtó- és a közönségfogadtatás szempontjából is elemzés alá vetni, kutatva azt is, hogy az egyes filmek beszédmódjai miként alkalmazkodtak az éppen uralkodó hivatalos nézethez, és vajon a korabeli nézők ezt hogyan fogadták (Chapman in Ashby and Higson 2000, 195–196). A befogadó azért is volt lényeges, mert már Eisenstein is megjegyezte, hogy „minden társadalom a saját kultúrájának összefüggésében fogadja be a képeit” (Eisenstein in Ferro 1988, 18). Erre kiválóan alkalmasak voltak az újságokban megjelent kritikák, a közönségreakciók, főként pedig a jegypénztárak eladási kimutatásai (Richards in Ashby and Higson 2000, 22). A kultúrtörténész Richards alapvető feladatának tartotta azt is, hogy „a filmek segítségével megismerhetővé tegye a kortárs értékeket és nézeteket, a férfiak és nők társadalmi és szexuális szerepeit, a munka és a szórakozás, az osztály és a faj, a béke és a háború korabeli közönségben élő fogalmait” (fordítás: Györi Zsolt 2010, 141; Richards in Ashby and Higson 2000, 22). Ennek nyomán Richards és kollégái számos jelentős írással gazdagították a filmtörténeti értekezések sorát.<sup>33</sup> A Richards által is képviselt kontextualizáló szemléletet

---

által szerkesztett: *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* társszerkesztők: Mark Glancy és Sue Harper (2007).

<sup>33</sup> Ilyen például a nagy tekintélynek örvendő brit kritikus Raymond Durnat 1971-ben megjelent írása, az *A Mirror for England: British Movies From Austerity to Affluence*, a forgatókönyvíró, producer, kritikus és regényíró David Pirie *A Heritage of Horror: The English Gothic Cinema 1946–1972* (1973) című monográfiája és az archiválást egyetemi kurzus rangjára emelő Charles Barnak *Ealing Studios* (1977) című könyve. Ez utóbbi Richards szerint „érzékeny filmelemzéseinek és a kimerítő történeti kontextualizálásnak köszönhetően „számot tarthat a brit moziról írt legjobb könyv rangjára” (fordítás: Györi Zsolt 2010, 26–27, Richards in Ashby and Higson 2000, 25–26).

tükrözték Charles Barr<sup>34</sup> és Andrew Higson<sup>35</sup> hetvenes években napvilágot látott kutatásai is, melyek részletes történeti áttekintést adtak a brit mozi gazdagságáról és sokrétűségéről. A fent említett kutatók a politika, a társadalmi osztályok és a dokumentarista iskola vizsgálata terén is jelentős eredményeket könyvelhettek el (Richards in Ashby and Higson 2000, 26).<sup>36</sup>

Richards a nyolcvanas évektől kezdve *Cinema and Society* címmel tematikus könyvsorozatot is indított, mely az empirikus filmtörténetíró iskola védjegyévé vált. Az itt megjelent kötetek szerzői a mozi történetét filmek katalogizálása és elemzése során vizsgálták, különös tekintettel arra, hogy azok mit mondtak keletkezésük koráról. Richards és kollégái ezt szem előtt tartva tárták fel a társadalom, a politika, az ideológia, a piac, a filmgyártás és a forgalmazás mozgóképekre gyakorolt hatását, és keresték a választ a brit nemzeti identitás mibenlétére és annak a mozgóképes ábrázolására.

Az empirikus kutatásokon alapuló filmtörténetírásban a tudományos módszerbe, az általa feltárt tényeken alapuló következtetésekbe, végső soron pedig a mozi által megismerhetőnek vélt történelembe vetett bizalom nyilvánult meg. Mindez jelentős lépésnek számított a régi iskola által képviselt „uralkodó nézet”, és „uralkodó ideológia” mindenáron való érvényesítéséhez képest.

Az empiristák munkásságának köszönhetően sikerült több filmmel kapcsolatban változtatni a korábban kialakult nézeten, és revízió alá venni, átformálni, de leginkább kiszélesíteni a nemzeti filmkánont.<sup>37</sup> Nem a kánonképzés volt Richardsnak és kollégáinak elsődleges célja, de az általuk oly gyakorta hangoztatott „átfogó kép” kialakítására való törekvés mégis magával hozta, sőt inkább szükségszerűvé tette az addig elfogadottnak vett nemzeti filmkánon átértékelését.

---

<sup>34</sup> Charles Barr “Introduction: amnesia and schizophrenia” in *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, (szerk.) Charles Barr (1986), 1–29.

<sup>35</sup> Andrew Higson “British Cinema” in *The Oxford Guide to Film Studies* (szerk.) John Hill and P. Church Gibson (1998), 501–9.

<sup>36</sup> Ian Aitken *Film and Reform. John Grierson and the Documentary Film Movement* (1990), Paul Swann *The British Documentary Film Movement 1926–1946* (1989), Stephen G. Jones *The British Labour Movement and Film, 1918–1939* (1987), Bert Hogenkamp *Deadly Parallels* (1986), Peter Stead *The Working Class and Film* (1989), John Hill *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956–63* (1986), Stuart Laing *Representations of Working Class Life 1957–1964* (1986), Don MacPherson (szerk.) *Traditions of Independence* (1980), Anthony Aldgate *Cinema and History: British Newsreels and the Spanish Civil War* (1979).

<sup>37</sup> Csak egyetlen példaként: ők hívták fel elsőként a *Ship with Wings* (Sergei Nolbandov, 1941) című alkotás hazafias érzelmeket mozgósító közönségsikerére a figyelmet, melyet a korabeli kritikusok a realizmust számon kérve rajta, alaposan elmarasztaltak (Chapman in Ashby and Higson 2000, 195–196).

## A kulturális emlékezet hordozói: a nemzeti filmkánon revíziója

Minden emlékezetközösségként szerveződő társadalom vagy társadalmi csoport múltmegőrzése a sajátosság és a tartósság két fő szempontja szerint, illetve a minőség sokkal nehezebben megfogható kritériuma alapján szelektál. Az így kiválasztott múltbeli emlékeket aztán különböző módszerekkel dolgozzák fel, hogy ezáltal létrehozzák az emlékezetközösség kánonját, saját, társadalmi konszenzuson alapuló hivatalos elképzelésüket arról, mik is a legfontosabb emlékek egy nép múltjából, melyek képesek azt kollektív identitásában megerősíteni (Assmann 2004, 18). Jan Assmann *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* című könyvében ezt a társadalom „akaratlagos emlékezésének” nevezi:

A kánon fogalma jelöli azt a princípiumot, amely adott kultúra konnektív struktúráját időállóságra és invarianciára nézve megerősíti. A kánon egy társadalom „akaratlagos emlékezése” (mémoire volontaire), emlékezési kötelezettsége, amely éppúgy ellentétes az ősi magaskultúrák szabad folyású „hagyományáramával”, mint a posztkánoni kultúra önszabályozó, autopoietikus „memóriájával”: tartalmainak kötelező jellegét és kötőerejét mindkettő feladta (Assmann 2004, 18).

A film mint médium különösen alkalmas arra, hogy segítsen kijelölni azokat a pontokat, melyekhez igazodva a közösség valódi emlékezetközösséggé válhat. Rekonstruktív jellegénél fogva a film képes az emlékezet megőrzésére és előhívására, a kollektív emlékezet formálására.<sup>38</sup>

Egy nemzet filmjeinek megítélését, éppúgy, mint a nemzeti film meghatározását, jelentős mértékben befolyásolja, hogy milyen szempontok alapján és kik válogatják a nemzet akaratlagos filmes emlékezetét, azaz a nemzeti filmkánont. Ennek problematikus voltáról ír Philip Rosen, aki a nemzeti korpusz meghatározásának legfontosabbjaként a kritériumok megállapítását említi, „melyek alapján egyes ismétlődő vonásokat nemzeti jellegűnek minősíthetnénk” (Rosen 1984 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 17).

Évtizedekig bevett szokás volt a nemzeti filmkánonnak „nagy művek”, „nagy rendezők” esetleg a „szerzőiség” alapján történő válogatása. A kritikusok és a filmmel foglalkozó

---

<sup>38</sup> Különösen igaz volt ez például a harminc- és negyvenes évek brit filmművészetére, elsősorban a kosztümös filmekre, melyeket gyakorta patriotikus viselkedésmintákba ágyaztak, és azzal a céllal idézték fel a múlt nagy történelmi eseményeit, hogy azok tanulságait a kortárs nézők a nemzeti identitástudat megerősítésére használják fel. A korszak filmjei tehát a múltba helyezkedve válaszolták meg a „mit jelent britnek lenni?” kérdést.

akadémikusok általában valamiféle trend, iskola vagy újhullám köré jól csoportosítható alkotásokat gyűjtenek egybe, így „az egyes országok nemzeti filmtörténetét a filmkritikusok és filmtörténészek által szentesített darabok alkotják” (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14). Mivel az ilyen szelekció alapján a filmek egyfajta emlékműként szolgálnak, olyan értékeket kell hordozniuk, melyek méltóvá teszik őket erre. Ezt támogatja a legtöbb országban működő oktatási rendszer, mely akkor hajlandó a mozgóképet és az ahhoz kapcsolódó filmtörténetet valamint filmelméletet legitim akadémikus diszciplínának tekinteni, ha az magas művészi értéket képviselő és kultúraközvetítő funkciót betöltő alkotásokkal foglalkozik. Ez az elitista szemlélet azonban leginkább a magas művészetről ad képet, de nem feltétlenül fed le a nemzeti film fogalmát, mivel gyakorta teljesen figyelmen kívül hagyja a nagyközönség köreiben is népszerű alkotásokat, melyek a populáris kultúrának, illetve, ami még lényegesebb, hogy egy adott nemzet populáris kultúrájának esszenciális részét képezik, sokat elárulva a társadalomról és a benne uralkodó normákról.<sup>39</sup>

A nemzeti filmkánon egy másik megjelenési formáját a filmarchívumok gyűjteményei jelentik. Az archívumokra, akár a huszadik század elején szárba szökkenő filmkultúrára, tekinthetünk úgy is, mint az emlékezet intézményes és mesterséges helyeire. „Helyei vannak az emlékezetnek [lieux de mémoire], mivel már nincs valódi közege az emlékezetnek [milieux de mémoire]” – írja Pierre Nora (Nora 1999/3, 142). „A lieu de mémoire-ok kora az a pontos pillanat, amikor az emlékezet személyességében megélt hatalmas tőke eltűnik, hogy majd csak a rekonstruáló történelem tekintetében éljen tovább” (Nora 1999/3, 145). A huszadik század második felétől az archívumok válnak az emlékezet helyeivé, a film pedig a modern emlékezetkultúra fontos hordozójává. A múlt öröksége, és az ahhoz szervesen kapcsolódó kulturális emlékezet gondozása, a tárgyi, írásos, valamint filmre rögzített emlékek őrzése, és az így keletkező kulturális örökség ápolása táplálja a közös kulturális gyökerekből fakadó emlékezetet, azaz a kulturális emlékezetet. A filmek a kulturális emlékezet részeként – egy, a múlt és a jelen közt folyamatos diskurzust tápláló kollektív emlékezet formájában – hozzásegíthetik a jelen társadalmát az önmeghatározáshoz.

Mivel a filmarchívumok fő feladata a nemzeti kultúra megőrzése és ápolása, a gyűjtemények összeállításakor a filmeknek olyan értékeket kell hordozniuk, melyek méltóvá teszik őket arra,

---

<sup>39</sup> Ez elsősorban a hollywoodi filmgyártásra igaz, mely a világon szinte egyedülálló módon mindig azonnal reagál a politikai- és társadalmi fejleményekre. Mer bírálni, tükröt tartani, vagy éppen csak beépíti a legújabb fejleményeket akár csak egy-egy elejtett utalás erejéig is a legnagyobb sztárokat felsorakoztató kasszasiker alkotásokban is, míg Európában a politikai állásfoglalás és a társadalomkritika többnyire a művészfilmek sajátja. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az európai közönségfilmek nem beszéljenek a korukról, de azt többnyire sokkalta burkoltabb formában és apolitikusan teszik.

hogy a mozi emlékműveként megőrizték őket az utókor számára. Ezek az intézmények már pusztán azzal, hogy melyik filmet választják ki megőrzésre, felújításra, kinyilvánítják annak jelentőségét a nemzeti filmkánonban. „A kultúra megőrzése tehát azt jelenti, hogy a kultúra egy bizonyos felfogását szem előtt tartva mauzóleumosítunk.” – jegyzi meg az archívumok gyűjteményei és a nemzeti kultúra megőrzése kapcsán Susan Hayward, majd Sean Cubitt *Over The Borderlines* című munkájából idéz, aki a múzeumokkal kapcsolatban tett általános megállapítását Hayward a filmarchívumokra is érvényesnek tartja, miszerint azok „az örökség megkövülésében is jelentős szerepet töltenek be (hiszen archiválásukkal kimondatlanul is deklarálják, hogy „ez az örökség”)” (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 19). Sean Cubitt szerint a „kulturális tőke mozdíthatatlanságának mítoszát jelenítik meg” (Cubitt 1989 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 19). Pierre Nora francia történész is azon a vélekedésen van, hogy „az archívum vég nélküli létrehozása egy új öntudat kiéleződött következménye, a historizált emlékezet terrorizmusának legvilágosabb kifejezése” (Nora 1999/3, 145). Ha a filmtermés feldolgozásának lehetőségeit nézzük, akkor ezek a vélemények igencsak eltúlzottnak tűnnek, mert manapság csak azoknak a nemzeteknek a filmgyártásáról van esélyünk ismereteket szerezni, ahol már a múlt század elején felismerték az archiválás jelentőségét. Még így is – minden erőfeszítés ellenére – Robert C. Allen és Douglas Gomery úgy becsülik, hogy az ötvenes évek előtt készült filmeknek majdnem fele, különösen a némafilmek jelentős része örökre elveszett (Allen and Gomery 1985, 29). Számos olyan film van, melyeknek a mozi- vagy televíziós forgalmazása lejárt, vagy esetleg valamilyen okból kifolyólag forgalmazásba sem került, ezen filmek megőrzésében is segítenek a filmarchívumok.<sup>40</sup>

A „mauzóleumosítás” tekintetében Nagy-Britannia kevésbé bizonyult szelektívnek, aminek megvolt az a fontos hozadéka, hogy a filmek és a filmmel kapcsolatos dokumentumok esetében az archívumok gyűjteményeiben jól megfértek a nagy művek mellett olyan alkotások, melyek a korábbi filmtörténeti írásokból kimaradtak. Az archívumokban végzett empirikus kutatásoknak köszönhetően előtérbe kerültek a harmincas-negyvenes években nagy

---

<sup>40</sup> A fennmaradt brit alkotásokat olyan kötetek rendszerezik, mint Rachel Low és Roger Manvell 1948-ban megjelent könyve a *The History of the British Film, 1896–1906*, 1976-ban jelent meg az első kötete John Barnes sorozatának, a *The Beginnings of Cinema in England. 1894–1901*. Egy másik szerző, John Fell elsősorban az elbeszélés kialakulása és fejlődése szempontjából vizsgálja a filmgyártás hajnalát *Film and the Narrative Tradition* című, 1986-os könyvében, de ott van még az *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* Thomas Elsaesser szerkesztésében, mely 1990-ben jelent meg. Az eredetileg az Egyesült Államokból indult törekvés egyik legkiemelkedőbb darabja azonban kétségtelenül az a rendkívül ambiciózus vállalkozás volt, melynek részeként Denis Clifford arra tett kísérletet, hogy a teljes brit játékfilmtermést bemutassa 1895 és 1985 között.

népszerűségnek örvendő kosztümös alkotások,<sup>41</sup> hasonlóképp a Hammer Stúdió ma már kiemelt jelentőségű korlennyomatként kezelt horrorjai is. A korábbi évtizedek már említett elitista, a filmek művészi kvalitását hangsúlyozó szemléletével ellentétben, Jeffrey Richards és kollégái nem zárkóztak el a szórakoztató filmektől, sőt deklaráltan ezeknek szentelték a legnagyobb figyelmet. „Kutatásaim jellegéből adódóan vizsgálódásom az 1920 és 1960 közötti időszakra korlátozódik, azokra az évtizedekre, amikor A. J. P. Taylor szavaival élve, a moziba járás »fontos társadalmi szokásnak számított«” – hangoztatta Richards (Richards in Ashby and Higson 2000, 22).

### **Az filmtörténetírás revíziójának második hulláma: az „elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténetírás”**

Az előzőekben tárgyalt primer források és a másodlagos források, mint kapcsolódó dokumentumok mellett Pierre Nora *Emlékezet és történelem közt* című tanulmánya „direkt forrásokat” és „indirekt forrásokat” különböztet meg. Véleménye szerint a direkt forrásokat a reprodukálhatóság miatt hozták létre, az indirekt források véletlenül maradtak ránk anélkül, hogy bárki is felismerte volna azok jelentőségét a múlt feltárásában. Nora definíciója szerint: a direkt források, azaz a történelmi helyek a szándékos emlékezet helyei: a [lieux d’histoire], míg a nem szándékosak az emlékezet fenntartása céljából formálódó emlékezet helyei: a [lieux de mémoire] (Nora 1999/3, 151). Pierre Nora a múltat az emlékezésben létrejövő, a múlt minőségét pedig az emlékezés funkciójától nem függetleníthető entitásként értelmezi. Nora ezen megállapítása azért lényeges, mert megegyezik a nyolcvanas évek elejétől előtérbe kerülő, elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténeti szemlélettel. Nora úgy vélekedik, hogy a történelemkönyvek közül – vehetünk példaként akár filmtörténeti írásokat is – csak az emlékezet átformálásán alapuló és a valóság elevenségét megragadni képes könyvek sorolhatók ez utóbbi kategóriába (Nora 1999/3, 153). Hasonló a helyzet az archívumokkal, melyeket az ő definícióját követve a direkt források közé sorolhatunk, beleértve gyűjteményeik jelentős részét. Ha azokra a múltat újra meg újra használatba vevő emlékezetként tekintünk, akkor eleven, képlékeny, a befogadótól és annak elfogódottságától is függő valójukban olvashatjuk azokat. Ez a megközelítési mód visz közelebb minket a filmtörténetírás revíziójának második hullámához.

---

<sup>41</sup> Mint például a korábban a kritikusok által igencsak lenézett Gainsborough-melodramák.



Az előző részben tárgyalt empirista filmtörténeti iskolával szemben gyakran fogalmazódik meg az elméleti irányultság hiányának vádja.<sup>42</sup> A hetvenes évek folyamán a régebben összebékíthetetlennek tűnő filmtörténet és filmelmélet korábban aligha tapasztalt nyitottságot mutatott egymás iránt, minek következtében a nyolcvanas évektől az empirikus filmtörténet és a filmelméletek nyitni kezdtek egymás felé, életre hívva az új, empirikusan feltárható tényekbe ágyazott, mégis teoretikus felvetések mentén kibontott filmtörténetírói szemléletet. Az elméleti filmtudomány szövegközpontúsága, a szigorú teoretikus alapvetések nyomán kiválasztott alkotások részletes képi és narratív elemzéseit és a szándékoltan mélyebb jelentésrétegek feltárását magába foglaló módszertan termékeny párbeszédet alakított ki az alkotó személyiségét, a filmgyártást érintő politikai és gazdasági tényezőket, illetve a korabeli közönség elvárásait vizsgáló filmtörténész empirikus kutatásaival (Richards in Ashby and Higson 2000, 21).

Az amerikai és brit filmtörténészek köreiből a nyolcvanas évektől kibontakozó, elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténetírás gyökerei tulajdonképpen már a hetvenes években fellelhetők. Revizionistáknak tekinthetők ennek a harmadik iskolának a képviselői is, mivel az empiristákhoz hasonlóan a régi iskola következtetéseit és az általa szentesített nemzeti filmkánont vizsgálták felül. Az elméleti megközelítésű, revizionista szemléletű filmtörténészek a lehető legszélesebb spektrumon tartották kutatásaikat. Azt remélték, hogy az elméleti kérdések mentén újragondolt filmtörténet több új, eddig rejtett összefüggést tár fel azáltal, hogy a filmtörténet új nézőpontokból válik újra- és újraolvashatóvá.

A revizionista történetírás ezen elméleti alapokon nyugvó ága elsősorban módszerében hoz újat, valamint abban, hogy elfogadja az empirikus filmtörténetírás eredményeit. Az elméleti irányultságú revizionista filmtörténészek a korábbi deduktív gyakorlattal, vagyis az általánosabb kategóriák felől közelítő módszertannal ellentétben a filmkészítés alapvető intézményeit (a stúdiók történeteit vagy például a technikai fejlődés mérföldköveit) is a vizsgálat tárgyává teszik, és ez alapján vonják le filmtörténeti érvényű következtetéseiket. A kutatásokban az elméleti alapvetés, a kérdések megfogalmazása és bizonyos, addig kész tényként kezelt koncepciók megkérdőjelezése (ilyen például maga a nemzet és a nemzeti film fogalma) mellett helyet kapnak a pénztárak bevételi feljegyzései, a filmek költségvetésére

---

<sup>42</sup> A filmelméletet viszont sokan, többek közt David Bordwell is, a trendeknek és mindenféle divatoknak való feltétel nélküli behódolás vádjával illeti, mely Bordwell szerint, hozzájárul az: „»autonóm, ám mégoly természetlen olvasatok« kialakulásához, vagyis az egyszerre leegyszerűsítő és ahistorikus, a mozi körülölelő társadalmi, kulturális, politikai és gazdasági tényezők iránt vak elemzések elterjedéséhez” (Bordwell 1980–81, 135).

vonatkozó dokumentumok, kritikák, sőt a rendkívül árulkodó cenzori jegyzőkönyvek tényadatai is. Az empiristákhoz hasonlóan ennek az új irányzatnak a képviselői is kritikusan szemlélik a régi iskola megállapításait, mivel azokat nemegyszer az uralkodó politikai ideológia szócsövének tartják. Szintén az empiristákkal mutat hasonlóságot, hogy az elméleti alapokon nyugvó filmtörténeti iskola képviselői is kiemelt figyelmet fordítanak a második világháború alatt készült filmek vizsgálatának, megkísérelve kellő történelmi távlatból elemezni azokat, valamint hogy milyen erővonalak is formálták őket. Az elméleti alapokra támaszkodó revizionisták vizsgálták, hogy egy olyan eseménynek, mint például a világháborúnak a jelentése mennyire tekinthető megkonstruálnak, és ennek következtében mennyire lehet ellenérvelésnek, vitának alávetni, vagy éppen milyen mértékben formálható vagy alakítható át ez a jelentés (Chapman in Ashby and Higson 2000, 196).

Az elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténetírókhoz tartoztak például azok a szerzők, akiknek főbb elméleti munkássága szintén a hetvenes években gyökerezik, de igazán közismertté a nyolcvanas években váltak. Az elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténetírás megszületése egészen pontosan egy 1983-as, a British Film Institute<sup>43</sup> által a Stirlingi Egyetemen megrendezett nyári egyetemhez köthető,<sup>44</sup> illetve az annak előfutáraként a National Film Theatre-ben tartott esti előadássorozathoz kapcsolható, melyet Charles Barr, John Ellis, John Hill és Bob Murphy tartottak. A nyári egyetem a „National Fictions: Struggles over the Meaning of WWII” címet viselte, és a világháború ábrázolását vizsgálta a háború alatti, valamint közvetlenül a háború utáni időszakban, majd az 1950-es évek és az 1982-es Falkland-szigetekért folytatott háború alatti népszerű játékfilmes műfajokban, mint a vígjátékok vagy a háborús filmek. (Geraghty 1983, 94 <http://screen.oxfordjournals.org/content/24/6/94.extract> Letöltve: 2012. január 18.)

A vizsgálódások legfőbb kiindulópontja a nemzeti identitás kérdése volt, pontosabban, hogy ezekben a filmekben miként manifesztálódik a nemzeti identitás elsősorban az osztályok és a nemek viszonylatában. Ezen iskola képviselői főként arra keresték a választ, hogy a második világháború megítélése miként változott a már kiemelt történelmi időszakokban a különböző társadalmi osztályok és nemek között. Nem véletlen, hogy a filmek feminista olvasata volt a

---

<sup>43</sup> A British Film Institute-ot (BFI) a királyi charta hívta életre 1933-ban, hogy a filmkészítést segítse Nagy-Britanniában. Programjai támogatják a filmkészítést, az archívumok gondozását, a fesztiválokat (The *bfi* London Film Festival) és tematikus vetítések szervezését, filmes kiadványok, könyvek és folyóiratok (pl. *Sight and Sound*) megjelentetését, filmes oktatási programok lebonyolítását. (<http://www.bfi.org.uk/about-bfi> Letöltve: 2013. január 21.)

<sup>44</sup> University of Sterling, 1983. július 30.–augusztus 6. Christine Geraghty írt róla részletes beszámolót. (Geraghty 1983, 94. <http://screen.oxfordjournals.org/content/24/6/94.extract> Letöltve: 2012. január 18.)

kutatási módszerük egyik fő pillére. Alapos vizsgálatnak vetették alá a korszak filmjeit abból a szempontból is, hogy azok miként ábrázolják a múltat, aminek kapcsán a nosztalgia kérdése is előtérbe került, illetve a magán-, a kollektív és a populáris emlékezet is a diskurzus meghatározó részét képezte. (Geraghty 1983, 94 <http://screen.oxfordjournals.org/content/24/6/94.extract> Letöltve: 2012. január 18.)

Külön jelentőséggel bír, hogy ez a kritikai irányzat és ennek következtében a nemzeti identitás kérdésének a boncolása, valamint az osztály- és nemi szerepek vizsgálata éppen a thatcherizmus idején került a figyelem középpontjába. Főbb képviselői: Christine Gledhill,<sup>45</sup> Gillian Swanson,<sup>46</sup> Andrew Higson,<sup>47</sup> Geoff Hurd,<sup>48</sup> Steve Neale,<sup>49</sup> és a kulturális identitás kiemelkedő kutatója Stuart Hall<sup>50</sup> voltak. Elméleteik azt képviselték, hogy a kultúrához hasonlóan – mint annak egyik közvetítője – a film is a különböző ideológiák közötti küzdelem, érvelés és vita termékeny helyszíne. Ennek következtében a háborús idők mozijára is úgy tekintettek, mint különböző ideológiák keveredésének és ütközésének színterére. Elsősorban annak az ideológiai paradoxonja érdekelte őket, hogy hogyan tört utat magának a baloldal és a baloldali gondolkodás, amikor az országot a jobboldal minden elvét megtestesítő miniszterelnök, Winston Churchill vezette, illetve, hogy ez a paradoxon miként mutatkozott meg az ez idő alatt készült filmekben. Azért is volt ez különösen érdekes számukra, mert számos párhuzamot véltek felfedezni a Churchill-féle vezetés és Margaret Thatcher kormányzása között, illetve a filmiparban a nyolcvanas években jelentkező tendenciák és a

---

<sup>45</sup> Főbb publikációi: Gledhill, Christine *Reframing British Cinema 1918–1928: Between Restraint and Passion* (2003), Gledhill, Christine and Williams, Linda (szerk.) *Reinventing Film Studies* (2000), Gledhill, Christine *Nationalising Femininity: Culture, Sexuality and British Cinema in the Second World War*, (szerk.) Gillian Swanson (1996), Gledhill, Christine, Bratton, Jacky and Cook, Jim *Melodrama: Stage Picture Screen* (1994), Gledhill, Christine (1991/6) *Stardom: Industry of Desire*, szerkesztett kötet (1996), Gledhill, Christine *Home Is Where the Heart Is: Essays on Melodrama and the Woman's Film*, szerkesztett kötet (1987).

<sup>46</sup> Gillian Swanson *Drunk With the Glitter: Space Consumption and Sexual Instability in Modern Urban Culture* (2007); Swanson, Gillian *Serenity, Self-Regard and the Genetic Sequence: Social Psychiatry and Preventive Eugenics in Britain, 1930's–1950's* In: *New Formations* No 60, Special Issue: *Eugenics Old and New*, 50–65.; Swanson, Gillian *Shattered into a Multiplicity of Warring Functions': Synthesis, Disintegration and 'Distractibility*. in: *Intellectual History Review*, Vol 17. No 3, 305–327., November 2007, Crisp, Jane, Ferres, Kay and Swanson, Gillian *Deciphering Culture: Ordinary Curiosities and Subjective Narratives* (2000).

<sup>47</sup> Higson, Andrew *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980* (2003), Higson, Andrew *Waving The Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (1995), Higson, Andrew 'The instability of the national' In: *British Cinema, Past and Present*, Ashby, Justine and Higson, Andrew (szerk.) (2000), Higson, Andrew *The Heritage Film and British Cinema* in: *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema* (1996).

<sup>48</sup> Hurd, Geoff *National Fictions: World War Two in British films and television* (1984).

<sup>49</sup> Neale, Steve, Stuart Hall *Epics, Spectacles and Blockbusters: A Hollywood History* (2010), "Un-American" *Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era* (2007), fejezet: Swashbuckling, Sapphire and Salt: „Un-American Contributions to Television Costume Adventure Series in the 1950s”, in Krutnik F, Neale S, Neve B, Stanfield P (szerk.) *Un-American Hollywood: Politics and Film in the Blacklist Era* (2007).

<sup>50</sup> Hall, Stuart "The Question of Cultural Identity" (szerk.) Hall, D. Held, T. McGrew: *Modernity and it's Future*. Cambridge: (1992), Hall, S *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997).

második világháború alatti időszak folyamatai között (Chapman in Ashby and Higson 2000, 196).

Ez az iskola elméleti kérdéseket tett fel, és a kérdések mentén vizsgálta, hogy miként formálódtak a kulturális és társadalmi alakzatok a háború ideje alatt készült alkotásokban. A Gramsci-féle hegemoniaelmélet alapján próbálták megmagyarázni a kapcsolatot a film és a társadalom között. Ezen a ponton nem szabad megfeledkezni Pierre Sorlin szavairól sem, aki szerint: „a múltat nemcsak ábrázolja a film, de az arról való gondolkodásunkat akár át is formálhatja, amennyiben készek vagyunk arra, hogy forrásként tekintsünk a vizuális anyagokra” (Sorlin 1980, 19). Az elméleti alapokon nyugvó revizionizmus felfedezte, hogy a feltett kérdésektől és a vizsgálati módszerektől nem függetlenek a válaszok, amelyeket filmtörténeti összefüggések formájában kapunk. Vagyis: a kérdéseink függvényei a válaszok, így megtörténhet, hogy gyakorta egymásnak ellentmondó következtetések születnek. Az elméleti oldalról közelítő revizionisták nem hisznek a történet egy, minden kérdésre választ adó formájában, számukra igazából csak történetek léteznek, melyeket nem minden esetben lehet tisztán és kizárólag empirikus adatokkal megmagyarázni vagy alátámasztani. Ez az iskola nem hisz a produkciós adatok, forgalmazási kimutatások és egyéb dokumentumok mindenhatóságában. Abban hisz, hogy pontos célkitűzések és az azok mentén megfogalmazott kérdések írják a filmtörténetet, mely ilyen formán soha nem adott, hanem újabb és újabb kérdések mentén újra meg újra megtalálásra váró, és újra- meg újraírható. Véleményük szerint nem rálelünk, hanem kérdések nyomán találjuk meg a történetet, mely gyakorta ellentmondhat az alkotói szándéknak vagy a korábban elfogadott hivatalos olvasatoknak, és ami még lényegesebb, nagyban függ a befogadótól, annak nemétől, faji, vallási, etnikai hovatartozásától, szexuális orientációjától és politikai perspektívájától.

Milyen célok és szándékok vezérlik a mozi beszédmódját, mit akar a mozi elérni, amikor beszél? Ilyen és hasonló kérdések szaporodtak, melyek mentén az elméleti revizionisták megpróbálták újraírni a filmtörténetet abból indulva ki, hogy objektív filmtörténetírás nem létezik, és a filmtörténet, ahogy a történelem sem, nem lehet soha se kizárólag tényyszerű, se lezárt. A múltat, ahogy azt korábban Pierre Nora is megjegyezte, nem lehet lezártnak tekinteni, hanem újra meg újra vizsgálat alá kell venni, újra kell írni a minduntalan felvetődő kérdések alapján az adott kornak a nézőpontjából, annak főbb vizsgálódási területeiből kiindulva. Ezért hasznos az elméleti alapú revizionista megközelítés szempontjából a kulturális emlékezet fogalma, mert az is a jelenben felmerülő kérdések folyamatosan változó keretében ragadja meg a múltat. A revizionisták Nora elméletéhez hasonlóan a filmet sokkal

inkább a kulturális emlékezet, mintsem a történelem médiumának tekintik, ennek megfelelően állandó diskurzusban tartják a jelennel, ellentétben a korábban uralkodó történelmi felfogással, mely a múltat lezárt önálló entitásként értelmezi. A filmtörténet (hasonlóan más narratívákhoz) itt már nem zárt, befejezett tudáshalmaz, hanem aktív, folyamatosan mozgó, változó kutatási terület.

Az elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténeti kutatások az elképzelhető legszélesebb spektrumon mozognak törekedve arra, hogy mindig más összefüggésekben vizsgálják a filmeket. Douglas C. Gomery és Allen Robert a filmek vizsgálata mellé esztétikai, közgazdasági vagy szociológiai kérdéseket és hipotéziseket is javasolnak, mivel a mozgóképben más területeken már megfogalmazott problémakörök vegyülnek, olyanok, melyek fellelhetőek a művészettörténetben, a technika, az ipar, valamint a társadalmi és kulturális csoportok történetében is. A szerzőpáros arra is felhívja a figyelmet, hogy a filmek akkor tekinthetők igazán alapvető (de nem kizárólagos) forrásoknak, ha képesek feltárni azokat a reprezentációkat, amelyeket egy társadalom önmagáról készít (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 26).

Ez a revizionista iskola nemcsak a filmtörténetírás megreformálásában bizonyult úttörőnek, de abban is, hogy a filmtörténet felértékelődött, és sok helyen bekerülhetett az akadémikus diszciplínák közé. Az empirikus kutatások eredményeihez elméleti alapokon való közelítés módszere a nyolcvanas évektől bevett gyakorlattá válik az angolszász filmtörténetírásban.<sup>51</sup> Az elméleti közelítésű revizionista filmtörténészek munkáinak hatását hordozzák azok a művek is, melyeket Jeffrey Richards is kiemelt a már többször idézett tanulmányában.<sup>52</sup> Az ekkoriban keletkezett írások azt is példázzák, hogy miként lehet a brit mozi műfaji elemzések

---

<sup>51</sup> A dolgozatom a brit filmtörténetírással foglalkozik elsősorban, de meg kell említeni az amerikai filmtörténetírás revizionistáit is: Douglas Gomery amerikai filmtörténész, főbb írásai: Gomery, Douglas *A History of Broadcasting in the United States* (2008), Gomery, Douglas *The Coming of Sound: A History* (2005), Gomery, Douglas *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States* (1992), Gomery, Douglas *The Hollywood Studio System* (1986). Robert Allen, amerikai filmtörténész, Douglas Gomeryvel együtt írta *Film History: Theory and Practice* (1985), *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (2008) (szerk.) Richard Maltby, Melvyn Stokes és Robert C. Allen; Janet Staiger amerikai filmtörténész, Staiger, Janet *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (1992), Staiger, Janet David Bordwell and Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), Staiger, Janet *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (2000), André Gaudreault kanadai filmtörténész, Gaudreault, André *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema.* (2011), és Charles Musser amerikai filmtörténész, Charles, Musser *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (1990).

<sup>52</sup> Richards különös jelentőségűnek tartotta James Curran és Vincent Porter *British Cinema History*, Charles Barr *All Our Yesterdays*, továbbá Andrew Higson *Dissolving Views* és Robert Murphy *The British Cinema Book* című művét (Richards in Ashby and Higson 2000, 26). Újdonságnak bizonyultak a műfaji fogalmak alkalmazásának kísérletei a nemzeti filmtörténetben. Marcia Landy *British Genres: Cinema and Society 1930–1960*, Sarah Street *British National Cinema* és Robert Murphy *Realism and Tinsel: Cinema and Society 1939–1949*.

alá vonni. Bizonyos műfajok, például a horror, tüzetes és elmélyült kutatások tárgyát képezték, főként mivel a Hammer Stúdió horrorjainak gyakorta meggyűlt a bajuk a korabeli cenzorokkal, ami nemcsak filmtörténeti szempontból, de kultúrtörténeti szemszögből is érdekessé teszi őket, nem véletlen, hogy több írás is született róluk.<sup>53</sup> A brit filmgyártásban mindig is fontos szerepet betöltő kosztümös filmek is számos vizsgálódás tárgyát képezték. Különösen nagy hatással bírt Sue Harpernek a kosztümös történelmi filmről írt *Picturing the Past* (1994) című könyve, melyben Harper kidolgozta a műfaj elemzésének nagy hatású modelljét. Felállított egy, a társadalmi, nemi és osztályfunkciók vizsgálatát elősegítő műfaji taxonómiát, továbbá feltérképezte a történelem ábrázolásában és fogyasztásában szerepet játszó erőket.

A nyolcvanas évekre beérő kutatások, elsősorban a nemzeti film fogalma körül kialakult vita volt az, mely egyre inkább előtérbe hozott egy újfajta, az 1939-ben Lewis Jacobs által bevezetett Bildungsroman-szerkezettel szakító filmtörténetírást, mely már a populáris alkotásokkal sem kirekesztő, a filmtörténetet pedig élő, aktív és formálható entitásként kezeli. A revizionista iskolák legfőbb hozadéka volt, hogy a korábbi filmtörténetírás gyakorlatával ellentétben bevezette az angolszász filmtörténetírásban is az úgynevezett nemlineáris, inkább probléma- és kérdésfelvetés- vagy éppen műfajközpontú filmtörténetírást. A nemlineáris filmtörténetírás másik, a dolgozat szempontjából még lényegesebb folyománya, hogy ráirányította a figyelmet a korábbi nemzetállam alapú gondolkodás problematikus voltára is azáltal, hogy rávilágított a nemzeti kereteinek bizonytalanságára. A második világháború filmjeinek vizsgálata, az empirikus revizionista iskola és az elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténeti iskola számára is előtérbe hozta a nemzeti film kérdését, a nemzeti jelző korántsem egyértelmű voltát. Kutatásaik és vitáik során a hetvenes-nyolcvanas évektől kezdve a nemzet, a nemzeti film, a nemzeti identitás mibenléte és annak a megnyilvánulása mint a tudományos diskurzus fő kérdésfeltevése képezte a filmtörténeti vizsgálódások kulcsproblémáját.

A hetvenes évekre tehető a posztkoloniális kultúra iránti megnövekedett érdeklődés is, mely szintén sürgette a nemzeti film új megvilágításba helyezését és más megközelítésből való vizsgálatát. A posztkoloniális filmkultúra vizsgálata előtérbe hozta az egyedi karaktereket, és azok vizsgálatai alapján annak a meghatározását, hogy vajon mi is kölcsönöz egy filmnek

---

<sup>53</sup> A legismertebbek ebből az időből: David Pirie: *A Heritage Horror* (1973), Peter Hutchings: *Hammer and Beyond: The British Horror Film* (1993), Denis Meikle: *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer* (1996).

nemzeti karaktert. Felmerült az is, hogy egyáltalán lehet-e nemzeti filmről beszélni a hetvenes évek után, főként a nyolcvanas évektől kezdve, vagy, ahogy Andrew Higson is felveti „A nemzeti keretek bizonytalansága” (2000) című esszéjében, érdekesebb egy törékeny, felbomlott keretek közt mozgó, folyamatosan változó identitású „post-national”, azaz „nemzet utáni” filmről beszélni (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 50–60).

## Az identitás és a nemzet fogalma

Michèle Lagny szerint a nemzeti film története, külön hangsúllyal a *nemzeti* kifejezésen, egyszerre magától értetődő és szilárdnak tetsző alapvetés, ugyanakkor empirikusan vizsgálva az egyik leginkább ingatag lábakon álló fogalom (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 10). A nemzeti identitás és a nemzeti film mibenlétének és megjelenési módjainak vizsgálata érdekében elengedhetetlen áttekinteni, hogy mit is jelent maga az identitás és ebből következően a nemzet, a nemzeti identitás és a nemzeti film fogalma. Ezen gyakran használt kifejezések elvértve kerülnek csak pontos meghatározásra, és amint látni fogjuk, a definíciók, még ha többnyire empirikus alapokon nyugszanak is, nem feltétlenül válaszokat kínálnak, sokkal inkább a kérdéseket gyarapítják. A fejezet célja, hogy felhívja a figyelmet ezen fogalmakkal kapcsolatos bizonytalanságokra, rámutatva ezáltal arra, hogy miért is válik – különösen a hetvenes évektől fogva – irrelevánssá a korábbi filmtörténeti írásoknak a szó leegyszerűsítő értelmében vett *nemzeti film*ben való gondolkodásmódja.

Az identitás – legyen szó egyéni önazonosságról, kollektív vagy nemzeti identitásról – a társadalmi élet egyik alapfeltétele, ebből kifolyólag a pszichológia és a szociológia mellett szinte az összes humán tudományterület vizsgálódásainak központi kérdése. Az identitás teszi lehetővé az együttműködést és a társadalom alapját képező kommunikációt az egyének között, ami nélkül a személyes sem létezhet (Erős 2001, 11). „Az identitás nehezen definiálható, gazdag jelentésárnyalatokat tartalmazó fogalom, bonyolult, sokféle mechanizmust felölelő, sokféle szempontból megközelíthető jelenség, ugyanakkor értéktartalmú, normatív kategória.” – írja Erős Ferenc *Az identitás labirintusai* című könyvében (Erős 2001, 11). Pataki Ferenc *Identitás, személyiség, társadalom; az identitáselmélet vitatott kérdései* című könyvében (1987) az identitás fogalmát úgy írja le, mint egy „egyetemes magyarázóelvként működő” fogalmat, melyet szerinte leginkább azért

sem definiálnak többnyire pontosan, mert akkor túl kézzelfoghatóvá válna. Pataki szerint az identitással kapcsolatos írások inkább konkrét problémákat vizsgálva visznek közelebb bennünket az önazonosság mibenlétéhez (Pataki 1987, 6).

Ha mégis ragaszkodunk a definíciókhoz, akkor a humán identitás felől kiindulva elmondható, hogy: „az emberi test közös, illetve – minden természetes vagy szerzett különbség, egyéni és csoportos eltérés ellenére – jól felismerhetően hasonló tulajdonságai alapján jön létre az, amit *humán identitásnak* nevezünk” (Erős 2001, 24–25).

Az önkép fogalmának létezik enciklopédikus – a fogalomhoz mérten kellően összetett – valójában inkább némileg leegyszerűsítő definíciója is:

IDENTITÁS – azonosságtudat; annak tudatosítása, hogy ‘ki és mi vagyok’, sőt először is, hogy ‘én - én vagyok’. Az identitás kialakítása társadalomtudományi értelemben nem magányos spekuláció eredménye, hanem a szocializációs folyamat társadalmi terméke. Az egyének a társas interakciók során, mások reakcióit megtapasztalva ébrednek saját létük tudatára, s ezekből a tapasztalatokból építik fel énjüket. Az így létrejövő identitás különböző, gyakran egymásnak ellentmondó elemeket foglal magába, a koherencia kialakítása komoly erőfeszítéseket igényel. Tradicionális társadalmakban általában kötöttebb, a közösség által szigorúbban meghatározott elemekből épül fel az identitás, mint a modern társadalmakban, ahol már évszázadok óta téma az identitás válsága. Az identitásnak fontos alkotóeleme a csoport-hovatartozás, a szűkebb értelemben vett társas identitás. A társas identitás egy csoporttal való azonosulás, tehát az ‘én’ ‘mi’-vé alakítása. Sok mai társadalomban nyer teret az identitáspolitikák: a faji, etnikai, nemzeti, kulturális, nemi, szexuális orientáción stb. alapuló identitások csoport-képzővé, az így kialakított csoportok (‘kisebbségek’) pedig fontos politikai tényezőkké válnak (MTA, 2004).

Erős meghatározása és a fenti szócikk is a humán identitásból indulva tágítja ki az identitás fogalmát. Erős Ferenc Thomas Luckmannhoz hozza példaként, aki 1979-es „Personal identity as an evolutionary and historical problem” című írásában „primitív” társadalom kontra „modern” társadalom tükrében vizsgálja a személyes identitást (Luckmann 1979, 71 in Erős 2001, 30). Luckmann megállapítása szerint: a modern társadalmakban „a gazdasági, politikai, vallási és családi tevékenységformák specializált rendszerként intézményesülnek” (Luckmann 1979, 71 in Erős 2001, 30). Ez az intézményesülés már nem az identitás személyes jellegét erősíti. Az egyén interperszonális kapcsolataiban – azok alanyaként és tárgyaként – különféle csoportok tagjaként szerzett tapasztalataiból meríti a szociális identitást, ami nemcsak a személyes identitáshoz tartozik hozzá, de a csoportokon keresztül a politikai és nemzeti identitás alapját képező kollektív identitáshoz is (Erős 2001, 26).

Jan Assmann német egyiptológus és vallástörténész Luckmannhoz hasonlóan szintén más, korai társadalmi modellek felől közelít az identitáshoz, amikor a korai magaskultúrák



emlékezésformáit, valamint a múltnak a jelenre is kiható, elsősorban a politikai identitás megteremtésében játszott szerepét vizsgálja. *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* című könyvében Assmann az „emlékezést” mint múlthoz való viszonyt, az „identitást” mint politikai képzelőerőt írja le, mely meghatározza egy csoport tagjai és a kívülállók számára is, hogy kik is ők valójában (Assmann 2004, 16). Assmann úgy tekint a múltra, mint az önmeghatározás minden közösség számára nélkülözhetetlen elemére. Szerinte a múlt az, ami a jelenben az „én”-ből „mi”-t teremt, vagyis az egyéni emlékezetből közösségi emlékezetet formál. Assmann érvelése szerint a közös emlékezet kapcsolja össze az embereket és hoz létre egy, a múltból táplálkozó „szimbolikus értelemvilágot” (Assmann 2004, 16). Ez a múltból táplálkozó szimbolikus értelemvilág az alapja az identitásnak is, mert, ahogy Assmann írja: „saját történelmére emlékezve és az emlékezés sarkalatos alakzatait megjelenítve bizonyosodik meg a csoport saját identitása felől” (Assmann 2004, 53). A közösség saját múltjához fűződő viszonya teremti meg az emlékező csoport önazonosságát, melynek kialakulásában és megőrzésében kiemelkedő szerepe van a „kulturális folytonosságot” biztosító, kultúránként változó hagyományörzésnek (Assmann 2004, 16). Az emlékek őrzése a jelent és a múltat egymás mellé helyező konnektív struktúrát hoz létre, ami előmozdítja a csoportok közösséggé érését. A társadalmi csoportokra általában jellemző, hogy az emlékezést mindig egy adott csoport közös ügyének tekintik. Pierre Nora francia történész szerint a fő kérdés az, hogy a csoportnak mint közösségnek mire kell emlékeznie, pontosan melyek azok az emlékek, amelyek – Assmann szavaival élve – képesek az „én”-ből „mi”-t kovácsolni. Nora szerint a „mire emlékezzünk” központi kérdése szabja meg a csoport identitását, önértelmezését és alkot „emlékezetközösséget” (Nora in Assmann 2004, 30). Maurice Halbwachs<sup>54</sup> francia filozófus, szociológus és szociálpszichológus, a kollektív emlékezet fogalmának megalkotója és jeles kutatója, a múlt század első évtizedeiben elsőként beszélt olyan fogalmakról, mint „csoport-” és „nemzetemlékezet” (Assmann 2004, 37).

Az emlékezetközösség fogja össze a csoportot, és ehhez társul a kollektív emlékezet egy további jellemzője: a rekonstruktív jelleg, vagyis, hogy a közösség képes a múltból előhívni azokat a pontokat, melyekre a közösségnek emlékeznie kell ahhoz, hogy emlékezetközösség kovácsolódjon belőle. A rekonstruktív jelleg ez esetben úgy értendő, hogy az emlékezetben a múlt sohasem változatlan entitásként marad fenn, hanem úgy, ahogy azt a csoport

---

<sup>54</sup> Maurice Halbwachs (1877–1945), francia filozófus és szociológus. Főbb írásai: *La mémoire collective*, 1950 (*A kollektív emlékezet*), *Les cadres sociaux de la mémoire* Alcan, 1925 (*Az emlékezet társadalmi keretei*).

rekonstruálni képes (Nora 1985a, 390 in Assmann 2004, 41). A csoport közös emlékezetében tartott és tagjai által kanonizált múlt és annak eseményei teremtik meg a kollektív identitást (Assmann 2004, 53).

„A társadalmak azáltal formálják önelképzelésüket s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját.” – mondja Jan Assmann, de hozzát teszi, a különféle társadalmak ezt különféle módon teszik (Assmann 2004, 18). Nemcsak az önelképzelésük, de az ezt kialakító emlékezés módszerei is eltérőek, ezáltal válnak egyedivé, egymástól jól megkülönböztethetővé a társadalmak, vagyis ezáltal öltenek nemzeti jelleget (Assmann 2004, 18). A közös múltból építkeznek tovább a szabályok, és ebből fogalmazódnak meg a társadalom rendjét meghatározó működési elvek, valamint egy társadalmi konszenzus a közösen osztott értékrendre vonatkozóan (Assmann 2004, 16). Jan Assmann tehát a múlthoz való viszonyt megjelenítő kulturális emlékezet fogalmából vezeti le a tradícióteremtést és az abból következő politikai és nemzeti identitást (Assmann 2004, 23).

A csoportspecifikus kulturális emlékezet jelentősége mellett érvel Maurice Halbwachs is, aki párhuzamba állítja azt a történelemmel. Halbwachs a történelmet nem tekinti emlékezetnek, mivel szerinte „nem létezik egyetemes emlékezet, csupán kollektív, más szóval csoportspecifikus, „identitás tekintetében konkrét” emlékezet, mivel „a kollektív emlékezet hordozója mindig egy térben-időben határos csoport” (Assmann 2004, 44–45). Halbwachs még hozzát teszi azt is, hogy ahány csoport, annyi emlékezet létezik (Halbwachs 1985 in Nora 1999, 143).

A nemzet tagjai összetartozónak tartják magukat, ennek az összetartozásnak az alapja a hosszú, közös múlt, mely gyakorta mint elképzelt eredetnarratíva létezik csak, mégis közösségtudatot képes formálni.<sup>55</sup> Jan Assmann szerint „a kulturális emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá, s így mítosszá alakítja. A mítosz olyan alaptörténet, amelyet egy bizonyos jelennek az ősi eredet felőli megvilágítására beszélnek el” (Assmann 2004, 53). „A »nemzeti« fogalmának meghatározása egy ország művészetében” című írásában Susan Hayward a nemzet definíciójának bizonytalanságaiból azt szűri le, hogy az valójában éppen nehezen megfogható, de mégis erős kapocsként szolgáló volta miatt hasonlít a mítoszhoz (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14). Hayward Benedict Anderson 1990-ben megjelent, 2006-ban magyarra is lefordított *Elképzelt közösségek; Gondolatok a nacionalizmus*

---

<sup>55</sup> A narratíva az egyéni identitásban is fontos. Paul Ricoeur szerint az identitás kialakulása egy narratív művelet eredménye, mivel az ember saját történeteiben van elrejtve (Ricoeur 1983 in Erős 2001, 46).

*eredetéről és elterjedéséről* című írásából idéz. Ebben az írásában Anderson odáig merészkedik, hogy a mítoszokhoz hasonlóan maga a nemzet is javarészt a képzelet szüleménye. Anderson szerint a nemzet: „elképzelt politikai közösség, amelynek mind eredendően korlátozott jellege, mind szuverenitása képzeletbeli” (Anderson 1990 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14). Mind Anderson, mind Frederic Jameson<sup>56</sup> a „nemzeti mivoltot [nation-ness], akárcsak a nacionalizmust, sajátos kulturális termékként” kezeli (Anderson 1990 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14). Ez azért is lényeges, mert Anderson és Jameson is a kultúrát tartja az elsődleges kötőelemnek a nemzet kialakulásában, mert a politikai és társadalmi kultúra ad jelentést a közegnek (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 15).

Benedict Anderson kifejtette, hogy a modern tér- és időtudat, a kapitalizmus, a kommunikációtechnika,<sup>57</sup> valamint a tömegkommunikáció fejlődése és a nyelvi megosztottság is segíti az „elképzelt közösség” életre hívásának bonyolult és összetett folyamatát, mely során egy közösség meghatározza önmagát, és ezáltal megkülönbözteti magát másoktól (Anderson 1986 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14).

A csoportidentitás, az összetartozás és a más csoportoktól való elkülönülés elvezet bennünket a nemzet fogalmához. A köznyelvben oly gyakori kifejezés definiálása esetében Hugh Seton-Watson egyenesen kétségbe vonja, hogy egyáltalán leírható-e a nemzet fogalma tudományosan. Seton-Watson 1977-es *Nations and states: an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism* című írásában úgy véli, hogy „...»tudományos meghatározással« nem írható le a nemzet fogalma, ennek ellenére a jelenség mindig is létezett és most is létezik” (Seton-Watson 1977 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14). Voltak azért, akik megpróbálták a lehetetlent, és megkísérelték definiálni a nemzet fogalmát. A már idézett Magyar Virtuális Enciklopédia szerint: „a nemzet egyrészt jelenti az egy nyelvet beszélő, egy kultúrájú és történeti tudatú emberek, másrészt az egy nemzetállamhoz tartozó emberek összességét” (MTA, Filozófiai Intézet, 2004).

A tizenkilencedik században megszilárdult fogalom ma is a társadalmi csoportok identitásának az alapja, mely elsősorban a közös nyelvre, a politikai és gazdasági határokra, a közös történelemre és kultúrára épül. Michéle Lagny szerint az egységes nemzeti identitás

---

<sup>56</sup> *The Political Unconsciousness. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1986)

<sup>57</sup> Anderson elsősorban a nyomtatást említi, de a film is illeszkedik ide mint a kommunikációtechnika fejlődésének egyik későbbi állomása.

„egy területi egység, intézményes hatalom és gazdasági érdekcsoportok által többé-kevésbé szilárdan összeácsolt »nemzetállamon« nyugszik” (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 10). Anthony Harold Birch *Nationalism and National Integration* című 1989-es munkájában úgy érvel, hogy a nemzetállam megszilárdításában és társadalmi rendjének fenntartásában alapvető szerepe van a nemzeti összetartozásnak, mely „a nemzet [nation] koncepcióján alapul és a nemzeti létet [nationhood], azaz az egyén adott közösséghez vagy kollektív identitáshoz való tartozását segíti elő” (Birch 1989 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14). Birch szerint a kollektív identitás által formált nemzeti összetartozás azért is lényeges, mert fontos szerepet játszik a társadalmi rend fenntartásában (Birch 1989 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 14).

Anthony D. Smith *National Identity* című 1977-es könyvében nem a nemzeti identitás meghatározásából indul ki, inkább abból, hogy mi is képezi annak az alapját. Smith a következőkben látja a nemzeti identitást megvalósulni:

- történelmi terület vagy haza/szülőföld
- közös mítoszok és történelmi emlékek
- közös kultúra (public culture)
- közös gazdaság, ami territoriális mobilitást biztosít a tagoknak (Smith 1977, 14)

Ebből következik a Smith-féle nemzetmeghatározás, mely szerint a nemzet: „egy adott humán populáció közös történelmi territóriummal, közös mítoszokkal és történelmi emlékekkel, tömegkultúrával, minden tagjára kiterjedő közös gazdasági és törvényes jogokkal, valamint kötelezettségekkel” (Smith 1977, 14).

A fentiekből logikusan következne egy kibővített definíció, miszerint: az adott földrajzi területen élő, közös nyelvet beszélő, közös gazdasági és politikai határokkal rendelkező, azonos múltú és ebből a múltból hasonló szokásokat kialakító, azonos eredetmítosszal, hiedelemvilággal rendelkező, azonos jogokkal bíró és azonos kötelezettségekben osztozó, vallási homogenitás jellemezte közösség tagjai alkotják a nemzetet, melyet egy intézményes hatalom és az általa formált jog- és szabályrendszer fog össze és támogat. Amint azonban látni fogjuk a hetvenes évek brit társadalmát bemutató fejezetben, mindez jóval összetettebb és főként problematikusabb.

## A nemzeti film fogalma

A nemzet fogalmához hasonló problémákkal szembesülünk akkor is, ha a nemzeti filmet próbáljuk meg meghatározni. Amint azt már korábban láthattuk, a hetvenes-nyolcvanas években a revizionista filmtörténetírók vizsgálódásainak legfontosabb tárgykörévé a nemzeti identitás kérdése vált. Korábban a nemzet fogalmához hasonlóan a nemzeti film is egy meghatározatlan, de mégis egyértelmű jelentést feltételező koncepcióként volt használatos. A filmtörténészek úgy tekintettek a nemzeti filmtörténetírásra, mint „egy behatárolt területen belüli filmtermés különböző oldalait társadalmi-történelmi, valamint kulturális kontextusukban” megragadó írásműre (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 12).<sup>58</sup> Philip Rosen *Problems in the Study of National Cinema* (1984) című írása és Susan Hayward *French National Cinema* (1993) című tanulmánya úttörőnek bizonyultak abban, hogy mindketten felhívták a figyelmet a nemzeti filmtörténetek legalapvetőbb hibájára, miszerint azok a nemzeti film fogalmát evidenciaként kezelik, anélkül, hogy megvizsgálnák, mitől válik egy film nemzetivé, mi adja meg annak sajátos nemzeti karakterét.

Valóban, mi tesz egy filmet nemzeti filmmé? A politikai és gazdasági határok? A történelmi tényezők? A földrajzi egység? A finanszírozás? A rendező származása, vagy – amennyiben a kettő nem ugyanaz – az ország, amelyben dolgozik? A színészek? A nyelv? Vagy esetleg a piac? Ha Anthony D. Smith *National Identity* (1986) című művének, a korábbiakban már idézett definícióját tekintjük kiindulási pontnak, ezek mind logikusnak és elfogadhatónak tűnnek, ám ha egy nemzetet és annak filmgyártását alaposabb vizsgálatnak vetünk alá, jócskán felszaporodnak az elbizonytalanító tényezők.

A nemzeti film fogalmának ambiguitására utal a *Metropolis* „Nemzeti filmtörténetek” című számához írt bevezetőjében a Zrinyifalvi Gábor – Vajdovich Györgyi szerzőpáros is:

A nemzeti fogalmában olyan társadalmi-politikai absztrakcióra bukkanunk, amelynek meghatározása elsősorban a filozófia, a politikaelmélet és a történettudomány feladata. Ha ez a fogalom valóban rendelkezik tényleges tartalommal, akkor – mint jelzöt a filmre is alkalmazva – mögötte egy nemzetben fellelhető sajátos ízt, formálási és gondolkodási módot, stílust, szellemet, karaktert, illetve tipikus attitűdöt és ennek megfelelő kulturális termékeket fedezhetünk fel, amely elválasztja, megkülönbözteti

---

<sup>58</sup> Michèle Lagny erre Gian Pierro Brunetta: *Storia del cinema italiano 1895-1954* című 1978-ban megjelent művét említi mintegy iskolapéldaként, melyben a filmek és kontextusuk együttes vizsgálata valósul meg, érintve az összes kapcsolódó témát: „az intézmények, a szerzők, az értelmiségiek szerepét, a termelői struktúrákat és a nyelvi, ideológiai, kulturális modelleket; a cenzúrát és az amerikai tőke befolyását; a mitológiákat és a normaképződés folyamatát” (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 12).

az ebbe a csoportba tartozó alkotásokat más nemzetek hasonlóan tipikus sajátosságokat hordozó filmjeitől (Zrinyifalvi és Vajdovich 2001/I., 9–10).

Kevésbé a bizonytalanságokra összpontosít Philip Rosen definíciója, mely szerint

nemzeti film alatt elsődlegesen filmek nagyobb csoportját, egy textuális mezőt értünk. E textuális mezőt általában bizonyos történeti sajátossággal ruházza fel az, hogy a *nemzeti* jelzővel illetik. Ez azt jelenti, hogy a nemzeti film kérdései egy történeti jelentőséggel felruházott intertextualitás körül csoportosulnak (Rosen 1984 in *Metropolis* 2001/I., 30).

Rosen a nemzeti film tanulmányozását három fogalmi mezőre alapozza:

(1) a textualitás olyan elképzelésére, mely leírja, hogy az egymástól felszínesen megkülönböztetett szövegek halmaza hogyan köthető egy szabályozott, viszonylag behatárolt – a koherenciát, a „nemzeti filmet” kialakító – intertextualitáshoz; (2) a nemzetnek, mint minimálisan koherens entitásnak a fogalmára, amivel összefüggésben az (1) elemezhető, (3) a hagyományosan „történelemnek” vagy „történetírásnak” nevezett gyakorlat valamiféle fogalmára (Rosen 1984 in *Metropolis* 2001/I., 31).

Az alapján is meghatározhatjuk a nemzeti filmet, hogy az mennyiben segíti a nemzetség, mint egy különálló és jól felismerhető, más nemzetektől világosan elkülönülő entitás meghatározását, valamint hogy mennyire képvisel kulturális koncepciót, melynek mentén a kulturális preferenciák megjelenítésével kirajzolódhatnak egy nemzet jellegzetes vonásai.

Siegfried Kracauer az első világháború utáni filmek nácizmus iránti pszichológiai fogékonyságának vizsgálata során állapította meg, hogy „egy nemzet filmjeiben – az öntudatos »művészi«-tól a tömegigényeket leginkább kielégítő filmekig – az általános és kényszeresen ismétlődő motívumok egy »kollektív mentalitás«, egy közös »belső élet« tünetei” (Rosen 1984 in *Metropolis* 2001/I., 31). Ezek megnyilvánulhatnak egyrészt a diegetikus tárgyokban és cselekvésekben, illetve a formai és stiláris eszközökben is (Rosen in *Metropolis* 2001/I., 31). Kracauer megállapítását osztja Michèle Lagny is, és, ahogy a későbbi fejezetekben filmes példákkal alátámasztva is látni fogjuk, különösen igaz az általam vizsgált időszak brit televíziós alkotásaira, de a heritage filmek csoportja is tekinthető a „kollektív mentalitás”, illetve a közös „belső élet” megnyilvánulásának, sőt sokak szerint ez utóbbiak kifejezetten a kor ideológiai és kulturális preferenciáinak megjelenítői.

Ahogy a nemzet, úgy a nemzeti film meghatározása esetében is jelentős a másoktól való különbözőség felismerése, az elkülönülés és az azon alapuló öndefiníció. Ezt hangsúlyozza Susan Hayward, aki arra hívja fel a figyelmet, hogy a nemzetek és nemzettudat formálódásának ideje a tizenkilencedik század vége, egyben „a nacionalizmus és a nárcizmus koraként is jellemezhető” (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 17). Ezen időszakra esik a mozgókép születése, így nem csoda, hogy a fent említett tényezők rányomták bélyegüket (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 17).

A másoktól való különbség kihangsúlyozása, ahogy Vajdovich és Zrinyifalvi meghatározásából is láthattuk, feltételez egy egyedi ízt, egy jól elkülöníthető, de a nemzetben és annak filmtermésén belül egységesen fellelhető sajátos vonást, mely éppen a különbözősége által határolja el a nemzetet más nemzetektől, ugyanakkor viszont hajlamosít arra, hogy a határokon belül homogén egységet feltételezzünk. A népcsoportok vándorlása vagy a csoportok egymásra hatása miatt a belső homogenitás feltételezése már az előző évszázadokban sem állta meg feltétlenül a helyét, de a posztkoloniális, globalizált világrendben mégannyira sem tűnik relevánsnak.

## A nemzeti karakter

A nemzet fogalmához több elméletíró is úgy közelített, hogy elsősorban annak alkotóelemeit vizsgálta. Sokan osztják azt a véleményt, hogy a meghatározások helyett a nemzeti karakter feltárása vihet minket közelebb a nemzeti film mibenlétének a megértéséhez. A nemzeti karakter többféleképpen is megnyilvánulhat egy nemzet filmművészetében. Egyik – empirikus módon leginkább vizsgálható – megjelenési formája a gyártás, a forgalmazás és a stáb összeállítása, de ehhez járul még a film finanszírozása, a befektetett tőke eredete, és nem utolsósorban a piac is mint meghatározó tényező (Street 1997, 1). Könnyen megfoghatónak, adatokkal és tényekkel alátámaszthatónak tűnnek az imént felsorolt kritériumok, a brit film esetében azonban ezek a tényezők nemegyszer inkább megnehezítik a meghatározását. Amint látni fogjuk, éppen az imént felsorolt tényezőknek köszönhetően több, látszatra „tipikusan brit” film mégsem feltétlenül tekinthető annak, ha mégis, az alkotások sokkalta inkább a britség sokszínűségére, valamint a filmkultúra globális voltára hívják fel a figyelmet. Arra mutatnak rá, hogy tulajdonképpen az európai filmgyártás – beleértve a szigetország

filmgyártását – ugyanúgy egy európai hagyományokban gyökerező, globalizált filmgyártásnak a része (Zrinyifalvi – Vajdovich 2001/I., 10).

A felvevőpiacot éppúgy egy adott földrajzi, gazdasági és politikai egység határozza meg, mely szintén szerepet játszhat a mozi nemzeti voltának meghatározásában. Egy nemzet filmgyártásának nemzeti jellegét az adott film felvevőpiaca is meghatározhatja, megmutatva annak szerepét, ezáltal pedig a kultúra és a szórakoztatóipar, valamint a film mint kulturális és szórakoztatóipari termék jelentőségét a társadalomban. A feltételezett vagy célzott közönség és a film rájuk gyakorolt hatása szintén jól mérhető a marketingstratégiák, a befogadói kérdőívek és a befogadói reakciók által, de a bevételben is világosan megmutatkozik (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 50). Kérdőívekkel, felmérésekkel, a nyolcvanas évektől pedig a videotékák tagsági kártyáival és a kölcsönzési szokások révén lett igazán mérhető a közönség faji, nemi valamint kor szerinti összetétele (Hill 1999, 97). A nyolcvanas években erre irányuló vizsgálatok alapján Claire Monk,<sup>59</sup> Richard Dryer és Raphael Samuel is rámutattak a közönség összetétele és a közkedvelt hollywoodi műfajok közötti, immáron tudományosan is igazolt összefüggésre (Hill 1999, 97).<sup>60</sup> A nemzeti karaktert meghatározó elemek imént említett két nagy csoportja az empirikusan viszonylag jól feltérképezhető tényezők közé sorolható.

## A nemzetkép megjelenése a filmekben

A nemzeti karakter másik megközelítése nehezebben konkretizálható, és a mérése is jóval bizonytalanabb. Mivel a film nemcsak beleágyazódik közegébe, de egyben tükrözi is azt, a nemzeti film megfogható abban is, hogy miként jelenik meg a nemzetkép a filmekben, milyen nemzetkép rajzolódik ki a filmek képi ábrázolása, karakterépítése, illetve cselekményvilága nyomán. Emellett vizsgálható a filmek nemzeti volta a befogadói oldalról oly módon is, hogy azok miként formálják a nemzeti tudatot, és hogyan hatnak ezáltal a nemzeti létre (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 50).

---

<sup>59</sup> Monk ezt először a „Sexuality and the Heritage” később pedig a „The “Heritage Film” and its Critics” című írásában részletesebben is kifejti (Hill 1999, 97).

<sup>60</sup> A kosztümös filmek például elsősorban a női közönség érdeklődését váltották ki, ez alapul szolgálhatott a későbbi filmkészítőknek arra, hogy célzottan ennek a közönségrétegnek a megszólítására törekedjenek és ezért tudatosan használják fel az ennek a közönségrétegnek a tetszését kiváltó retorikai elemeket.



A filmtörténetírás és a történetírás szempontjából lényeges a társadalmi, gazdasági és kulturális kontextusra való reflektálás, de a hetvenes évektől egyre inkább hangsúlyt kap az is, hogy ez a kontextus miként befolyásolja időnként nyíltan, máskor burkoltan a filmek beszédmódját. A nemzeti karakter keresése során nemcsak azt kell kutatni, hogy az hogyan is jelenik meg a filmekben, de azt is vizsgálat alá kell vonni, hogy a filmek miként hatottak a nemzeti karakterre, adott esetben mivel gazdagították azt. Az utóbbi kutatási módszer kidolgozására Susan Hayward tett kísérletet, aki a nemzeti filmművészet meghatározásakor két fő irányvonalat különített el:

az egyik: hogy miként jelenik meg a nemzeti jelleg, más szóval: milyen szövegeket vizsgálunk és ezek milyen jelentést hívnak elő. A másik: hogyan írjuk le a nemzeti jelleget, azaz milyen tipológiákat követhetünk a nemzeti jelleg feltérképezésekor? Egyszerűbben kifejezve: mit jelent és mit tartalmaz „a nemzeti” és hogyan írjuk le a jelentését? (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 17)

Az első irányvonalon haladva úgy tekinthetünk a filmre, mint nemzeti intézményre, mely megjelenik magukban a filmekben, a filmekről írt szövegekben és a filmarchívumokban, valamint a bemutatásukra szolgáló mozikban és filmklubokban.

A másik irányvonal pedig a nemzeti jelleg feltérképezésére szánt tipológiákat tartalmazza, melyhez Hayward, Dick Hebdige (1988) nevéhez fűződő „nemzeti feltérképezés” módszerét javasolja (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 20). Dick Hebdige fogalmilag hétféle tipológiát javasol a teljesség igénye nélkül, melyek a következők:

1. narratívák
2. műfajok
3. kódok és konvenciók
4. gesztusnyelv és morfológia
5. a filmszínész mint jel
6. a központ és a periféria filmjei
7. a film mint a nemzet mítoszainak és a nemzeti mítosznak a megjelenítője (Hebdige 1988 in Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 20).

Mielőtt az általános fogalmi magyarázatokról áttérnénk a brit film nemzeti jellegének vizsgálatára, vessünk egy pillantást a hetvenes évek brit társadalmára, hogy lássuk, milyen

politikai és gazdasági tényezők játszottak meghatározó szerepet a korszakban tetőződő identitásválságban, ami aztán elvezet minket a brit filmgyártást ebben az időszakban érintő válsághoz is, mely alapvetően határozza meg a fent említett tipológiákat és általuk a hetvenes-nyolcvanas évek brit filmjének nemzeti karakterét.

### Az Egyesült Királyság a hetvenes években

A nacionalizmust és annak hatását tanulmányozó amerikai politika- és társadalomtudós, Walker Connor volt az, aki elsősorban az 1970-es évek viszonylatában látja különösen problematikusnak a nemzet fogalmát, mivel szerinte erre az évtizedre már szinte alig maradt megfelelés a nemzetek és a történelmi területek között. Ekkorra az államok körülbelül tíz százaléka volt nemzetállamnak mondható, amelyben az államhatárok ténylegesen egybeestek a nemzethatárokkal, és a lakosság ugyanahhoz az etnikai kultúrához tartozott (Connor 2004, 35–47). Ilyen feltételezett nemzetállam volt Anglia vagy Franciaország. Valójában a huszadik század utolsó harmadára az egységes nemzetállam már Angliára sem volt teljes mértékben igaz, nem is beszélve az Egyesült Királyságról.

Az Egyesült Királyság a hetvenes években a nemzeti keretek elbizonytalanodásával és a belső homogenitás végleges és visszafordíthatatlan megszűnésével jellemezhető leginkább. Egyik folyamat sem ekkor indult, de a gazdasági és politikai változások ekkorra értek olyan stádiumba, melyben a változás minden addiginál szembetűnőbben jelentkezett – Jeffrey Richards szavaival élve – egy mindent átható „identitás- és értékválság” formájában (Richards in Ashby and Higson 2000, 29).

### Gazdasági és politikai helyzet

A korszakról megjelent könyvek közül meghatározó jelentőséggel bír az 1977-es *The Break-Up of Britain: crisis and neonationalism* Tom Nairntól, vagy Andy Beckett 2009-ben kiadott terjedelmes monográfiája: a *When the Lights Went Out*. Utóbbinak már a címe is szemléletesen festi le a korszakot, mely valóban a szigetország modernkori történelmének

legsötétebb időszakaként értékelhető. Jeffrey Richards ekképpen foglalja össze az identitásválságban szerepet játszó tényezőket:

A birodalom hanyatlása, az Európával való viszony ridegsége, a közigazgatás decentralizálása, Észak-Írország státuszának tisztázatlan volta, a hagyományt jelképező intézményeket, úgymint a monarchiát, a parlamentet és az Anglikán Egyházat érő példa nélküli kritikák, valamint a Thatcher fémjelezte 18 éves konzervatív uralom során kialakult nemzeti kettéosztottság. (fordítás: Györi Zsolt 2010, 30; Richards in Ashby and Higson 2000, 29.)

Mindezekhez sorolható még a Walesben és Skóciában is megnövekvő nacionalizmus (Newland 2010, 12).

A következőkben az imént felsoroltak közül a brit nemzeti identitás kereteinek elbizonytalanodására leginkább hatással lévő problémákat kívánom részletesebben vizsgálni.

## Edward Heath és Észak-Írország

A veszteségek sorozataként megélt hetvenes évek Edward Heath<sup>61</sup> 1970-es miniszterelnökké választása és Margaret Thatcher 1979-es hatalomra jutása közötti időszakot jelenti. Heath-nek voltak ugyan eredményei,<sup>62</sup> de azokat elhomályosította a miniszterelnöksége legnagyobb kihívását jelentő északír konfliktus megoldhatatlansága. Az ekkorra állandósuló, sőt egyre inkább kulminálódó észak-írországi utcai zavargások és merényletek mögött az alig egy-két évvel korábban még egyszerű polgárjogi mozgalomnak tűnő, de rohamos tempóban radikalizálódó IRA (Irish Republican Army)<sup>63</sup> és a velük szembehelyezkedő, Nagy-Britannia és Észak-Írország unióját fenntartani kívánó UVF<sup>64</sup> állt.

---

<sup>61</sup> Sir Edward Heath brit konzervatív politikus. 1965–75 között a Konzervatív Párt elnöke. 1970–74 között Nagy-Britannia miniszterelnöke (Beckett 2009, 9–14).

<sup>62</sup> Heath kormányzati időszakában csatlakozott a szigetország a Közös Piac tagországaihoz 1973-ban, de az ő nevéhez fűződött többek közt a pénzrendszer decimalizációja és az önkormányzatok működésének megreformálása is.

<sup>63</sup> Az IRA, azaz az Ír Köztársasági Hadsereg Észak-Írországnak az Egyesült Királyságból való teljes kiszakadását és Írország újraegyesítését tűzte ki célul. Ezért harcoltak katonai és politikai úton is, gyakorta robbantásokkal és merényletekkel adva nyomatékot az ügyüknek. Az Egyesült Királyságban illegális terrorszervezetként tekintettek rá, míg a világ más országaiban, pl. az Egyesült Államokban nem sorolták a terrorszervezetek közé az IRA-t. ([http://www.hhrf.org/kisebbssegkutataskk\\_2000\\_01/cikk.php?id=210](http://www.hhrf.org/kisebbssegkutataskk_2000_01/cikk.php?id=210) Letöltve: 2012. december 10.)

<sup>64</sup> The Ulster Volunteer Force (UVF) 1965 végén, 1966 elején létrejött félkatonai szervezet, Nagy-Britannia és Észak-Írország uniójának harcos támogatója. Az ír republikanizmus elleni harcuknak több száz halálos áldozata volt. Számos bombatámadást hajtottak végre még azok után is, hogy 1994-ben tűzszüneti megállapodást kötöttek. Igazából csak 2007 májusában tették le teljesen a fegyvert. ([http://www.hhrf.org/kisebbssegkutataskk\\_2000\\_01/cikk.php?id=210](http://www.hhrf.org/kisebbssegkutataskk_2000_01/cikk.php?id=210) Letöltve: 2012. december 10.)

([http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk\\_2000\\_01/cikk.php?id=210](http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk_2000_01/cikk.php?id=210) Letöltve: 2012. december 10.) Írország EGK-tagga válása után felmerült annak a lehetősége, hogy újra egyesüljön Észak-Írországgal. Az angolok ezzel ellentétben az addig uralkodó törvényes rendet szerették volna fenntartani, ezért jelentősen megnövelték az Írországot Észak-Írországgal összekötő határon állomásozó katonáik számát. Mindennek az lett a következménye, hogy alig egy éven belül szembetűnően emelkedett az IRA erőszakos cselekedeteinek a száma. Sajnálatos módon az 1972-73-as év sem hozott enyhülést, sőt akkorra már szabályos háborús helyzet alakult ki. A brit kormány és az IRA tárgyalásait nemcsak a gyökeresen eltérő nézőpontok, érdekek és megoldási módok nehezítették, de az olyan radikális csoportoknak, mint az UVF-nek az ír katolikusok elleni támadásai is. Heath miniszterelnöksége alatt szembesült a békés úton megoldhatatlannak tűnő, és egyre több áldozatot követelő politikai radikalizmussal. ([http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk\\_2000\\_01/cikk.php?id=210](http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk_2000_01/cikk.php?id=210) Letöltve: 2012. december 10.)<sup>65</sup>

Az IRA tevékenysége és az Észak-Írországon kialakult robbanásig feszült politikai helyzet a hetvenes-nyolcvanas évek meghatározó problémája maradt egészen az 1994-es tűzszünetig. A konfliktus egyik legfontosabb hozadéka a dolgozat szempontjából, hogy felhívta a figyelmet a brit fennhatóság alá tartozó területek etnikai és vallási különbségeire, a feltételezett homogenitás helyett a különbözőségek figyelembevételének megkerülhetetlenségére.

---

<sup>65</sup> 1973-ban Sunningdale-ben aláírtak ugyan egy egyezményt, de ez sem a problémára nem hozott igazán megnyugtató megoldást, sem a nézőpontok közelítését nem segítette, így a tárgyalások és a megállapodás sem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, olyannyira, hogy a konzervatívokat addig támogató UVF is amellel döntött, hogy visszavonja a támogatását, mivel nem tartotta elég határozottnak a brit kormány fellépését. ([http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk\\_2000\\_01/cikk.php?id=210](http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk_2000_01/cikk.php?id=210) Letöltve: 2010. december 10.)

## A gazdaság válsága

Az Észak-Írországból forrongó légkört tetézte, hogy a szigetországnak súlyos gazdasági hanyatlással és a munkanélküliség nagyarányú növekedésével is szembe kellett néznie. Edward Heath ugyan megpróbált némi életet lehelni a pangó gazdaságba, de ennek legkézzelfoghatóbb eredménye a még magasabbra szökő infláció lett. Heath-nek meggyűlt a baja a szakszervezetekkel is, miután 1971-ben az Industrial Relations Acttel<sup>66</sup> megpróbálta korlátozni a befolyásukat (Beckett 2009, 58–59). A kormány tekintélyét leginkább gyengítő bányászsztrájkok ideje alatt Heath arra kényszerült,<sup>67</sup> hogy az energiatakarékosság érdekében bevezesse a háromnapos munkahetet (Beckett 2009, 145–149). Tovább rontott miniszterelnöki ciklusa megítélésén, hogy egy felfüggesztett parlament és a liberálisokkal kötendő meghiúsult koalíció zárta terminusát, ráadásul a Konzervatív Párt éléről is leváltották (Beckett 2009, 411–412).<sup>68</sup>

1974-ben Edward Heath-t a munkáspárti Harold Wilson<sup>69</sup> váltotta a miniszterelnöki poszton. 1974-ben komoly gazdasági nehézségekkel kellett szembenéznie nemcsak Nagy-Britanniának, de az egész nyugati világnak, megnehezítve ezzel azt, hogy Wilson és kormánya hatékony stratégiát dolgozzon ki az ország gazdasági fellendítésére (Beckett 2009, 157–182). A gazdasági növekedésre szőtt terveket végképp meghiúsította „a fejlett nyugati országok kényelemérzetét igencsak érzékenyen érintő, a jólétet, és a kikezdetlenséget alapjaiban megrengető két olajválság” (Beckett 2009, 128–130).<sup>70</sup> Különösen az 1973-as érte váratlanul az embereket, az 1979-ben bekövetkező második válságra a nyugat – tanulva az első példájából – igyekezett vésztartalékokat felhalmozni, gazdaságra gyakorolt hatása mégis

---

<sup>66</sup> 1971-ben beiktatott és 1974-ben a Munkáspárt által visszavont sokat vitatott törvény, mely a konzervatívok 1970-es választási kampányában ígéretként alapult. A szakszervezetek országsszerte „Kill the Bill” kampánnyal tiltakoztak ellene, és végső soron ez a törvény volt az egyik fő oka, hogy a Konzervatív Párt elvesztette az 1974-es választást (Beckett 2009, 58–59).

<sup>67</sup> 1972 és 1974 (Beckett 2009, 145–149).

<sup>68</sup> 1975-ben a korábbi Oktatási és Tudományos ügyekért felelős államtitkára, Margaret Thatcher vette át a Konzervatív Párt vezetését. Noha egy párthoz tartoztak, Heath komoly bírálója lett a nyolcvanas években Thatcher politikájának (Beckett 2009, 411–412).

<sup>69</sup> Wilson előző miniszterelnöksége alatt, 1969-ben csapatokat küldött Észak-Írországba a szélsőséges unionista félkatonai szervezetek, mint az 1960-as évek közepén létrejött UVF féken tartására.

<sup>70</sup> 1973-ban a jom kippuri háború során az OPEC-államok embargót hirdettek Izrael nyugati szövetségesei ellen, beleértve az Egyesült Államokat és nyugati szövetségeseit, többek közt Nagy-Britanniát is. Ez sokként érte az egész világot. A tőkés világ kőolajának 40%-a onnan származott, Anglia olajának pedig 73%-a. 1979-ben újabb olajválság sújtotta a világot, ami ugrásszerű árnövekedéséhez vezetett, az országok azonban tanulva az előző válságból akkorra már jelentős tartalékokat halmoztak fel (Beckett 2009, 128–130).

világszerte megmutatkozott (Beckett 2009, 128–130). Wilson megörökölte az első olajválság utóhatását, és a második válság ideje alatt volt kénytelen távozni a miniszterelnöki posztjáról.

Az ingatag gazdasági helyzettel hozható összefüggésbe a bevándorlókkal szemben ez idő tájt megnövekedett ellenérzés is. Andy Beckett rámutat, hogy ez nem a bevándorlók számának növekedésével hozható összefüggésbe, mert az inkább még csökkent is az évtized második felében.<sup>71</sup> Sokkal inkább arról volt szó, hogy a romló gazdaság és a növekvő munkanélküliség megnövelte a társadalmi feszültségeket és az idegenek ideális bűnbaknak bizonyultak. Korábban sikerült viszonylag észrevétlenül belesimulniuk a társadalomba, mert a második világháború után fokozott igény mutatkozott az éjszakai műszakban dolgozó betanított és szakmunkásokra. A jóléti társadalomban jól megfértek a kormányzat által működtetett szociális intézmények alkalmazottaiként, de a hetvenes évek pangó gazdasága arra készítette a kormányzatot, hogy csökkentse a szociális hálót, és több területen is egyre nagyobb számban építse le dolgozóit. A növekvő társadalmi feszültség a bevándorlóknál is aggodalmakat fogalmazott meg elsősorban arra vonatkozóan, hogy abban az esetben, ha tovább nő a számuk, a munkanélküliek dühe és frusztrációja ellenük fordulhat csakúgy, mint azoknak az elégedetlensége, akik az egyre népesebb idegen családok tömeges megjelenése miatt azzal kellett, hogy szembesüljenek, hogy ingatlanjaik jelentős mértékben devalválódtak. A bevándorlók többnyire a nagyvárosok belvárosaiban vagy más, munkások lakta negyedekben telepedtek meg, pont azzal a réteggel érintkezve és élve egy helyen, amelyet a legjobban sújtott a gazdasági válság, a munkanélküliség, és amely kétségbeesésében a leginkább hajlamos volt a radikalizmusra (Beckett 2009, 442–453). A bevándorlók védelmére hozták az 1976-os bevándorlási törvényt (Race Relations Act),<sup>72</sup> mely megtiltotta a faji diszkriminációt és szegregációt, egyenlő jogokat és esélyeket hirdetve mindenkinek, sőt még egy bizottságot is felállítottak Commission for Racial Equality<sup>73</sup> néven a törvény felügyeletére (Beckett 2009, 444–445).

A toryk különösen nagy figyelmet fordítottak a bevándorlókérdésre, melyet a továbbiakban már nem lehetett se a szőnyeg alá söpörni, se elbagatellizálni. 1978-ban Margaret Thatcher a *World in Action* című televíziós műsorban kijelentette, hogy csökkenteni

---

<sup>71</sup> 1976-ban 55 000 bevándorló érkezett az országba, 1977-ben ez a szám 44 000-re csökkent (Beckett 2009, 442–453).

<sup>72</sup> Ez volt a harmadik Race Relations Act. Az előző kettő (1965 és 1968) is a munkáspárti kormányzathoz kötődik (Beckett 2009, 444).

<sup>73</sup> A Commission for Racial Equality vagyis a CRE inkább papíron létezett, hatékonysága igen csekélynek bizonyult. 1978 végére mindössze huszonkilenc esetben indított vizsgálatot, és egy ügyet zárt le (Beckett 2009, 445).

kell a bevándorlók számát, azzal indokolva, hogy a már itt élő idegenek is fenyegetve érzik helyzetüket és megítélésüket, ha a betelepülni vágyók a továbbiakban is ilyen nagy számban érkeznek. Margaret Thatcher kijelentése nyomán jól mérhetően megugrott a Konzervatív Párt népszerűsége (Beckett 2009, 442).<sup>74</sup> Voltak, akik szemében rasszistának minősült Thatcher nyilatkozata, de – amint azt a gyors népszerűség-növekedés is mutatja – többeknél támogatásra talált.<sup>75</sup> Margaret Thatcher szavai akkoriban inkább az aggodalmat tükrözték egy, még csak formálódóban lévő helyzet miatt, mely majd a miniszterelnöksége alatt kulminálódik oly mértékben, hogy szinte mindennapossá válnak az idegen letelepedők ellen irányuló támadások (Beckett 2009, 442).

A rossz gazdasági helyzet, a munkanélküliség és a növekvő társadalmi feszültség miatt a hetvenes években tapasztalható markáns jobbratolódás Margaret Thatcher kormányzatra kerülésével érte el tetőpontját. A Vaslady<sup>76</sup> miniszterelnöksége alatt vált a hivatalos retorika részévé a multikulturalizmus gyakori és nyílt bírálata, magával vonva a britség minden korábbinál erősebb és egységesebb voltának a kormányzat támogatásával történő nyomtatékosítását, és egy olyan homogén brit identitás felülről történő tudatos építését és kirakatba állítását, mely nemcsak az adott társadalmi körülmények között tűnt irreálisnak. A valóság sokszínűsége és szerteágazósága helyett egy vágyott és meglehetősen idealizált, leginkább a múlt és a múlt értékeiben testet öltött nemzetkép felé fordulás tanúi lehetünk, mely választ kívánt kínálni a multikulturalizmus okozta feszültségre és nemzeti identitásválságra, valamint a gyengülő gazdasággal, az egyre súlyosbodó munkaügyi és szociális helyzettel Nagy-Britannia szerte felerősödő kilátástalanságra, illetve a hetvenes években ugrásszerűen felgyorsuló globalizációra.

Amikor tehát az Egyesült Királyság társadalmáról vagy éppen a brit filmről beszélünk – különösen a hetvenes évektől kezdve –, a diskurzusnak tükröznie kell a nemzet sokszínűségét, melyre hatással volt a gyarmatbirodalom, de még inkább annak felbomlása és a nyomában járó „counter-colonization”, a globális gazdasági és identitásválság, a nemzeti és vallási ellentétek szülte feszültség, a globalizáció, valamint a szigetország lakosságának jelentős

---

<sup>74</sup> A Konzervatívok népszerűsége fej-fej mellett volt a Munkáspárttal, Mrs. Thatcher televíziós nyilatkozata után viszont a Konzervatívok tizenegy ponttal vezettek (Beckett 2009, 443).

<sup>75</sup> Az akkori közhangulatot híven tükrözi az is, hogy a szélsőjobboldali csoportokat is magába foglaló National Front tagjainak létszáma 1968 és 1972 között több mint négyszeresére nőtt, és egyre jobban szerepelt a párt a választásokon is, egészen odáig jutva, hogy 1977-ben a *The Guardian* újságírója, Martin Walker már „az ország negyedik legnagyobb politikai pártjaként” emlegette (Beckett 2009, 446).

<sup>76</sup> A Vaslady, eredetileg „Iron Lady” elnevezést a *Red Star* című szovjet újság egyik cikkében aggatta rá Margaret Thatcherre Yuri Gavrilov 1976-ban. (<http://www.margarethatcher.org/essential/default.asp> Letöltve: 2013. január 6.)

hányadát képező bevándorlók képviselte multikulturalizmus és az annak következtében éledő neonacionalizmus és radikalizmus. Mindehhez a hetvenes évektől kezdve jelentős morális és értékválság is társult.<sup>77</sup> Az évtized során az uralkodócsalád, az Anglikán egyház és a politikai vezetők is számos bírálatnak, sőt nemegyszer nyílt támadásnak voltak kitéve.

Elmondható tehát, hogy az Egyesült Királyság esetében a hetvenes években sem az állampolgárság, sem a nemzeti hovatartozás, sem a nyelv, sem a földrajzi, sem a politikai határokkal körberajzolt területi egység nem az egységes nemzettudatot erősítette, sokkal inkább széthúzás és feszültségek forrása volt. Újra meg újra felszínre került annak a kérdése, hogy lehet-e valójában brit nemzeti egységről beszélni, legfőképpen pedig, hogy egyáltalán mit is jelent britnek lenni.

Ezek a problémák rávetültek a filmtörténetírásra is, megkérdőjelezve a nemzeti film mindaddig homogén és jól körbehatárolhatónak feltételezett voltát. Rávilágítottak arra a Susan Hayward és Andrew Higson<sup>78</sup> képviselte módszertanra, hogy a nemzet fogalmának és a nemzeti filmnek a meghatározásában a továbbiakban a kulcs nem pusztán a másoktól megkülönböztető, egyedi karakter lesz, hanem a belső heterogenitás figyelembe vétele (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 15).

Ahhoz, hogy közelebbről megvizsgáljuk a nemzeti filmet, illetve azt, hogy lehet-e egyáltalán erről beszélni a szigetországban, mindenképpen vetnünk kell egy pillantást a brit filmipar és a vele szoros összefüggésben lévő televízió akkori helyzetére.

---

<sup>77</sup> Az értékválságot mi sem tükrözi jobban, mint hogy II. Erzsébet Ezüst Jubileumán jelent meg a Sex Pistols „God Save The Queen” című száma, valamint a neves évforduló alkalmából készült, de csak 1978 februárjában mutatták be Derek Jarman *Jubileum (Jubilee)* című filmjét, mely addig példátlan módon tükrözte alkotójának az uralkodóházról, valamint magáról a monarchia intézményéről és a jelen politikai és társadalmi viszonyairól formált, meglehetősen negatív vélekedését (Nairn 1977, 51 in Newland 2010, 11).

<sup>78</sup> Andrew Higson vállalja, hogy korábban maga is beleesett abba a hibába, hogy elfogadta a filmek által keltett koherens, egységes és konszenzuson alapuló nemzetkép benyomását, például *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* című könyvében, de az ez idő tájt folytatott kutatásai alapján egy későbbi írásában a *The Instability of the National*ben felülbíráltta ezen vélekedését.



## A brit filmgyártás és a televízió viszonya a hetvenes években

A televíziót egészen az utóbbi néhány évig a filmtörténetírás és a filmkritikusok is egyaránt mostohán kezelték. A filmtörténeti írások többsége – ha egyáltalán foglalkozik a médiummal – legfőképp annak a filmgyártásra és a moziba járási szokásokra gyakorolt hatása miatt teszi, többnyire anélkül, hogy műsorait alaposabb vizsgálat alá venné. A filmkritikusok többsége egészen a 2000-es évekig – az amerikai sorozatokban végbemenő paradigmaváltásig – figyelmen kívül hagyta a kisképernyő műsorait, meghagyva azokat a médiaelméleti órák és kifejezetten a médiumra szakosodott kritikusok számára. Noha a hetvenes évektől fogva időről időre megjelennek írások a televízióval kapcsolatban, azok egészen a legutóbbi évekig aligha mutattak túl a kisképernyő és a nagyvászon egymásra hatásának vizsgálatán. Az okok elsősorban az elméletírás és a kritikairás tendenciáiban keresendők. A filmelméletek a múlt század közepén főként a szerzőiséggel, később pedig a szerzőiség halálával foglalkoztak, és a filmtörténeti kutatásokkal együtt leginkább arra törekedtek, hogy olyan alkotókat fedezzenek fel, akik képesek a mozit mint művészetet hitelesíteni (Cardwell 2005 in Newland 2010, 168). A brit televízió esetében azonban annak íróközpontúsága és tömegmédium volta miatt a szerzőiség kérdése eleve fel sem merült, de mint művészeti ág sem igazán jöhetett szóba. A filmkritikusok és -elméletírók többsége azért sem foglalkozott a televízióval, mert a műholdas sugárzás megjelenése előtt aligha lehetett globális televíziózásról beszélni, a műsorok a játékfilmekkel ellentétben szinte kizárólag a hazai nézők feltételezett vagy valós igényeit tartották szem előtt, és ritkán számíthattak nemzetközi visszhangra. A játékfilmekkel együtt, pontosabban azokhoz kapcsolódva, a filmkritikai írásoknak gyakorta sikerült átlépnie az országhatárokat, míg a hazai közönségnek szóló televízióhoz kapcsolódó recenziók esetében ez aligha jöhetett szóba.<sup>79</sup> A televíziós műsorokkal való foglalkozást maga a műsorstruktúra és a tévécsatornák archiválási szokásai is nehezítették. Az önálló darabokból összeállított drámaantológiák epizódjait például többnyire egy alkalommal tűzték műsorra, ritka volt az ismétlés, inkább újabb epizódokat forgattak, nem egyszer úgy, hogy letörölték a régi felvételeket, hogy így csináljanak helyet a következőknek, így aztán a tévés felvételek jelentős része elveszett vagy megsemmisült. Csak a legutóbbi évtizedben kezdték a kritikusok és filmtörténetírók alaposabb vizsgálat alá vonni különösen a hatvanas-hetvenes évek

---

<sup>79</sup> Más műsorpolitikai megfontolás alá estek a korszak népszerű vígjátéksorozatai, melyek a mai napig komoly nemzetközi sikereket könyvelhetnek el. Ilyen volt például a *Monty Python repülő cirkusza* (*Monty Python's Flying Circus*), az *Igenis, Miniszter úr!* (*Yes, Minister*), a *Waczak szálló* (*Fawlty Towers*), a *Mr. Bean*, vagy gazdagodott új epizódokkal a korábban már nagy népszerűségnek örvendő *Folytassa...* (*Carry on...*) sorozat.

tévéműsorait. A változásban nagy szerepe volt annak a felfedezésnek, mely során 2010-ben tekintélyes, korábban elveszettnek tűnt gyűjtemény került elő a washingtoni Library of Congressből.<sup>80</sup> A megsemmisültnek hitt felvételek között volt például George Orwell 1984 című regényének Nigel Kneale által 1954-ben televízióra írt adaptációja, melyet Rudolph Cartier rendezett, és a BBC *Sunday-Night Theatre* című sorozatában mutatták be Peter Cushing főszereplésével. A felvételekből külön vetítéssorozatot is rendeztek a BFI-ban, melynek hatására új erőre kaptak a televízióval kapcsolatos kutatások.

(<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/sep/12/lost-tapes-classic-british-television>

Letöltve: 2014. december 17.) Ezzel egy időben, szintén 2010-ben jelent meg az *Armchair Theatre* első, nyolc epizódból álló gyűjteményes DVD-je, melyet még három gyűjteményes kiadás követett 2012-ben, és a YouTube-on is növekszik a korszak ismert sorozataiból feltöltött epizódok száma.

([https://www.youtube.com/watch?v=GgwRC6ZzQGY&list=PLyAKZDX7PHsS\\_hGSESEO\\_M\\_XqLNEzVa8K4](https://www.youtube.com/watch?v=GgwRC6ZzQGY&list=PLyAKZDX7PHsS_hGSESEO_M_XqLNEzVa8K4) Letöltve: 2014. december 17.) A washingtoni felfedezések és DVD-

megjelenések hatására megélnékülni látszik az érdeklődés a kor televíziós műsorai iránt, és ez az elmúlt néhány évben olyan jelentős és hiánypótló írásokat eredményezett, mint például a 2008-ban Helen Wheatley szerkesztésében megjelent tanulmánykötet, a *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*, vagy Paul Newland 2010-ben kiadott, a hetvenes évek brit mozijának szentelt exeteri konferencia előadásaiból válogatott tanulmánykötete, a *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*, mely egy teljes fejezetet szán a médiumnak.<sup>81</sup> Lez Cooke 2012-ben megjelent monográfiája, az *A Sense of Place: Regional British Television Drama 1956–82* pedig a maga nemében teljesen egyedüli részletességgel tárgyalja a regionális stúdiókban zajlott műsorgyártást. Említésre méltó a szintén Cooke által 2003-ban írt történeti áttekintés is, mely a *British Television Drama; A History* címet viseli. A fejezet célja, hogy az elmúlt alig egy évtized kutatásainak felhasználásával bemutassa, miért is elengedhetetlen a nemzeti film problematikájának megértéséhez nemcsak a televízió és a film kapcsolatának vizsgálata, de a korszak televíziós műsorainak, különösen a saját gyártású drámaantológiáknak az áttekintése is.

---

<sup>80</sup> 65 darab, az 1957–69-es időszakból származó, elveszettnek vagy töröltnek hitt brit tévédráma került elő Washingtonban. Itt látható Sean Connery Jean Anouilh drámájában a *Colombe*-ben (rend.: Naomi Capon, 1960) című darabjában, két évvel a *James Bond: Dr. No* (*Dr. No*, Terence Young, 1962) sikere előtt, de előkerült Maggie Smith és Derek Jacobi egy-egy televízióra rögzített színházi előadásban is. (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/nov/03/lost-bbc-drama-missing-believed-wiped> Letöltve: 2015. április 9.)

<sup>81</sup> „British Cinema and Television” in Paul Newland (szerk.) *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. 165–198. Külön figyelemre méltó Dave Rolinson, „The Last Studio System: A Case For British Television Films” című írása a 165–176.

Jeffrey Richards a hetvenes évekre teszi azt a fontos átalakulást, melynek során a mozi megszűnt a nagy tömegek médiumának lenni, és másodlagos médiummá lépett vissza. Korábbi státuszát az ebben az időszakban tömegmédiummá váló televízió vette át. Richards éppen ezért azt javasolja, hogy aki az ez idő tájt a nemzetet foglalkoztató kérdésekről szeretne képet kapni, annak a játékfilmek helyett inkább a korabeli sorozatokra, detektívtörténetekre és dokumentumdrámákra kell figyelmet fordítania (Richards in Ashby and Higson 2000, 23). Ha elfogadjuk Sarah Cardwell megállapítását, miszerint a televízió a nemzeti kultúrában gyökerezik, tehát nemzeti gyökerei vannak, míg a mozi világszerte ugyanazzal a közös nyelvvel dolgozik, akkor még inkább indokolt a kisképernyő vizsgálata a nemzeti film feltérképezésével kapcsolatban (Cardwell 2005 in Newland 2010, 168).

A televízió műsorainak áttekintését indokolja az is, hogy a hetvenes években induló, filmtörténetírás-átalakító revizionista kritikairás két iskolája, az empiristák, élükön az idézett Jeffrey Richardszal, valamint az elméleti alapokon nyugvó revizionista filmtörténetírók kutatásai nyomán gyökeres változások mutatkoztak ezen a területen. Ezen fejlemények egyik legfontosabbika volt, hogy már az empirista kutatások is előtérbe hozták, de kulcsproblémaként igazán csak az elméleti oldalról közelítő filmtörténészek helyezték vizsgálódásaik középpontjába magát a „nemzeti film” fogalmát és az ahhoz kapcsolódó problémafelvetéseket. Az ő munkásságuk hatására vált a brit filmről szóló diskurzus legfontosabb kérdésévé, egyben a filmtörténetírás azóta is leginkább vitatott problematikájává a „nemzeti film” kérdése.

A brit nemzeti film születését, azaz, amikor a szigetország filmgyártásának végre sikerült ténylegesen kilépnie nemcsak London, de Anglia határain túlra, és megjeleníteni az országra jellemző nemzetiségi és vallási heterogenitást, sokan az 1990-es évek elejétől datálják. Ennek legfőbb oka, hogy az angol alkotók mellett ekkor kezdték azok az ír, skót, walesi filmkészítők<sup>82</sup> hazai és nemzetközi szinten hallatni a hangjukat. Eredeti helyszíneken fogattak, többnyire helybéli színészekkel, a filmek témája pedig nemzetiségi írók vagy forgatókönyvírók által feldolgozott problémák voltak, vagy neves emberek, esetleg történelmi események. Munkájukat 1995-től kezdve segítette a lottópénzekből befolyó támogatás is. A szerencsejátékból visszaforgatott pénz gyorsította fel a skót filmipar kialakulását és tette

---

<sup>82</sup> Ekkor lépett színre a dublini születésű Jim Sheridan, *A bal lábam* (*My Left Foot: The Story of Chris Brown*, 1989), *A rét* (*The Field*, 1990) és az *Apám nevében* (*In the Name of the Father*, 1993) rendezője, vagy a manchesteri születésű Danny Boyle, aki *Sekély sírhant* (*Shallow Grave*, 1994), és *Trainspotting* (1996) című filmjeit Edinburghban forgatta, skót színészekkel. Walesben forgott, walesiül Paul Turner filmje az *Egy walesi bárd* (*Hedd Wyn*, 1992).

lehetővé a Glasgow Film Fund létrehozását, melynek első eredménye Danny Boyle *Sekély sírhantja* (*Shallow Grave*) volt 1994-ben (Petrie in *Oxford Filmenciklopédia*, 641). A játékfilmeket tekintve valóban a kilencvenes évek eleje jelenti a vízválasztót, a brit nemzeti film születésének előzményeit azonban inkább a hatvanas-hetvenes évek brit televíziójában kell keresni, mert ahogy Thomas Elsaesser is felhívta rá a figyelmet, ez utóbbi jobban kiérdemli a „nemzeti” jelzőt, mivel minden más médiumnál többet tett a nemzeti identitástudat kialakításáért és formálásáért (Elsaesser in Friedman 2006, 52). Thomas Elsaesser tanulmánya először 1993-ban látott napvilágot, de sem ő, sem Richards 2000-ben megjelent írása nem tárgyalja részletesen, hogy pontosan milyen műsorokra is alapozzák kijelentéseiket. Elsaesser ugyan megemlíti, hogy megfigyelését elsősorban a korszak saját készítésű drámáira, dokumentumdrámáira alapozta, elsődlegesen a *Play for Today* drámasorozatra, de részletesebben mégsem tárgyalja azt. Az összefüggések feltárására igazán csak a legutóbbi években nyílt lehetőség a televíziós programok restaurálásának, nyilvános bemutatóinak és gyűjteményes DVD-kiadásainak köszönhetően. Érdekes lehet tehát ezek segítségével, a filmtörténeti írások hiányosságát pótolva megvizsgálni a televízió szerepét úgy is, mint a nemzeti film bölcsőjét és fontos összekötő láncszemet az angol újhullám és a kilencvenes évek nemzeti filmként emlegetett nagyjátékfilmjei között. Ahhoz, hogy jobban megértsük a hatvanas-hetvenes évek brit televíziójának jelentőségét, a társadalomban és a filmgyártásban betöltött szerepének felértékelődését, mindenekelőtt át kell tekintenünk az ezzel szoros összefüggésben lévő brit filmgyártás helyzetét.

## A brit filmgyártás a hetvenes években

Nem elsősorban a hetvenes évek gazdasági nehézségei és társadalmi problémái okozták a brit film fennállása óta egyik legnagyobb krízisét, de a szerencsétlen egybeesés még jobban megnehezítette a filmipar számára az útkeresést és a válságból való kilábalást. Az anyagi gondok miatt a hetvenes években a tönk szélére sodródott brit filmiparnak a kritikusok és filmtörténészek is csekély figyelmet szentelnek. A dolgozat elkészültéig mindössze négy, kifejezetten a hetvenes évek brit moziját tárgyaló kötet jelent meg Nagy-Britanniában. Két tanulmánykötet a nyolcvanas évek közepén látott napvilágot: Alexander Walker *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties* (1985) és John Walker *The Once and Future Film: British Cinema in the Seventies and Eighties* (1985). Robert Shail

szerkesztésében 2008-ban adták ki a *Seventies British Cinema* című kötetet, valamint 2010-ben jelent meg a már említett *Don't Look Now*, Paul Newland szerkesztésében. Ezen kívül találunk még egy, kifejezetten a korszaknak szentelt fejezetet, Amy Sargeant *British Cinema: A Critical History* című 2005-ös írásában. A korszak filmtermésének a tanulmányokban megmutatkozó alulreprezentáltsága jól tükrözi azt az általános vélekedést, amire Andrew Higson is utalt, miszerint a hetvenes évek „átmeneti időszak volt két sokkal jelentősebb momentum között” (Higson 1994, 217).<sup>83</sup> A brit film ezen nehéz időszakát övező csekély figyelem javarészt annak tudható be, hogy a hetvenes évek jelentőségét valóban jócskán elhomályosítja, hogy a kritikai elismerést hozó angol újhullám és a nyolcvanas évek brit filmgyártását újjáélesztő, nemzetközi közönségsikerek közé ékelődik, amiért talán érthető, hogy sokan úgy tekintettek rá, mint egy szendvics „kiábrándítóan vékony töltelékére” (Newland 2010, 13–14). Az sem segíti a szóban forgó évtized megítélését, hogy ekkor jelent meg a brit filmgyártásban a „trash”. Az alacsony költségvetéssel készült horror-, gengszter- és akciófilmek jól tükrözték a filmgyártás, a közönség és egyben a társadalom szétagoltságát is. A hetvenes évek brit filmgyártását ebben az évtizedben a társadalomhoz hasonlóan a szétagoltság és az átalakulás jellemzi, mégis éppen a sokak által átmenetinek tartott jellegénél fogva bír különös jelentőséggel (Newland 2010, 16).

A hetvenes évek brit filmgyártásával kapcsolatban mindenekelőtt az évtized kezdetét és végét kell pontosabban behatárolnunk, mivel az évtizedfordulók csak ritkán esnek egybe a tényleges filmtörténeti korszakhatárokkal. Sue Harper 2007 júliusában, Exeterben, a hetvenes évek brit mozijának szentelt konferencia nyitóelőadásában úgy határozta meg, hogy a hetvenes évek valójában már az általa „annus mirabilis”-nek nevezett 1968-as évben megkezdődtek,<sup>84</sup> és véleménye szerint 1979-ig, azaz Margaret Thatcher megválasztásáig tartottak (Harper in Newland 2010, 23).<sup>85</sup> Az „annus mirabilis”, azaz az 1968-as év valóban a törés éve volt, mely után új és jól elkülöníthető fejezet nyílt a brit filmipar történetében, ezen időszak lezárása pedig – Harper szerint – egybeesik a konzervatív kormány elsöprő választási győzelmével, egyben Nagy-Britannia huszadik századi történelmének és a brit film történetének új fejezetével (Harper in Newland 2010, 23). Harperrel ellentétben én inkább azt a nézetet

---

<sup>83</sup> Higson ez alatt egyrészt az angol újhullám kritikai elismerést hozó alkotásait, másrészt a brit film reneszánszáként emlegetett, anyagilag jelentős hasznot hozó nyolcvanas éveket érti.

<sup>84</sup> Ez volt az az év, amikor a brit filmek 85%-a amerikai filmes tőke bevonásával forgott. Ez mintegy 31,1 millió fontot jelentett, ami zömében amerikai stúdiók brit leányvállalatain keresztül áramlott be. Rögtön ezután azonban a stúdiók szinte teljes tőkekivonást hajtottak végre, ami komoly törést hozott a brit filmgyártásban (Dickson and Street 1985, 240 in Newland 2010, 13).

<sup>85</sup> Margaret Thatcher 1979. május 4-én lett Nagy-Britannia első női miniszterelnöke, és 1990 novemberében fejezte be politikai pályafutását.

vallom, miszerint a hetvenes évek brit filmje valójában az 1968–82-es periódust takarja. A politikában ugyan már maga Margaret Thatcher kormányzatra kerülése is jelentős változást hozott, mely kihatott nemcsak a filmipar finanszírozási rendszerének a megváltozására, de a filmek tematikájára is, de ez még 1979-ben aligha jelentkezett a mozivásznon és a filmiparban. A változások a televízióban és a nagyvásznon is 1982-től kezdtek igazán megmutatkozni. 1982 volt az az év, amikor Hugh Hudson *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, 1981) című filmje négy Oscar-díjat<sup>86</sup> kapott, új irányt szabva a filmgyártásnak, elindítva ezzel a brit kosztümös filmek második nagy hullámát<sup>87</sup> és a brit filmgyártás felemelkedését, melyet sokan a brit film második reneszánszának tartanak. A *Tűzszekerek* diadalmenetét a következő évben a *Gandhi*<sup>88</sup> (Richard Attenborough, 1982) nyolc Oscar-díjas elismerése folytatta, tovább erősítve az 1982-es dátum jelentőségét a brit filmiparban.

Az 1968-as év, azaz az „annus mirabilis” a brit és az amerikai filmgyártásban, de a világ több más filmgyártásában is változást hozott. Az amerikai stúdiók által finanszírozott, nagy költségvetéssel készült brit szuperprodukciók sorra buktak meg a hatvanas években, és sodorták a csőd szélére nemcsak az amerikai óriások szigetországi leányvállalatait, de magukat a hollywoodi stúdiókat is. Még inkább sokkolta a hollywoodi stúdióvezetőket, hogy miközben hatalmas összegeket szórtak el látványos külföldi bukásokra, a hazai piacon egészen szerény költségvetéssel készült filmek, mint például a *Szelíd motorosok* (Dennis Hopper, *Easy Rider*, 1969) rekordbevételre tettek szert.<sup>89</sup> Így nem meglepő, hogy a stúdiók igyekeztek mihamarabb kihátrálni a brit filmgyártásból, hogy a költséges bukások helyett jóval szerényebb befektetést igénylő és mégis számottevő haszonnal kecsegtető hazai produkciókba investáljanak.<sup>90</sup> A korszak megújította a hollywoodi filmgyártás elavult műfaji kliséit, és kivívta mind a közönség, mind a kritikusok elismerését, nem utolsósorban pedig

---

<sup>86</sup> Legjobb film, legjobb eredeti forgatókönyv, legjobb zene és legjobb kosztüm. A film ugyan 1981-ben készült, és még az évben be is mutatták, de kezdetben meglehetősen vegyes volt a fogadtatása mind a kritikusok, mind a közönség köreiből, és igazi kasszasiker csak az Oscar-gála utáni utóvetítéseken lett (Chapman 2005, 270–299).

<sup>87</sup> A kosztümös filmek, beleértve a klasszikus irodalmi adaptációkat, mindig is kiemelt szerepet játszottak a brit filmgyártásban. Az, hogy a brit filmet sikerült művészetként elfogadtatni és a felsőbb osztályokkal is megkedveltetni, jelentős mértékben köszönhető a kosztümös alkotásoknak. A brit filmgyártásban mindig is fontos műfajnak mégis két igazán jelentős hulláma volt. Az első a harmincas-negyvenes években, melynek elindítója Alexander Korda, azaz Korda Sándor *VIII. Henrik magánélete* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933) című filmje volt, a második hullám pedig a nyolcvanas-kenvenvenes évekre tehető, és a *Tűzszekerektől* datálható.

<sup>88</sup> A *Gandhival* (Richard Attenborough, 1982) kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy bár jól illett a kosztümös filmek második nagy hullámának dicső nyitányába, de igazából az első forgatókönyv változata már 17 évvel korábban megvolt, de majdnem teljes két évtized kellett, míg sikerült megszerezni a film elkészültéhez szükséges 20 millió dollárt (*Sight and Sound* 1982, 264–265).

<sup>89</sup> A film 400 000 dolláros költségvetésből készült.

<sup>90</sup> Ilyen bukás volt *Az angliai csata* (*The Battle of Britain*, Guy Hamilton, 1969), a *Cromwell* (Ken Hughes, 1970), a *Viszlát, Mr. Chips!* (*Goodbye, Mr. Chips*, Herbert Ross, 1969), és az *Egy hatpennys fele* (*Half a Sixpence*, George Sydney, 1967) (Petrie in *Új Oxford Filmenciklopédia* 2008, 637).

megmutatta, miként képes a marginális utat törni magának a mainstream felé, világszerte követőkre találni és megváltoztatni az egész filmgyártás menetét és marketingstratégiáját. A brit filmipar helyzetét tovább rontotta az is, hogy az amerikai film a hatvanas évektől az újraszerveződött stúdiórendszernek, a független produkciós cégek szaporodásának és a már említett kis költségvetésű, innovatív kultuszfilmeknek köszönhetően megerősödött, és újfent elárasztotta a brit piacot.<sup>91</sup>

A marginális térnyerése és a független alkotói szellem megnyilvánulása figyelhető meg a hetvenes évek brit filmgyártásában is, melyet jóllehet éppen az amerikai stúdiók pozícióinak leépítése szülte anyagi kényszer hívott életre, mégis elsősorban esztétikai szempontból reformálta meg a brit mozit. Mindehhez hozzájárult a már korábban tárgyalt gyengülő nemzetgazdaság és a világgazdaságot érintő válsághelyzet. Sue Harper ugyan azzal érvel, hogy nem a világszerte pangó gazdaság a legfőbb oka a filmipar ebben az időszakban bekövetkezett hanyatlásának, véleményem szerint azonban ha a világgazdaság hatására hanyatlik a nemzetgazdaság, az infláció a magasba szökik, akkor az előbb-utóbb a kultúra területén is ugyanúgy érezteti a hatását, mint a hétköznapi élet többi területein (Newland 2010, 24). Ez természetesen képezheti vita tárgyát, azt viszont aligha lehet kétségbe vonni, hogy a brit nemzetgazdaság gyengeségéből adódóan nem sikerült megerősíteni a National Film Finance Corporation, azaz az NFFC-t<sup>92</sup> oly mértékben, hogy stabil háttérrel biztosítson a brit filmgyártásnak.

Az 1968-ban mesébe illőnek hangzó 31,3 millió fontos amerikai tőkebeáramlás 1974-ben már csak 2,9 millió fontra apadt (Dickson and Street 1985, 240 in Newland 2010, 13). Csökkent a kormány támogatását élvező filmalapok, mint például az NFFC által nyújtott finanszírozás is. Az NFFC vezetőjének, a brit filmgyártás kulcsfigurájának, Mamoun Hassannak minden erőfeszítése ellenére egyharmadára (a korábbi közel száz alkotás helyett negyven alá) esett vissza a játékfilmek gyártása az évtized során (Wood 1983, 143 in Newland 2010, 13).<sup>93</sup> Linda Wood állításának némileg ellentmond a BFI Screenonline táblázata, mely 1912 és 2003 között éves bontásban mutatja az elkészült nagyjátékfilmeket. Az anomáliák abból adódnak,

---

<sup>91</sup> Például Mike Nichols *Diploma előtt* (*The Graduate*, 1967), Arthur Penn *Bonnie és Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) Dennis Hopper *Szelíd motorosok* (*Easy Rider*, 1969).

<sup>92</sup> A National Film Finance Corporation (NFFC) a filmgyártás előmozdítására hozták létre 1949-ben, és egészen 1985-ig működött. A Cinematograph Film Production (Special Loans Act) hívta életre, majd egy 1952-es rendelet még tovább segítette működését azáltal, hogy megengedte, hogy más forrásokból is vegyenek fel hitelt, mint a Board of Trade. Az NFFC segítette többek közt Ridley Scott és David Puttnam karrierjének indulását is. (<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1011995> Letöltve: 2013. január 9.)

<sup>93</sup> 1971–1981 közt a korábbi közel 100 film helyett csupán évi 36 nagyjátékfilm készült (Wood 1983, 143 in Newland 2010, 13).

hogy a BFI Screenonline táblázata az Egyesült Királyság mindennemű részvételét, a koprodukciónkat – legyenek azok többségi vagy kisebbségi koprodukciónkat – is jegyzi. Ezért fordulhat elő, hogy itt évi 50 [1977] és 104 [1972] között mozog a listázott nagyjátékfilmek száma. <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1011995> Letöltve: 2013. január 13.) Ahhoz viszont aligha férhet kétség, hogy az igazi mélypont, legalábbis a számok alapján, még csak ezután, az 1980-as évek elején következett. 1980-ban 31, 1981-ben 24 film készült az Egyesült Királyságban, beleértve a kisebbségi és többségi koprodukciónkat. (<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1011995> Letöltve: 2013. január 13.)

A brit filmnek ez a több mint egy évtizedes mélyrepülése komoly pokoljárásnak tűnhet, valójában viszont talán jobban illik rá korunk egyik legnagyobb hatású identitáskutatójának, Erik H. Eriksonnak a „sziklás meder” metaforája (Erikson 1991 in Erős 2001 13–14).<sup>94</sup> A brit filmre is igaz az, hogy fennállása óta ciklikusan váltakozó válságok és identitáskrizisek során, amikor a legmélyebbre, azaz a sziklás meder aljára süllyedt, akkor tudott igazán önmagára lelteni. Az 1980-as évek legelején, amikor a gyártás a legalacsonyabbra esett vissza, akkor lelt rá a brit film arra a formulára, ami a kedvezőtlen anyagi viszonyok ellenére is képes volt új életet lehelni a filmgyártásba kilendítve azt a mélypontról és elhozva számára a megújulást.<sup>95</sup> Addig viszont hosszú volt az út, és a hetvenes évek a túlélési stratégiák kidolgozásával és az útkereséssel teltek. A fejezetben csak azokra a stratégiákra térek ki részletesebben, melyek szorosabban kapcsolódnak a dolgozat témájához.

### **A hetvenes évek egyik túlélési stratégiája: az avantgárd filmkészítés**

A válság által meghatározott, anyagilag szűkös hetvenes években a filmesek számára vagy a filmiparon kívülről beáramló magántőke jelentett megoldást,<sup>96</sup> vagy a független,

---

<sup>94</sup> A „sziklás meder” azt jelenti, hogy ha az identitásválságban lévő egyén rá akar lelteni önmaga identitására, és a felszínre akar kerülni, annak még mélyebbre kell merülnie, hogy elérhesse a mocsár legalját, azt a szilárd aljzatot, amitől el tud rugaszkodni (Erős 2001, 13–14). „Csak szenvedés, küzdelem, »pokoljárás« révén lehet megtalálni az identitást” – összegzi Erikson metaforájának lényegét Erős Ferenc (Erikson 1991 in Erős 2001, 14).

<sup>95</sup> 1980-ban 31 nagyjátékfilm készült a szigetországban, 1981-ben már csak 24, 1982-ben pedig elkezdődött az emelkedés, ekkor ugyanis már 40 film készült, de ez még mindig jelentősen elmarad a tíz évvel korábbtól, amikor is 1972-ben 104 film készült. (<http://www.screenonline.org.uk/film/facts/fact2.html> Letöltve: 2013. január 13.)

<sup>96</sup> Lew Grade, John Woody és a Euston Films, akik a televízió mellett külső befektetőkként működtek, de meglehetősen alkalmi jelleggel, egy-egy számukra érdekes produkciót támogattak (Newland 2010, 24).



avantgárd filmkészítés, mely ekkoriban kezdett felvirágozni a szigetországban. Az avantgárd filmkészítés ez idő tájt nem volt teljesen magára hagyva, például a Department of Education and Science is támogatta a British Film Institute-on keresztül az Arts Council of Great Britainnel és a Regional Arts Associationnel karöltve. A segítségükkel színre lépett alternatív filmkészítési formák nemcsak kuriózumot jelentettek, de egyre nagyobb közönséget is találtak maguknak, miközben a stúdiók gyártotta, klasszikus értelemben vett mozifilmek a mögöttük álló stúdiórendszerrel együtt hanyatlásnak indultak (Higson 1994, 227 in Newland 2010, 15). Teret kaptak a vállalkozó szellemű, kreatív filmkészítők, akik a stúdiórendszer kockázatmentességén és előre gyártott sémák ismételtetésén alapuló stratégiájának köszönhetően évtizedeken át kiszorultak a filmgyártásból. Ha nincs ez a gazdasági helyzet szülte kényszer, és a társadalmi szétagoltság következtében nem jelenik meg a réteggözönség, az olyan szervezet, mint a BFI Production Board talán soha nem finanszírozta volna többek között Bill Douglas, Terence Davies vagy Horace Ové korai filmjeit. Horace Ové 1975-ös filmjének, a *Pressure*-nek a támogatása azért is volt példaértékű, mert a brit filmgyártásban végre színes bőrű rendező is érvényesülhetett (Andrews 1979 in Newland 2010, 15).

Mivel a filmkészítők nem számíthattak jelentős külföldi tőkére, illetve stúdiótámogatásra, csökkent a megfelelés kényszere. Nem kellett szem előtt tartaniuk sem a stúdiók, sem a közönség elvárásait, és a profitszerzés terhe is lekerült a vállukról, korábban sosem tapasztalt mértékű alkotói szabadságot engedélyezve ezáltal a filmeseknek, és megnyitva a lehetőséget a független, radikális filmkészítő csoportok színrelépése előtt. A már említett művészeti, elsősorban képzőművészeti alapok által támogatott kísérleti filmezésből fejlődött ki egy jelentős, egyéni látásmóddal bíró, a képzőművészetet és a filmezést ötvöző csoport, a London Filmmakers Cooperative [sic!],<sup>97</sup> ekkoriban tevékenykedett Malcolm Lee Grice, William Roban, Steve Dwoskin, Peter Gidal és Gill Eatherly, valamint olyan fontos filmes csoportok, mint a Berwick Film Collective [sic!],<sup>98</sup> a London Women's Film Group,<sup>99</sup> Cinema Action<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> A The London Film-Makers' Co-op (LFMC) 1966-ban alakult a New York-i The Film Makers' Cooperative (Jonas Mekas alapította) mintájára, és a londoni ellenkultúra egyik kulthelyén, a Better Books könyvesboltban rendezett vetítésekből nőtte ki magát. Alapítói közt volt Stephen Dwoskin és Bob Cobbing. A jelentősebb rendezői: Malcolm Le Grice, Peter Gidal, Michael „Atters” Attree, Annabel Nicolson, Liz Rhodes, Gill Eatherly, Roger Hammond, David Crosswaite, William Raban, de itt készítette első rövidfilmjeit Sally Potter is (O'Pray 1996 in Higson 1996, 178–190).

<sup>98</sup> A Berwick Street Film Collective 1972-ben kezdte meg a működését. Marc Karlin, James Scott, Richard Mordant és Humphrey Trevelyan alapította. Egyik legismertebb dokumentumfilmjük a sokat vitatott *Nightcleaners*. (<http://www.luxonline.org.uk/themes/collective/organisation.html> Letöltve: 2013. január 21.)

<sup>99</sup> 1972–76 között működő feminista filmes csoport. Midge McKenzie volt a vezetőjük. Tagjai: Esther Ronay, Susan Shapiro, Francine Winham, Fran MacLean, Barbara Evans, Linda Wood. Olyan filmeket készítettek, mint

és a Liberation Films<sup>101</sup> (Harvey 1986; Dupin 2008 in Newland 2010, 15). Ezeknek a csoportoknak a tevékenysége hordozta mindazt az innovatív szellemet, radikalizmust és nyílt politikai állásfoglalást, ami az ez időben a mozikban széles körben terjesztett filmekből többnyire kimaradt. Nem csoda hát, hogy sokan osztják Andrew Higson nézetét, miszerint a hetvenes évek brit mozija „fél újítónak lenni, híján van a magabiztosságnak és általában – egy-két filmtől eltekintve – kevés érdekeset tud felmutatni” (Higson 1994, 217 in Newland 2010, 13).<sup>102</sup>

## A nagyközönség helyébe réteggözönség lép

Nemcsak a filmfinanszírozás és a filmgyártás struktúrája, de a közönség is jelentős átalakuláson ment keresztül ebben az évtizedben. A televízió, ahogy azt Richards is említette korábban, átvette a mozi szerepét a széles tömegek szórakoztatásában. A hollywoodi mozi átalakulásának köszönhetően a moziba járó közönség tizenévesekre cserélődött, miközben az avantgárd filmek független szelleme és a politikai radikalizálódás is egyre több ember kíváncsiságát ébresztette fel, akik szívesen mentek a legtöbbször magánkezdemenyvezésekből kialakuló klubvetítésekre. A hatvanas évektől növekvő társadalmi tagozódás, a filmipar átszerveződése és a televízió széles körben való elterjedése is hozzájárult ahhoz, hogy a hetvenes évekre a mozi homogénnek feltételezett nagyközönségét<sup>103</sup> heterogén

---

a *Bettshanger Kent* (1972), *Serve and Obey* (1972), *Miss/Mrs* (1972) *Fakenham Film* (1972), *Women of the Rhondda* (1973), *The Amazing Equal Pay Show* (1974), *Put Yourself in My Place* (1974), *About Time* (1976), *Whose Choice* (1976). (<http://www.bffs.org.uk/> Letöltve: 2013. január 22.)

<sup>100</sup> A radikális szemléletű, politikai elkötelezettségű filmkészítő csoport a hetvenes években alakult Londonban. Egy nagyjátékfilm hosszúságú mozifilmeket készítettek *Rocinante* (1986) címmel.

<sup>101</sup> A Liberation Films az Angry Arts mozgalomból nőtt ki a VSC-aktivisták vezetésével. 16 mm-es filmek forgalmazására specializálódtak, de filmkészítéssel és vetítések szervezésével is foglalkoztak. (<http://www.liberation-films.com/>; Marlene Nadle, „Angry Arts: Aiming Through the Barrier”, *The Village Voice*, 9 February 1967, 15. Letöltve: 2013. január 22.)

<sup>102</sup> A hetvenes évek mozija védelmében azért érdemes megjegyezni, hogy az egy-két, Higson által érdekesnek tartott film olyan alkotásokat takar, mint például (a teljesség igénye nélkül) Nicholas Roeg *Az előadás* (*The Performance*, 1970), Nicholas Roeg *A Földre pottyant férfi* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), Nicholas Roeg *Ne nézz vissza* (*Don't Look Now* (1973); Ken Russell *Ördögök* (*Devils*, 1971), és a két Oscarra-jelölt *Tommy* (1975); Mike Hodges *Öld meg Cartert!* (*Get Carter*, 1971) című filmjei, de ekkor született *A vesszőből font ember* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973), a *Mechanikus Narancs* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) és Lindsay Anderson *A szerencse fia* (*O Lucky Man*, 1973) című filmje is.

<sup>103</sup> A nagyközönség eléggé átfogó, általános, talán túlságosan is leegyszerűsítő fogalom, melyet ugyanakkor nehéz pontosan definiálni. A dolgozatomban leginkább olyan értelemben használom, mely a hollywoodi stúdiófilmek esetében a stúdiók közönség felőli gondolkodását tükrözi. A hollywoodi filmgyártás maga a nagyközönségre épült, vagyis a filmek a potenciális közönség lehető legszélesebb rétegét kívánják megszólítani. Éppen ezért a legnépszerűbb műfajai a melodráma és a vígjáték voltak. A nagyközönség meghódítását szolgálta

réteggközönségek<sup>104</sup> váltották fel. A különböző produkciós cégek és filmalapok egyaránt arra törekedtek, hogy mikroköltségvetésből („micro-budget filmmaking”), egy bizonyos közönségréteget megszólítva készítsenek filmeket. A cél az volt, hogy ki-ki a filmje témájára leginkább vevő közönségréteget legyen képes megnyerni. A finanszírozók részéről bátornak tűnhet az alkotások némelyike, – paradox módon – mégis inkább kockázatkerülő magatartásról beszélhetünk. A társadalmi változások miatt már nem nagyközönségben kellett az alkotóknak gondolkodniuk, hanem réteggközönségben, ennek megfelelően pedig olyan filmekben, melyek alacsony költségvetéssel készültek, és képesek voltak megtalálni a saját közönségrétegüket. A mai napig ez a filmes szervezetek, mint például a UK Film Council (UKFC)<sup>105</sup> vagy a Scottish Screen<sup>106</sup> filmfinanszírozásának egyik meghatározó irányelve, melynek legitimitását azóta számos alacsony költségvetésű kasszasiker bizonyította.<sup>107</sup>

---

a szigorú öncenzúra, a forgatókönyvírás szabályrendszere, a filmes formanyelv használata, és nem utolsósorban a sztárok szerepeltetése, és imázsuk tudatos építése. Amikor tehát a nagyközönségről, illetve annak kiszolgálásáról írok, a szót ebben az értelemben használom: egy társadalmilag tagolt, de mégis homogénként kezelt közönséget értek alatta.

<sup>104</sup> A réteggközönség az egyes társadalmi rétegeken belül akár nemi, akár faji, akár társadalmi helyzet alapján való rétegződést feltételez, mely rétegek éppen tagoltságuk miatt egy jobban leszűkíthető és behatárolható, éppen ezért homogénebb csoportot feltételeznek. Az ilyen csoport érdeklődési kör szerint szerveződik. Bizonyos műfajok mindig is a közönség egy szűkebb, jobban behatárolható rétegét vonzották, ilyen például a horror, ami a hollywoodi stúdiórendszerben a kis stúdiók területe volt (pl. Universal és a Columbia), és csak a 70-es, 80-as évektől tapasztalható, hogy bizonyos alkotásoknak sikerült a mainstream filmekhez hasonló bevételeket és érdeklődést elérniük. Amikor tehát réteggközönségről beszélek, akkor a közönség egy viszonylag homogén, de legalábbis könnyebben behatárolható, szűkebb egységét értem alatta.

<sup>105</sup> A UK Film Councilt (UKFC) 2000-ben hozta létre a munkáspárti kormány, hogy fejlessze és előmozdítsa a filmipart. A testület élén egy 25 rendezőből összeállított bizottság állt, és olyan pénzalapokból kapta a finanszírozását, mint a National Lottery. 2010. július 26-án jelentették be hivatalosan a UKFC feloszlását, mely 2011. március 31-én zárt be véglegesen, feladatainak nagy részét ráhagyva a British Film Institute-ra. ([http://industry.bfi.org.uk/media/pdf/f/i/CIReport\\_010709.pdf](http://industry.bfi.org.uk/media/pdf/f/i/CIReport_010709.pdf) Letöltve: 2013. január 22.)

<sup>106</sup> A Scottish Screen 1997-ben jött létre film- és televíziós finanszírozásra. 2006-ban bejelentették, hogy ötvözik tevékenységét a Scottish Arts Council tevékenységével, és Creative Scotland néven fog tovább működni. ([http://www.scottishscreen.com/content/main\\_page.php?page\\_id=12](http://www.scottishscreen.com/content/main_page.php?page_id=12) Letöltve: 2013. január 22.)

<sup>107</sup> Ilyen volt például Danny Boyle *Trainspotting* (1996) című filmje vagy Peter Cattaneo *Alul semmije* (*The Full Monty*, 1997).

## A hetvenes évek másik túlélési stratégiája: a televízió

A hetvenes évek során a filmiparnak és a filmeseknek megváltozott a viszonyulása a televízióhoz, de alaposan átértékelődött a médiumnak a társadalomban betöltött szerepe is. A változás alig több, mint egy évtizeddel azután kopogtatott be, hogy a televíziózás kezdeti időszakában a filmes cégek még többnyire ellenséget láttak az új médiumban, és a FIDO, azaz a Film Industry Defence Organization<sup>108</sup> segítségével próbálták megvédeni filmjeiket a televíziós forgalmazástól. Hamar rá kellett azonban jönniük, hogy a FIDO-nak köszönhetően a már addig is komoly adókkal sújtott mozik egyre-másra kényszerültek bezárásra. Reményteljes elképzelésnek tűnt a mozifilmek védelme, ez azonban nemcsak hosszú távon, de alig pár hónap alatt a gyártás hanyatlásához vezetett. A FIDO azáltal, hogy gátolta a filmek televíziós forgalmazását, elzárta a filmipart a médium által kínált, megbízható finanszírozási forrás lehetőségétől. Eközben a televízió, mivel a játékfilmeket a FIDO védte, fokozatosan növelte saját készítésű műsorai számát. Sem a BBC,<sup>109</sup> sem az 1955-ben alapított ITV,<sup>110</sup> sem az 1964-ben indított BBC2 nem oldotta meg teljes mértékben a filmkérdést, de fokozta a csatornák közötti versenyt, ezáltal növelte az igényt a saját gyártású filmekre.

A televízió megítélésének megváltozásában fontos szerepe volt annak a Jeffrey Richards által hangsúlyozott átalakulásnak, melynek során a televízió átvette a nagy tömegek szórakoztatásának szerepét a mozitól (Richards in Ashby and Higson 2000, 23). Miközben a hetvenes években a brit filmgyártás egyre inkább közönségrétegekben kezdett gondolkodni, addig a brit közszolgálati televízió tovább szélesítette nézőinek táborát, ahhoz pedig, hogy megfeleljen a célközönsége igényeinek, bővítenie kellett a műsorai spektrumát is. Ahogy azt

---

<sup>108</sup> A Film Industry Defence Organization-t (FIDO) 1958-ban hozták létre a mozitulajdonosok. A szervezet minden eladott jegy után százalékot vont le a moziktól egy filmeszerzési alap számára, amely arra volt hivatott, hogy a brit filmeket megmentse a televíziós forgalmazástól. A gyártás élénkítésére a mozijegyek árának bizonyos százalékát visszaforgatták a filmgyártásba.

<sup>109</sup> Nagy-Britannia legnagyobb közszolgálati televíziója, mely a licenrdíjakból tartja fenn magát. 1922-ben alapították, 1927-ben került állami tulajdonba, mondván, hogy túl nagy felelősség van a tömegtájékoztatási médiumon ahhoz, hogy magánkézben legyen. Az első, kísérleti televíziós adásait 1932-ben kezdte sugározni, majd 1936-ban lett rendszeres a sugárzás. 1939-ben a háború miatt leállították a televíziós sugárzást, és csak 1946-tól lett újra folyamatos a műsorközlés. (<http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/> Letöltve: 2012. január 18.)

<sup>110</sup> Az 1954-es Television Act nyomán hozta létre az Independent Television Authority, hogy megtörje a BBC monopolhelyzetét, de csak 1955-ben kezdett sugározni Nagy-Britannia első független, kereskedelmi televíziója, mely a reklámbevételekből tartotta fent magát. Szigorú törvényi szabályzás és az Independent Television Authority felügyelete volt hivatott biztosítani, hogy a kereskedelmi csatorna még csak véletlenül se hasonlítson az amerikai kereskedelmi csatornákra, és ugyanúgy értékközvetítő szerepe legyen, mint a BBC-nek. Az ITV televíziós hálózat regionális központokat hozott létre Nagy-Britannia-szerte, hogy a különböző régiók megfelelően legyenek képviselve a csatornán, és dinamikusabban cserélődjenek a műsorok. (<http://www.itvplc.com/about/history> Letöltve: 2012. január 18.)

Dave Rolinson is megjegyezte: a hetvenes évek brit közszolgálati televíziója komoly konkurenciának bizonyult a mozi számára, mivel „a művészfilmtől a vígjátékig, a szocreáltól a fantasy-ig, a regionális filmekről a thrillerig, a horrortól a brechti kísérletezésig” mindent kínált (Rolinson in Newland 2010, 168). Ez a megállapítás viszont csak a hazai közönségen alapuló hazai piacon volt jellemző, az országhatáron kívül az itt említett műsorok kevésbé voltak hozzáférhetőek, mert ekkoriban még aligha beszélhetünk globális televízióról, így a médium elsődleges közönsége mindig a hazai közönség volt, az ő igényeiknek a szem előtt tartásával készítették a műsorokat. Ahogy arra Mamoun Hassan<sup>111</sup> is rámutatott a brit közszolgálati televíziózás kapcsán: a televízió számára a nemzetközi közönség csak a dzsem volt a vajás kenyéren, az alapot, vagyis a vajat és a kenyeret a hazai nézők által befizetett televíziós előfizetői díjak adták (Hassan 1984, 116 in Elsaesser 2006, 50). A filmgyártásban éppen ennek az ellenkezője volt a helyzet, főleg miután Nagy-Britannia elvesztette a gyarmatait. Ahhoz, hogy megéljen, tehát – Hassan hasonlatával élve – meg tudja teremteni a kenyeret és a vajat, külföldön kell sikeresnek lennie, a hazai siker a mozifilmek esetében csak a dzsem volt.

A televízió állandó, kiegyensúlyozott igényű felvevőpiacnak bizonyult, ami életben tartotta a filmgyártást ebben a válságos időszakban, és nem utolsósorban munkát, illetve tanulási lehetőséget biztosított a hetvenes években alkotó filmkészítőknek. Ennek köszönhetően a filmszakma kezdeti ellenállása is megszűnni látszott az új médiummal szemben.<sup>112</sup> Az amerikai tőkekivonás okozta válsághelyzet miatt a filmiparnak komoly stratégiaváltásra volt szüksége, főként, hogy a televízió nemcsak a tömegszórakoztatásban, de a nemzeti identitás közvetítésében és formálásában is átvette a vezető szerepet.

A hatvanas évektől kezdve, de különösképpen a hetvenes években a televízióban mutatkozott meg az újhullám által kialakított társadalmi érzékenység, és különösen a csatornák által készített, saját gyártású drámasorozatokban és dokumentumdrámákban éltek, sőt fejlődtek tovább az angol újhullám vívmányai. A dolgozatban a fikciós filmekhez közelebb álló, saját készítésű drámákat, elsősorban a hetvenes évek meghatározó sorozatát, az egy évtizeden át

---

<sup>111</sup> A brit filmgyártás egyik kulcsfigurája a hetvenes évektől kezdve. Producerként, forgatókönyvíróként, vágóként és tanárként is tevékenykedett.

<sup>112</sup> Elsősorban az angol újhullám filmesei szerették negatív színben feltüntetni a televíziót. A médiumtól mint a film riválisától való félelmüket az Amerikában „tévéválságnak” aposztrofált ötvenes évek eseményeiben látták beigazolódni. Félték emellett a TV-nek a társadalomra, elsősorban a családokra gyakorolt káros hatásától is. Emlékezetes példa erre Karel Reisz, *Szombat este, vasárnap reggel (Saturday Night and Sunday Morning, 1960)* című filmjében azok a jelenetek, amikor az apát mindig csak úgy látjuk, hogy a szeme állandóan rá van tapadva a televízióra, és szinte tudomást sem vesz arról, mi zajlik körülötte a családban.

futó *Play for Today*t kívánom bemutatni részletesebben. A sorozat legfőbb jellemzője, hogy azonnal reflektált a korabeli brit társadalmat érintő problémákra, mint például az angol–ír konfliktus, az alkoholizmus terjedése, az elszegényedés, a nők társadalmi helyzete és a gyermekvállalás kérdése, valamint az etnikai és vallási kisebbségek helyzete a korabeli Nagy-Britanniában. A hetvenes évek sikersorozatának előzményei nemcsak az angol újhullámban keresendők, de komoly televíziós előfutárai is voltak, melyek előkészítették a talajt az elődei vívmányait egyesítő, minden addiginál nézetesebb és nagyobb hatással bíró drámasorozat, a *Play for Today* számára.

### **A *Play for Today* előfutárai; az ötvenes-hatvanas évek drámasorozatai**

A kultúraközvetítésben, naprakészségben és a britség sokszínűségének bemutatásában döntő szerepe volt a BBC legnagyobb jelentőséggel bíró drámasorozatának, a már említett *Play for Today*nek.<sup>113</sup> Mielőtt azonban rátérnék a sorozat részletesebb tárgyalására, érdemes – a teljesség igénye nélkül – egy pillantást vetni az ötvenes-hatvanas évek jelentősebb drámasorozataira, melyek segítettek kialakítani a *Play for Today* formátumát, és azt mind a szakmában, mind a közönség felé pozicionálni. A fejezetben említésre kerülő drámasorozatok közvetlenül az angol újhullám szocreál ábrázolásmódjával párhuzamosan, vagy annak folytatójaként fejlődtek ki, illetve ezek vitték tovább az angol újhullám viszonylag gyors lecsengése után annak vívmányait. A szóban forgó sorozatokban sikerült először kimozdítani a televíziót a londoni stúdiók bezártságából, ez a nyitás a vidék és vele együtt egy más társadalmi réteg felé pedig a közönség számára is fontos üzenetet hordozott. Itt kezdett megjelenni először a brit társadalom sokszínűsége, és itt tűntek fel először bizonyos kényes témák, melyek aztán kiemelt szerepet kapnak a hetvenes évek nyíltan baloldali sorozatában.

A televízióban ez idő tájt kialakuló társadalomtudatosság jól illett a BBC célkitűzéséhez, hogy a kultúra közvetítése mellett oktasson, neveljen és szórakoztasson. Érdekes módon azonban mégsem a BBC, hanem a vetélytársának szánt, 1954-ben alapított kereskedelmi csatorna, az ITV indított elsőként saját gyártású, önálló epizódokból álló drámasorozatot. Az első ilyen

---

<sup>113</sup>. Külön figyelemre méltó Dave Rolinson, „The Last Studio System: A Case For British Television Films” című írása in Paul Newland (szerk.) *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. 165–176.

próbálkozása az *ITV Play of the Week* című, 1955–1974 között futó sorozat volt.<sup>114</sup> Az *ITV Play of the Week* évi ötven epizóddal indult.<sup>115</sup> Az epizódokat még nem elsősorban televízióra írt darabok alkották, hanem főként színházi felvételek, melyek közt klasszikusok és kortárs színpadi művek egyaránt szerepeltek. ([http://ctva.biz/UK/ITV/ITV\\_PlayOfTheWeek.htm](http://ctva.biz/UK/ITV/ITV_PlayOfTheWeek.htm) Letöltve: 2014. július 22.)

A szintén 1955-ben startoló *ITV Television Playhouse* (1955–1967) viszont már elsősorban televízióra írt darabokból állt. Néhány első darabja a HD TV korai próbálkozásai közé tartozott. A 700–1000 felbontású kamerával felvett, és utána 35 mm-es filmre átvitt anyag azért készült így, hogy a filmszerű kinézet elfedje a hiányosságokat, melyek elsősorban abból adódtak, hogy az epizódok gyorsan és minimális pénzből készültek. Ez azonban 1956-ban anyagi megfontolásokból abbamaradt, és a továbbiakban már nem törekedtek arra, hogy a filmnyersanyag minőségével palástolják a szűkös anyagi körülményekből adódó hiányosságokat. A sorozat számára két alkalommal írt és rendezett a legendás brit gengszterfilm az *Öld meg Cartert!* (*Get Carter*, 1971) direktora, Mike Hodges. ([http://www.imdb.com/title/tt0441950/trivia?ref=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0441950/trivia?ref=tt_trv_trv) Letöltve: 2014. július 29.)<sup>116</sup>

1959-ben indította az ITV a *Sunday Night Drama* című sorozatát, melyben olyan rendezők működtek közre, mint például Ken Russell, aki két epizódot rendezett 1978-ban a sorozat számára.<sup>117</sup> A sorozatnak 1980-ban lett vége.

Az ITV indította az *Armchair Theatre*-t is, mely egy nem összefüggő részekből, hanem önálló darabokból összeállított televíziós színdarab-antológia volt 1956 és 1974 között.<sup>118</sup> Az *Armchair Theatre* 457 részből állt, és vasárnap esténként főműsoridőben sugározták Nagy-Britannia akkori egyetlen kereskedelmi tévéhálózatán. Thomas Howard indította azzal a szándékkal, hogy megmutassa: a televízió valójában milyen közel is áll a televíziós újságíráshoz, és az *Armchair Theatre* darabjain keresztül szembesítse a nézőt a jelen és a

---

<sup>114</sup> Az IMDB adatbázisa szerint 1955 és 1974 között futott a sorozat ([http://www.imdb.com/title/tt0914702/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0914702/?ref=fn_al_tt_1) Letöltve: 2014. augusztus 26.), a kifejezetten a sorozat bemutatásának szentelt website szerint viszont csak 1955 és 1967 között volt látható. ([http://ctva.biz/UK/ITV/ITV\\_PlayOfTheWeek.htm](http://ctva.biz/UK/ITV/ITV_PlayOfTheWeek.htm) Letöltve: 2014. július 22.)

<sup>115</sup> Ez a szám 51-52-re emelkedett a következő években. Két év volt csak, amikor ez a szám harmincegyre csökkent. Az utolsó évadban 42 epizód készült. ([http://ctva.biz/UK/ITV/ITV\\_PlayOfTheWeek.htm](http://ctva.biz/UK/ITV/ITV_PlayOfTheWeek.htm) Letöltve: 2014. július 22.)

<sup>116</sup> *Suspect* (1969), *Rumour* (1970)

<sup>117</sup> *Clouds of Glory: William and Dorothy* és *Clouds of Glory: The Rime of the Ancient Mariner*. Mindkettőt Melvyn Bragg és Ken Russell írták.

<sup>118</sup> Eredetileg az ABC, aztán a Thames Television volt a producere 1968 közepéig.



régmúlt problémáival. (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/> Letöltve: 2014. június 12.)

A sorozat, mint korabeli társai, egyértelműen íróközpontú volt. Nevesebb írói között volt Clive Exton,<sup>119</sup> Alun Owen,<sup>120</sup> Angus Wilson,<sup>121</sup> Ray Rigby,<sup>122</sup> Robert Muller,<sup>123</sup> és nem utolsósorban itt indult Harold Pinter<sup>124</sup> televíziós drámaírói karrierje is, aki 1960-ban mutatkozott be az *A Night out* című darabbal, melynek 6 380 000-es nézettsége volt. Különösen kapóra jött ez a fiatal Pinternek, mivel első színházi próbálkozásaiért nem különösebben rajongtak a korabeli kritikusok (Brandt 1980–1981, 1). Pinter volt az, aki a neves drámaírók között elsőként ismerte fel a televízióban rejlő potenciált, kiszámolta ugyanis, hogy ehhez a nézőszámhoz a színházban harminc évig kellene telt házzal mennie a darabjának (Brandt 1980–1981, 1). A sorozat rendezői közül kiemelkedett Philip Saville, aki az összes kortárs drámasorozatban rendezett, de leginkább mégis az *Armchair Theatre*-höz kötődik a neve, mely számára 45 epizódot készített 1956 és 1972 között. A sorozat legtöbbet foglalkoztatott rendezői között volt még Charles Jarrott, aki 1959–1969 között 34 epizódot készített, vagy a kanadai származású Ted Kotcheff is, aki 28 epizódnál ült a direktori székbe, mielőtt olyan mozifilmeket készített volna, mint például a *Rambo* (1982). Az *Armchair Theatre* még kevésbé mutatkozott merésznek a társadalmi és politikai kérdések felvetésében, mint neves követői, elsősorban a *The Wednesday Play* és a *Play for Today*. Jó példa erre, hogy félve a közönség reakciójától a csatorna nem merte műsorra tűzni az 1963-ban készült *The Blood Knot* című részt, melyet egy dél-afrikai író, Athol Fugard írt az apartheidről, annak ellenére, hogy a sorozat 1959-ben már úttörőnek mutatkozott a faji előítéletek elleni

---

<sup>119</sup> Exton először 1959-ben írt az *ITV Television Playhouse* számára, majd nyolc darabot írt, illetve adaptált az *Armchair Theatre* részére: *Where I Live* (1960), *Some Talk of Alexander* (1960), *Hold my Hand, Soldier* (1960), *On the Spot* (1960), *I'll have you to Remember* (1960), *Rain* (1960), *Dumb Martian* (1962), *The Trial of Dr. Fancy* (1964). Ezt követően dolgozott a *The Wednesday Play*, a *Play for Today* és a *Play of the Month* számára is.

<sup>120</sup> Owen a korszak összes nagy drámasorozatának dolgozott (*Thirty-Minute Theatre*, *Theatre 625*, *Plays of Today*, *The Wednesday Play*, *Play for Today*, *ITV Saturday Night Theatre*), a legismertebb írása mégis a Beatles-film, az *Egy nehéz nap éjszakája* (*A Hard Day's Night*, rend.: Richard Lester, 1964). Az *Armchair Theatre* számára 6 részt írt: *No Trams to Lime Street* (1959), *After the Funeral* (1960), *Lena*, *O My Lena* (1960), *The Way of Love* (1961), *The Rose Affair* (1961) és a *The Hard Knock* (1962).

<sup>121</sup> Wilson írta a sorozat számára az *After the Show* (1959) című epizódot és a *The Strangert* (1960).

<sup>122</sup> A domb (*The Hill*, rend.: Sidney Lumet, 1965) írója hat darabot írt az *Armchair Theatre* számára: *The Boy with the Meat Axe* (1958), *Wedding Day* (1959), *The Leather Jungle* (1960), *Hail the Conquering Hero* (1960), *The Cupboard* (1960), *The Night of the Apes* (1961).

<sup>123</sup> A német származású író írt a *Theatre 625* és a *The Wednesday Play* számára is, de legtöbbet az *Armchair Theatre*-nek dolgozott, melynek 9 epizódját jegyzi: *Night Conspirators* (1962), *Afternoon of a Nymph* (1962), *Thank you and Good Night* (1962), *The Paradise Suite* (1963), *Pleasure Is Where She Finds It* (1964), *A Cold Peace* (1965), *Easier in the Dark* (1967), *A World of Time* (1967), *You and Me* (1968).

<sup>124</sup> A legismertebb kortárs angol drámaíró több darabot is írt az *ITV Television Playhouse*, az *ITV Play of the Week*, a *Theatre 625*, a BBC2-n futó *Play of the Week* és a *Theatre Night* számára.



küzdelemben azáltal, hogy egy olyan epizódot mutatott be, mint a *Hot Summer Night* (írta: Ted Willis, rendezte: Ted Kotcheff). (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/> Letöltve: 2014. június 12.)

A sorozat jellegzetessége volt továbbá, hogy az első években még élőben sugározták a stúdiódíszletek közt készített adásokat, de egy alkalommal az *Underground* (írta: James Forsyth, rendezte: Ted Kotcheff) sugárzása közben az egyik színész, Gareth Jones összeesett az élő adásban, és meghalt. Azért, hogy hasonló eset ne következessen be a továbbiakban, a sorozat készítői úgy döntöttek, hogy inkább előre rögzítik az epizódokat egy London melletti stúdióban. (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/> Letöltve: 2014. június 12.) Ezt a London-központúságot törte meg aztán, hogy éppen az *Armchair Theatre* felvételei során merült fel először a regionális gyártás ötlete, és 1956-ban Dorothy Brandon orvosi drámáját, a *The Outsider*t már az ABC északi stúdiójában, Didsburyben vették fel. A *The Outsider* rendezője az a Dennis Vance volt, aki aztán évekig producerként működött közre a sorozat gyártásában.

Az *Armchair Theatre*<sup>125</sup> az angol újhullám zászlóvivőjének számító Dühös Fiatalok Mozgalom (Angry Young Men) egyik fő szócsöve lett kiváltképp azután, hogy az ITV másik drámasorozata, a *Play of the Week* keretében először mutatták be a tévénéző nagyközönség számára John Osborne *Dühöngő ifjúság* című darabjának 1956-ban készült televíziós adaptációját.<sup>126</sup> Osborne darabja új szint hozott a színházba, filmes feldolgozása az újhullám emblematikus alkotásává vált,<sup>127</sup> és az ITV programján keresztül a televíziós drámákra is rendkívüli hatást gyakorolt. Az új dráma kortárs írók tollából született meg, regionális dialektusban szólalt meg, és a jelen problémáira összpontosított. ([http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786](http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/) Letöltve: 2014. június 12.)

Az *Armchair Theatre* sikerét látva a szigetország közszolgálati televíziója, a BBC is elindította a *Thursday Theatre* című, 23 epizódból álló programsorozatát 1964–65 között, melyből 13 vélhetően végleg elveszett, egy pedig befejezetlenül maradt. (<http://explore.bfi.org.uk/4f4b97c14aacd> Letöltve: 2014. június 15.) Hosszabb életűnek bizonyult a BBC-n futó *Theatre 625*<sup>128</sup> elnevezésű, a BBC2 által sugárzott drámasorozata

---

<sup>125</sup> Az *Armchair Theatre* első DVD-gyűjteményét, mely nyolc színes epizódból állt, 2010-ben adták ki, melyet még három gyűjteményes kiadás követett 2012-ben. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Armchair\\_Theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Armchair_Theatre) Letöltve: 2014. június 8.)

<sup>126</sup> Osborne darabját 1976-ban a BBC is feldolgozta saját drámasorozata, a *Play of the Week* számára.

<sup>127</sup> 1959, rendezte Tony Richardson

<sup>128</sup> A cím a BBC által akkoriban használt 625-ös felbontásra utal.

1964–68 között. Néhány részét a *Play for Today* is átvette, és műsorra tűzte. A sorozat legismertebb darabjai között volt a *The World of George Orwell: 1984* (írta: Nigel Kneale és George Orwell, rendezte: Christopher Morahan, 1965), melyet végleg elveszettek hittek, de a washingtoni gyűjtemény megtalálásakor ez is előkerült. A *Theatre* 625 számára készült a négyrészes, ugyanazt a történetet négy különböző nézőpontból elmesélő *Talking to a Stranger* (írta: John Hopkins, 1966) Judi Dench főszereplésével. (<http://explore.bfi.org.uk/4f4b97c14aacd> Letöltve: 2014. június 15.)

Az ITV hasonló nevű kezdeményezése nyomán indult a BBC2 programja, a *Thirty-Minute Theatre*. A neve is mutatja, hogy harmincperces epizódokból állt, és 1965–1973 között tartotta műsoron a csatorna. A Roald Dahl *Parson's Pleasure* című darabjával indító sorozatot elsősorban a pályakezdő írók gyakorlóterepének tartották.<sup>129</sup> Voltak itt olyanok is, akik már a hatvanas évek legeleje óta dolgoztak a televíziónak, mint például: Arthur Hopcraft,<sup>130</sup> John Hopkins,<sup>131</sup> Alan Plater,<sup>132</sup> Jack Rosenthal<sup>133</sup> és David Rudkin.<sup>134</sup> Rendezői között pedig ott volt Michael Apted, aki Hopcraft *Said the Preacher* című darabját rendezte a sorozat számára (Cooke in Wheatley 2008, 85). 1967-ben indította a BBC a színes sugárzást, és a *Thirty-Minute Theatre* volt az első drámasorozat, melyet innentől fogva színesben sugároztak. 286 epizódja volt, ebből 239 hiányzik, több belőle pedig hiányos, de akad olyan is, amelyik rosszabb formátumban maradt fenn, mint az eredeti (Coward, Perry és Down 2011, 2532–2549).

---

<sup>129</sup> Ennek a legfőbb oka az volt, hogy csak félórás epizódokra volt szükség, nem kellett nagyjátékfilm hosszúságú darabokat írni.

<sup>130</sup> Hopcraft a *Said the Preacher* című epizódot írta 1972-ben, melyet a neves rendező, Michael Apted alkalmazott televízióra, a főszereplő pedig Hopcraft felesége, Shirley Knight Hopkins volt.

<sup>131</sup> Hopkins a *That Quiet Earth* című darabot írta és rendezte 1972-ben.

<sup>132</sup> A Plater által írt darabról nincs feljegyzés, valószínűleg elveszett.

<sup>133</sup> Rosenthal az *And For My Next Trick* című epizódot írta 1972-ben.

<sup>134</sup> Rudkin a *Bypass* írta 1972-ben (rend.: David Rose) és az *Atrocity* című epizódot 1973-ban (rend.: Barry Hanson).

## Politikai állásfoglalás és nemzeti sokszínűség: *The Wednesday Play*

A hatvanas évek legjelentősebb sorozata minden kétséget kizárólag a BBC által gyártott *The Wednesday Play* volt. A sorozat 1964 és 1970 között élt, és főként egyenesen a televízióra írt darabokból állt. Összesen 173 rész készült a keretein belül, de különböző okokból kifolyólag csak 63 maradt fenn. A *The Wednesday Play* nem titkoltan azzal a szándékkal jött létre, hogy a „kitchen sink” drámák nyomdokain haladva boncolgasson jelentős korabeli társadalmi problémákat.

A *The Wednesday Play* kíméletlenül szembesítette a nézőt Nagy-Britannia jelenével, a hajléktalanok és munkanélküliek életével. Szólt a faji megkülönböztetésről (*Fable*, írta: John Hopkins, rendezte: Christopher Morahan, 1965), a homoszexualitásról (*Horror of Darkness*, írta: John Hopkins, rendezte: Anthony Page, 1965), de beszélt az illegális abortuszokról (*Up the Junction*, írta Nell Dunn, rendezte: Ken Loach, 1965) és a halálbüntetésről. Nemegyszer komoly vitát váltottak ki ezek a politikai nyomásgyakorlás szándékával létrejött, rendszerint öt-hatmilliós nézettségű tévédrámák.<sup>135</sup> Írói között található: Dennis Potter,<sup>136</sup> Nigel Barton,<sup>137</sup> Jim Allen,<sup>138</sup> David Mercer,<sup>139</sup> Tony Parker,<sup>140</sup> David Rudkin,<sup>141</sup> Jeremy Sandford<sup>142</sup> és az író Nell Dunn.<sup>143</sup> Sandford jegyzi például a *Cathy Come Home* című epizódot, melyet ugyancsak Ken Loach vitt filmre 16 mm-es kamerával, eredeti helyszínen forgatva. Loach egyébként tíz

---

<sup>135</sup> Ez a szám 1966-ban elérte a 9 milliót.

<sup>136</sup> Potter nyolc darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1965–69 között: *The Confidence Course* (1965), *Alice* (1965), *Stand Up*, *Nigel Barton* (1965), *Vote, Vote, Vote for Nigel Barton* (1965), *Where the Buffalo Roam* (1966), *Message for Posterity* (1967), *A Beast with Two Backs* (1968), *Son of Man* (1969). Szintén nyolc darabot írt a *Play for Today* számára: *Angels are so Few* (1970), *Traitor* (1971), *Only Make Believe* (1973), *Joe's Ark* (1974), *Schmoedipus* (1974), *Double Dare* (1976), *Blue Remembered Hills* (1979), *Brimstone and Treacle* (1987).

<sup>137</sup> Barton két darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1965-ben: *Vote, Vote, Vote for Nigel Barton* (1965) és a *Stand up, Nigel Barton* (1965).

<sup>138</sup> Allen két darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1967–69 között: *The Lump* (1967), *The Big Flame* (1969). Öt darabot írt a *Play for Today* számára 1971–82 között: *The Rank and File* (1971), *A Choice of Evils* (1977), *The Spongers* (1978), *United Kingdom* (1981), *Willie's Last Stand* (1982).

<sup>139</sup> Mercer hat darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1965–70 között: *And Did Those Feet?* (1965), *In Two Minds* (1967), *Let's Murder Vivaldi* (1968), *On the Eve of Publication* (1968), *The Cellar and the Almond Tree* (1970), *Emma's Time* (1970). Egy darabot írt a *Play for Today* számára: *The Bankrupt* (1972).

<sup>140</sup> Parker két darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1968–70 között: *Mrs. Lawrence Will Look After It* (1968), *Chariot of Fire* (1970). Két darabot írt a *Play for Today* számára 1971–72 között: *When the Bough Breaks* (1971), *A Life is Forever* (1972).

<sup>141</sup> Rudkin két darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1968–69 között: *House of Character* (1968), *Blodwen, Home from Rachel's Marriage* (1969). Egy darabot írt a *Play for Today* számára: *Penda's Fen* (1974).

<sup>142</sup> Sandford egy darabot írt a *The Wednesday Play* számára: *Cathy Come Home* (1966), melyet Ken Loach vitt filmre. Egy darabot írt a *Play for Today* számára: *Edna, the Inebriate Woman* (1971).

<sup>143</sup> Dunn egy darabot írt a *The Wednesday Play* számára 1965-ben: *Up the Junction* (rend.: Ken Loach), mely 1968-ban könyv formájában is megjelent. Ő írta továbbá Loach *Szegény tehén* (*Poor Cow*, 1967) című filmjének forgatókönyvét és regényváltozatát is.

epizódot rendezett a *The Wednesday Play* számára. (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/454700/> Letöltve: 2014. június 12.)

A merész és aktuális darabok közé tartozott Ken Loach *Up the Junction* című epizódja, ami éppen az idő tájt ment adásba, amikor az abortusztörvény kérdése a parlament elé került, és a film komoly felzúdulást váltott ki. Hasonló mozgósító hatása volt a már szintén említett *Cathy Come Home*-nak, ami a lakáshelyzet rendezését szorgalmazta. Különösen merész és provokatív volt Dennis Potter Krisztus-története, a *Son of Man* (rendezte: Gareth Davies, 1969), vagy a pedofiliával vádolt férfi portréja, a *Chariot of Fire* (1970) Tony Parker tollából, James Ferman rendezésében. Hosszasan lehetne sorolni a televíziós sorozat darabjait, melyeknek valóban az volt a feltett szándékuk, hogy szembesítsék a nézőket a hatvanas évek Nagy-Britanniájának társadalmi problémáival. Nem csoda, hogy bizonyos epizódokat komoly sajtóvisszhang, tiltakozások, illetve politikai viták követtek. (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/454700/> Letöltve: 2014. június 12.)

### **Drámasorozat a nemzeti sokszínűség jegyében: *English Regions Drama***

Az önálló részekből álló drámaantológiákat a hetvenes évekre sikerült bebetonozni a csatornák műsorterveibe, és számos író, rendezőt és színészt felfedeztetni általuk a közönséggel,<sup>144</sup> de ezek a programok voltak azok is, melyek az 1970-es évekre sikeresen mozdították ki a televíziós gyártást a londoni stúdiók világából.<sup>145</sup> Miközben a *The Wednesday Play* baloldalisága és társadalmi elkötelezettsége emelte ki a kortárs sorozatok közül, addig a BBC English Regions Drama részlege által 1973-ban a *Thirty-Minute Theatre* utódjaként indított *Second City Firsts* (1973–78) a vidék és a vidéki élet sokszínűségére hívta fel a figyelmet, de a *The Wednesday Play*hez hasonlóan a sorozat nem riadt vissza a kényes témáktól sem. A *Second City Firsts* sorozat keretein belül 53 epizód készült, hat pedig abban az átmeneti időszakban, amikor a *Thirty-Minute Theatre*-t váltotta fel, de még nem kapta meg új nevét. A *Second City Firsts* névválasztást az indokolta, hogy a készítők még véletlenül sem akarták a „színház a televízióban” látszatát kelteni, noha az írókat, rendezőket, színészeket és

<sup>144</sup> Sean Connery, Judi Dench, Maggie Smith, Derek Jacobi és még hosszan sorolható a lista. A színészek egy része itt kezdte a pályafutását, de a többségüket a színpadról importálta a televízió, és ezeknek a nagy nézettségű sorozatoknak a segítségével váltak országszerte ismertté.

<sup>145</sup> Az 1930-40-es években az Alexandra Palace volt a gyártás helye, majd a Lime Grove az 1950-es években és a White City Television Centre az 1960-as években (Cooke in Wheatley 2008, 83).

díszletezőket leginkább a helyi repertoárszínházakból kölcsönözték (Cooke in Wheatley 2008, 86). Néhány darabot a BBC stúdiójában gyártottak Birminghamben (Midland Region), Bristolban (South West Region), Manchesterben (North Region), de működött regionális stúdió Glasgowban, Cardiffban és Belfastban, ami Skócia, Wales és Észak-Írország produkciós központjait jelentette. Továbbra is a londoni stúdiókban gyártott műsorok adták a program nagy részét, míg a regionális stúdiókban készült produkciók leginkább arra szolgáltak, hogy kiegészítsék és színesítsék az ott gyártott műsorokat. A regionális stúdiók technikai felszereltsége elmaradt a londoni stúdiók felszereltségétől, így nem voltak elég erősek ahhoz, hogy sorozatokat gyártsanak, helyettük önálló televíziós drámákat készítettek. Alan Plater első tévédrámája, a *Referees* 1961-ben vagy a *Smashing Day* 1962-ben már a BBC manchesteri stúdiójában forgott. Az ígéretes kezdet után a hatvanas évek második felére úgy tűnt, megszűnik a gyártás ezekben a stúdiókban, mert a színes film terjedésével végképp nem tudták felvenni a lépést az alulfinanszírozott és elmaradott felszereltségű regionális alegységek. A televízió London-központú maradt, miközben egyre szaporodtak az elsősorban a saját környékük hallgatóságának sugárzó vidéki rádióállomások. 1969-ben tett a BBC egy olyan szándéknyilatkozatot, hogy nemcsak a vidéki rádióadásokat támogatja, de szeretné a vidéki televíziós sugárzást is kiterjeszteni. Korábban elsősorban az adótornyok sugárzási körzetei alapján osztották fel három régióra Angliát, a hetvenes évektől ennek a helyébe nyolc kisebb régió került, és igyekeztek a regionális adóközpontok felszereltségén is javítani. Az ITV Network nyomdokain haladva, a regionális központok függetlenségének növelésével próbálták újrapozicionálni a BBC-t (Cooke in Wheatley 2008, 83). A célkitűzések között szerepelt, hogy 1971-től a nyolc központ évi 400 műsort készítsen, ellentétben a korábbi három regionális központban gyártott 150 műsorral, mindezt úgy, hogy nem számolják fel a három meglévő központot, inkább némi plusz ráfordítással megerősítik azokat (Curran 1970, 23 in Cooke in Wheatley 2008, 83).

Ahhoz, hogy a korábbi London-központúság végképp megszűnjön, és végre valóban a regionális gyártás és ennek következtében a nemzeti sokszínűség kerüljön középpontba, mérföldkőnek számított, hogy az English Regions Drama székhelye a Birminghamben megnyíló David Rose<sup>146</sup> által vezetett Pebble Mill komplexum lett. Mivel Rose számára a televíziós siker kulcsát az író jelentette, ezért 1972-ben a régió kortárs íróit bevonó kezdeményezést indított. A térség szerzőit arra invitálta, hogy új darabokkal álljanak elő a sorozat számára, melyekben hangot adnak az adott térséghez való kötődésüknek. Végül 14

---

<sup>146</sup> David Rose volt 1971–81 között a BBC English Regions Drama vezetője.

ilyen mű született, közöttük John Hopkins darabja, a *That Quiet Earth* (1972). E. A. Whitehead homoszexualitásról szóló írása *Under the Age* címmel (rendezte: Alan Clarke, 1972) a maszkulinitás fellegvárának tartott liverpooli munkásnegyed egyik bárjában játszódik, a helyi színezetet a szereplők jellegzetes tájszólása nyomatékosítja. Donald Howarth *Scarborough*-ja (1972) gyümölcszedőkről szól, és egy pajtában játszódik, Henry Livings *You're Free* című kétszemélyes kamaradrámája pedig egy dél-francia vidéki házban bontakozik ki. Az epizódok közül csak kettő játszódik jól felismerhetően vidéken, de a forgatási helyszín, illetve a tévéváltozatokban használt regionális dialektusok miatt mégis jelentős lépésnek számított, hogy a televízió végre hajlandó volt nyitni a vidék felé. Az is haladásnak bizonyult, hogy az 53 darabból 8 külső helyszínen forgott. Mivel a filmnyersanyag drága volt, az epizódok többségét videóra vették, kivéve a hosszabbakat, melyek a *Play for Today* számára készültek, mint az 1972-es *The Fishing Party* (írta: Peter Terson, rendezte: Michael Simpson). A birminghami székhelyű English Regions Drama 1973–74 között még hét, filmre forgatott darabot gyártott a *Play for Today* sorozatnak (Cooke in Wheatley 2008, 86).

Nemcsak a vidéki élet, de a hetvenes években vidéken is növekvő multikulturalizmus, a gombamód szaporodó bevándorló közösségek élete is képernyőre került az olyan rövidfilmeknek köszönhetően, mint az English Regions Drama által készített *A Touch of Eastern Promise* (írta: Tara Prem, rendezte: Michael Lindsay-Hogg,<sup>147</sup> 1973), mely egy indiai bevándorló lányról szól, aki arról álmodozik, hogy kedvenc Bollywood sztárja Birminghambe látogat. A darab középpontjában Birmingham indiai közössége áll, és a vidéki városok multikulturális közege. A hitelesség kedvéért, és azért, hogy mutassák a színháztól való elszakadás szándékát, a televízióra írt darabot teljes egészében külső helyszínen vették fel, a helyi indiai közösségből válogatva szereplőket és statisztákat (Cooke in Wheatley 2008, 87). Külső helyszínen forgott 1971-ben Arthur Hopcraft *The Mosedale Horseshoe*-ja is, Michael Apted rendezésében, Jack Shepherd *The Actual Woman*-je (rendezte: Philip Saville, 1974), csakúgy, mint Neville Smith *Match of the Day* című darabja, mely szintén külső helyszínen, de már nem videóra, hanem filmre forgott, és Stephen Frears ült a rendezői székében (Cooke in Wheatley 2008, 88).

Volt olyan, az English Regions Drama által a *Second City Firsts* sorozatnak készült darab, mint például Denise Roberts *The Medium*-ja (rendezte: Michael Simpson, 1973), mely ugyan

---

<sup>147</sup> Michael Lindsay-Hogg rendezte 1970-ben a *Let It Be* című Beatles-dokumentumfilmet, majd a *Visszatérés Bridesheadbe* (*Brideshead Revisited*) című heritage-sorozat néhány epizódját is 1981-ben.

elejétől a végéig egy lakásbelsőben játszódik, de a szereplők által használt dialektus azonnal elárulja, hogy pontosan melyik térségben is zajlik a történet (Cooke in Wheatley 2008, 88).

Az BBC English Regions Drama kezdeményezése nemcsak a drámasorozatok vidéki kötődésének megerősítésében játszott kiemelkedő szerepet, de merészsége és radikalizmusa előkészítette a terepet a nemegyszer érzékeny témákat boncolgató *The Wednesday Play* és a *Play for Today* sorozatok kendőzetlen véleménynyilvánításának. Az English Regions Drama kereteiben a *Second City Firsts* sorozat számára gyártott 1974-es *Girl* (írta: James Robson, rendezte: Peter Gill, 1974) például úttörőnek bizonyult abban, hogy egy leszbikus szerelmi kapcsolatot mutatott be. A szerelem két, hadseregben szolgáló nő, az újonc Jackie (Alison Steadman) és az egyik tisztjárta által megerőszkolt és teherbe ejtett Chrissie (Myra Frances) között szövődik. A dráma egy szobában játszódik végig, de van benne egy flashback, ami az ágyban mutatja a két nőt. A *Girl* nemcsak az első, köztévében bemutatott leszbikus csók miatt lett vita tárgya, hanem, és ez talán még fontosabb, mert nyíltan beszélt a hadseregben szolgáló nők elleni nemi erőszakról (Cooke in Wheatley 2008, 89).

A drámasorozatok társadalmi mozgósító szerepe már a *Second City Firsts* esetében is megmutatkozott. A színháztól való elszakadásra törekvő, de azzal igazából sosem szakító sorozat tűzte műsorra a Victoria Theatre Company darabjának, a *Fight for Shelton Barn* (rendezte: Peter Cheeseman, 1974) egy rövidebb, dokumentarista stílusban rögzített verzióját, mely az azonos című színdarabbal egyszerre debütált. Az előadásnak, illetve főként annak televíziós változatának olyan nagy visszhangja kerekedett, hogy a sheltoni acélművek megmenekült a bezárástól (Cooke in Wheatley 2008, 90).

A *Second City Firsts* sorozat manapság kevésbé ismert, mint a kortárs *The Wednesday Play* és követője, a *Play for Today*, pedig sok tekintetben úttörőnek számított, messze megelőzve korát. Az, hogy a sorozat kevésbé él a köztudatban, javarészt annak is köszönhető, hogy akkoriban takarékosági megfontolásból több felvételt töröltek, hogy újabbakat készíthessenek, másrészt mert nem is igazán tekintették kulturális értékhordozónak a vidéki stúdió által készített darabokat. A tévédrámákat leforgatták, adásba küldték, majd többnyire azonnal törölték is. Az English Regions Drama által 1972–78 között készített 73, egyenként félórás programból, melyből 53 a *Second City Firsts* sorozathoz tartozott, csak 29, jelenleg a National Film and Television Archive gondozásában lévő epizód maradt fenn (Cooke in Wheatley 2008, 93–95). Olyan darabok vesztek el, melyeket Arthur Hopcraft, Mike Leigh,

Mary O'Malley, Alan Plater, Janey Preger, Jack Rosenthal, David Rudkin vagy Willy Russell jegyzett (Cooke in Wheatley 2008, 82).

### A nemzeti film első igazi megnyilvánulása: *Play for Today*

Az English Regions Drama által gyártott sorozatoknak – mint a *Thrity-Minute Theatre* vagy a *Second City Firsts* – kulcsszerepe volt a vidék és a vidéki élet bemutatásában, míg a *The Wednesday Play* elsősorban a munkásosztály, illetve a perifériára szorult társadalmi rétegek problémáival foglalkozott, de az angol újhullámhoz hasonlóan a sorozat legtöbbször megállt Észak-Anglia bányavárosainál és ipartelepeinél. A skót, walesi és ír nemzetiségek aligha kaptak bennük helyet. A hetvenes évek és egy szintén a BBC által készített sorozat kellett, hogy ötvözve az imént ismertetett drámaantológiák erényeit, valóban Nagy-Britannia, sőt az egész Egyesült Királyság jelenét mutassa feltárva annak nemzeti és vallási sokszínűségét, kiegészítve a különböző társadalmi rétegeket érintő aktuális problémákkal. A *Play for Today* sorozat, mely nem elsőként, de mégis úttörő módon hívta fel a figyelmet a nemzet heterogén összetételére, hétről hétre nézők millióinak számára árnyalta a „kik is vagyunk mi valójában” kérdésre a választ, ezáltal formálva a nemzeti identitást. A sorozat ötvözötte, sőt mindinkább kiteljesítette az összes korábbi dráma-összeállítás vívmányait, mint például a fokozott társadalmi érzékenység, merész témaválasztás, a vidék és az ott élők, valamint a nemzetiségek hiteles ábrázolása.

A korábbi sorozatok szárnypróbálgatásainak és a fiatal írók felfedezésére tett törekvéseinek köszönhetően kinevelődött egy komoly televíziós háttérrel rendelkező írógárda, akik kiválóan alkalmazkodtak a televíziós drámairás követelményeihez, a nemegyszer nagyjátékfilmekben tanult rendezők pedig egyre innovatívabban merték használni a médiumot kiaknázva annak képi lehetőségeit, ami elősegítette a műfaji változatosság megjelenését is.

A csökkenő nézőszám miatt a *The Wednesday Play* című drámasorozatot leváltó, de annak hagyományait sok tekintetben követő *Play for Today* 1970–1984 között rendszeresen, főműsoridőben tűzte műsorra a BBC. Tizennégy év alatt közel háromszáz, színpadra vagy kifejezetten televízióra írt darabbal gyarapodott a sorozat. Írói között a korszak legjelesebbjeit találjuk, akinek egy része már más, korábban indult sorozatokban belopta magát a nézők



szívébe, de itt volt még Trevor Griffiths,<sup>148</sup> David Hare,<sup>149</sup> Alan Bennett,<sup>150</sup> Jack Rosenthal<sup>151</sup> vagy Colin Welland<sup>152</sup> is. A sorozat lehetőséget biztosított a kezdőknek is, mint a kezdetben dokkmunkásként majd szobafestőként dolgozó Peter McDougall<sup>153</sup> vagy a szintén skót származású üvegcsiszoló Roddy McMillan.<sup>154</sup> A neves írógárdát – ahogy Dave Rolinson is megjegyzi „The Last Studio System: A Case For British Television Films” című írásában – olyan rendezők szolgálták ekkoriban, mint Lindsay Anderson,<sup>155</sup> Michael Apted<sup>156</sup> vagy Philip Saville,<sup>157</sup> de sorolhatnám még Stephen Frears,<sup>158</sup> Alan Parker,<sup>159</sup> Ken Loach,<sup>160</sup> Mike Newell<sup>161</sup> vagy a skót származású John MacKenzie<sup>162</sup> nevét is (Rolinson in Newland 2010, 169). Ken Loach televíziós rendezései mellett még a médium iránt csekély érdeklődést mutató filmes szaklapok írói sem tudtak szó nélkül elmenni. Hosszan méltatták Loach realista stílusát, mely alátámasztotta a filmjeiben megfogalmazott társadalomkritikát és politikai üzenetet, így azok a propagandajelleg mellett mégis komoly művészi értéket hordoztak (Rolinson in Newland 2010, 169). A *Play for Today* operatőrei is említést érdemelnek, különösen Chris Menges<sup>163</sup> és

---

<sup>148</sup> Griffiths négy darabot írt a *Play for Today* számára 1974–1981 között: *All Good Men* (1974), *Through the Night* (1975), *Comedians* (1979), *Country* (1981).

<sup>149</sup> Hare négy darabot írt a *Play for Today* számára 1973–1980 között: *Man above Men* (1973), *Brassneck* (1975), *Licking Hitler* (1978), *Dreams of Leaving* (1980).

<sup>150</sup> Bennett két darabot írt a *Play for Today* számára 1975–1982 között: *Sunset Across the Bay* (1975), *Intensive Care* (1982).

<sup>151</sup> Rosenthal három darabot írt a *Play for Today* számára 1974–1977 között: *Hot Fat* (1974), *Bar Mitzvah Boy* (1976), *Spend Spend Spend* (1977).

<sup>152</sup> A *Tűzszekerek* Oscar-díjas forgatókönyvírója öt darabot írt a *Play for Today* számára 1970–1976 között: *The Hallelujah Handshake* (1970), *Kisses at Fifty* (1973), *Jack Point* (1973), *Leeds United* (1974), *Your Man from Six Countries* (1976).

<sup>153</sup> McDougall négy darabot írt a *Play for Today* számára 1972–1979 között: *Just Your Luck* (1972), *Just Another Saturday* (1975), *The Elephants' Graveyard* (1976), *Just a Boys' Game* (1979).

<sup>154</sup> A színészként nagyobb ismertséget szerzett McMillan egy darabot írt a *Play for Today* számára: *The Bevellers* (1974) címmel.

<sup>155</sup> Anderson 1972-ben rendezte a *Home* című epizódot.

<sup>156</sup> Apted többek közt Stephen Poliakoff drámáját a *Stronger than the Sun* (1977) alkalmazta televízióra. De ő rendezte a kifejezetten televízióra írt *Another Sunday and Sweet F. A.*-t (forgatókönyv: Jack Rosenthal, 1972).

<sup>157</sup> Saville Philip Martin *Gangsters* (1975) című darabját írta át televízióra.

<sup>158</sup> Frears három darabot rendezett a *Play for Today* számára 1975–1979 között: *Sunset Across the Bay* (1975), *Early Struggles* (1976), *Long Distance Information* (1979).

<sup>159</sup> Parker két darabot rendezett a *Play for Today* számára 1975–1976 között: *The Evacuees* (1975), *No Hard Feelings* (1976). A *No Hard Feelings*-et Parker íróként is jegyzi.

<sup>160</sup> Loach három epizódot rendezett a *Play for Today* számára 1971–77 között. Az első a *Rank and File* volt 1971-ben, melynek írója Jim Allen volt. 1977-ben rendezte Barry Hines írásaiból a *The Price of Coal: Part 1 – Meet the People*-t és a *The Price of Coal Part 2 – Back to Reality*-t.

<sup>161</sup> Newell hat epizódot rendezett a *Play for Today* számára 1972–78 között: *Just Your Luck* (1972), *The Childhood Friend* (1974), *Brassneck* (1975), *Buffet* (1976), *The Mayor's Charity* (1977), *Destiny* (1978).

<sup>162</sup> MacKenzie kilenc darabot rendezett a *Play for Today* számára 1973–1979 között: *Shutdown* (1973), *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* (1974), *Taking Leave* (1974), *Just Another Saturday* (1975), *A Passage to England* (1975), *Double Dare* (1976), *The Elephants' Graveyard* (1976), *Red Shift* (1978), *Just a Boy's Game* (1979).

<sup>163</sup> Kétszeres Oscar-díjas és többszörös Oscar-jelölt operatőr. Első Oscar-díját 1984-ben kapta a *Gyilkos mezőkért* (*The Killing Fields*, Roland Joffé) a másodikat pedig szintén Jofféval való együttműködése hozta. 1986-ban *A misszióért* (*The Mission*) kapta meg másodjára is az Oscar-szobrot. Menges jegyzi még többek közt Ken Loach *Kes* (1969) című filmjének képi világát, valamint Tommy Lee Jones *Melquiades Estrada három temetése* (*The*

Brian Tufano,<sup>164</sup> akik a televízióknak köszönhetően váltak széles körben ismertté (Badder 1978 in Newland 2010, 168). A kiváló operatőröknek köszönhetően fényképezésében számos tévédarab képes volt versenyre kelni a korabeli mozifilmekkel. Ilyen volt például az Andrew Davies által televízióra írt Dickens-adaptáció, a *The Signal-Man* (rendezte: Lawrence Gordon Clark, 1967) a kor egyik színésziárával, Denholm Elliottal a főszerepben, de ide sorolható a gyakorta Michael Powell munkáihoz hasonlított *Penda's Fen* is (írta: David Rudkin, rendezte: Alan Clarke, 1974) (Rolinson in Newland 2010, 169).

A *Play for Today* az előző sorozatokból tanulva még nagyobb hangsúlyt fektetett a különböző korosztályok és társadalmi rétegek megszólítására, ennek érdekében szélesebb spektrumon tartotta a sorozat műfaji kínálatát, mint például elődje, a *The Wednesday Play*, melynek megszűnésében kulcsszerepe volt, hogy a nézők elvesztették az érdeklődést a fiatalokat figyelmen kívül hagyó, műfaji szempontból aligha változatos sorozat iránt, aminek a nézettsége az utolsó időszakban a korábbi öt-hatmillióról három-négymillióra esett vissza. A *Play for Today* sorozat számára minta volt a korszak egyik legsikeresebb televíziós történelmi thrillerje, a *Rouge Male* Peter O'Toole és Harold Pinter főszereplésével, amit O'Toole a számtalan játékfilm ellenére kedvenc szerepeként emlegetett.<sup>165</sup> Példaértékű volt a drámasorozat számára a rendőrségi sikersorozat, a *Law and Order* is, melynek néhány epizódját Les Blair rendezte (Rolinson in Newland 2010, 169). A fiatalabb közönség megnyerése érdekében sci-fi és fantasy is szerepelt a *Play for Today* kínálatában, mint például a Dél-Cheshire-ben játszódó és csaknem ezer évet felölelő Alan Garner dráma tévéfilmváltozata, a *Red Shift* (rendezte: John MacKenzie), ugyanakkor megtalálható volt itt társadalmi problémákat tárgyaló thriller is, mint például a bevándorlás és az embercsempészet témáját is érintő *Gangsters* (rendezte: Philip Martin, 1975). Martin rendezése úgy volt képes az alvilág keménységét megmutatni, valamint feltárni az illegális bevándorlás problémáját, hogy közben izgalmas, lebilincselő és szórakoztató tudott maradni. A kortárs thrillerek másik fő témája volt a nukleáris hatalom kiépítése, a kormány iránti bizalom elvesztése és a paranoia, mely a *Play for Today* sorozat egyes darabjaiban is megjelent, mint például a

---

*Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005) és Stephen Daldry *A felolvasójának* (*The Reader*, 2008) operatőri munkáját.

<sup>164</sup> A kilencvenes évekig főként a televízióknak dolgozott, majd számos független vagy kis költségvetésű film operatőri munkáját jegyzi. Együtt dolgozott például Danny Boyle-lal a *Sekély sírhaniban* (*Shallow Grave*, 1994), a *Trainspottingban* (1996) és *Az élet sójában* (*A Life Less Ordinary*, 1997), Stephen Daldryval a *Billy Elliotban* (Billy Elliot, 2000) és Shane Meadows-zal a *Volt egyszer egy Közép-Angliában* (*Once Upon a Time in the Midlands*, 2002).

<sup>165</sup> A *Rouge Male*-t Geoffrey Household regényéből Frederic Raphael írta és Clive Donner rendezte 1977-ben.

*Stronger than the Sun*ban (írta: Stephen Poliakoff, rendezte: Michael Apted, 1977) (Rolinson in Newland 2010, 169).

Radikális témaválasztásban és polgárpukkasztó ábrázolásban a televízióra írt drámák aligha vehették fel a versenyt például Ken Russell *Ördögökjével* (*The Devils*, 1971) vagy Jim Atkinson *Can you Keep it up for a Week?* (1974) című filmjével, de nem is feltétlenül az ilyesfajta direkt provokáció volt a céljuk, hiszen mégiscsak közszolgálati televízióban, főműsoridőben sugárzott tévédrámákról volt szó, és a készítők nem akarták megkockáztatni, hogy a *Play for Today* epizódjai olyan parázs vitákat váltsanak ki, mint a *The Wednesday Play* bizonyos darabjai.<sup>166</sup> Ennek ellenére megesett, hogy kényes politikai témája miatt például a Peter McDougall írásából készített *Just Another Saturday* (rendezte: John MacKenzie, 1975) évekre visszatartották. A Caryl Churchill által írt *The Legion Hall Bombing* (rendezte: Roland Joffé, 1978) bemutatóját többször elhalasztották, majd végül úgy engedte adásba a csatorna, hogy előtte alaposan átíratta és újravágatta, minek következtében végül Churchill és Joffé is levetették nevüket a stáblistáról. Roy Minton *Scum*ját (rendezte: Alan Clarke) 1977-ben kellett volna műsorra tűznie a BBC1-nak, de az eredeti tévéváltozat csak tizenöt évvel később, 1992-ben került közönség elé. (<http://www.tvcream.co.uk/?cat=2682&paged=9> Letöltve: 2014. június 12.) Ezek azonban csupán kirívó példának számítanak a népszerű sorozat történetében, melynek jóval kevesebbszer gyűlt meg a baja a műsor producereivel és a televízióra és a rádióra is jelentős nyomást gyakorló ultrakonzervatív aktivista Mary Whitehouse elnöklétével működő National Viewers' and Listeners' Associationnel, mint korábban a *The Wednesday Play*nek.

A *Play for Today* sorozat legnagyobb érdeme minden kétséget kizáróan az volt, hogy következetesen haladva az elődei által kitaposott ösvényen képes volt megragadni a hetvenes évek brit társadalmának hétköznapijait, a mindennapi élet apró mozzanatait, melyeket olyan drámák tükröztek, mint például a Jack Rosenthal forgatókönyve alapján készült *Another Sunday and Sweet F. A.* (rendezte: Michael Apted, 1972), mely a fociról szól, egy olyan

---

<sup>166</sup> Ide tartozott Ken Loach már említett *Up the Junction* című epizódja, ami éppen az idő tájt került adásba, amikor az abortusztörvény kérdése a parlament elé került, és a film komoly felzúdulást váltott ki. Hasonló mozgósító hatása volt a már szintén említett *Cathy Come Home*-nak, ami a lakáshelyzet rendezését szorgalmazta. Különösen merész és provokatív volt Dennis Potter Krisztus-története, a *Son of Man* (1969) vagy a James Ferman rendezte *Chariot of Fire* (1970), ami egy pedofiliával vádolt férfi portréja Tony Parker tollából. Hosszasan lehetne sorolni a televíziós sorozat darabjait, melyeknek valóban az volt a feltett szándékuk, hogy szembesítsék a nézőket a hatvanas évek Nagy-Britanniájának társadalmi problémáival, aminek köszönhetően komoly tiltakozások, sajtóvisszhang, illetve politikai viták követtek bizonyos epizódokat. Némely esetben elmondható, hogy sikerült a műsornak komoly vitát gerjesztenie: a *Cathy Come Home* például olyan társadalmi és politikai vitát generált, hogy a kormány új lépéseket vezetett be a hajléktalanok helyzetének rendezésére. (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/454700/> Letöltve: 2014. június 22.)

országban, ahol a futballt már-már vallásos kultusz övezi. Nagy nézettségnek örvendett a Jack Rosenthal írta *The Evacuees* (rendezte: Alan Parker, 1975) is, mely arról szólt, mit is jelentett zsidónak lenni a szigetországban a második világháború kitörése előtt. A *The Evacuees* azon kevés darabok sorát gyarapította, melyek korábbi történelmi korokba kalauzolták a nézőt. A történelmi vagy kosztümös drámák kevesebb, mint harminc százalékát tették ki a sorozat darabjainak, és legfeljebb csak a második világháború körüli időszakig, tehát alig pár évtizedre nyúltak vissza a múltba.

A brit közmédiának a britség mibenlétének megragadására és bemutatására irányuló páratlan és példamutató progresszivitásában és naprakészségében kulcsszerepe volt, hogy a tévédrámákat nem egyszer amatőr színészekkel, eredeti helyszíneken forgatták. Ezáltal nemcsak a hetvenes évek válságos filmipari viszonyai között biztosított állandó megélhetést a drámaíróknak, íróknak, rendezőknek, színészeknek és technikai stábnak, de érvényesülési lehetőséget nyújtott például a filmgyártásban mindaddig perifériára szorult női alkotóknak is. Az író- és/vagy rendezőnőknek, mint például Julia Jones,<sup>167</sup> Mary O'Malley,<sup>168</sup> Antonia Fraser,<sup>169</sup> Jennifer Johnston,<sup>170</sup> Carol Bunyan,<sup>171</sup> Rose Tremain,<sup>172</sup> Janey Preger,<sup>173</sup> Rachel Billington,<sup>174</sup> Paula Milne,<sup>175</sup> Sue Townsend,<sup>176</sup> Shirley Gee,<sup>177</sup> Judy Forrest,<sup>178</sup> Anne Devlin,<sup>179</sup> kiváló lehetőséget nyújtott a televízió. A médium segítségével emberek millióival összhatták

---

<sup>167</sup> Jones már írt korábban is televíziós drámasorozatok számára. A *Play for Today* számára négy darabot írt: *The Piano* (rend.: James Cellan Jones, 1971), *Still Waters* (rend.: James McTaggart, 1972), *The Stretch* (rend.: Peter Dews, 1973), *Back of Beyond* (rend.: Desmond Davis 1974).

<sup>168</sup> Az ír költőnő a *Second City Firsts* sorozatban mutatkozott be először televíziós drámaíróként. Az *Oy Vay Mariát* (rend.: Richard Loncraine) 1977-ben írta a *Play for Today* számára.

<sup>169</sup> *Charades* (rend.: Roderick Graham, 1977).

<sup>170</sup> Az ír származású író 1980-ban írta a *Shadows on our Skin* (rend.: Jim O'Brien) című darabot a sorozat számára.

<sup>171</sup> Bunyan három epizódot írt a *Play for Today* számára: *Ladies* (rend.: Diarmuid Lawrence, 1980), *Sorry* (rend.: Alistar Clarke, 1981), *Sin Bin* (rend.: John Gorrie, 1981).

<sup>172</sup> Tremain a BBC2 *Playhouse*-nál mutatkozott be először mint televíziós drámaíró. A *Play for Today* számára két darabot írt: *A Room for Winter* (rend.: Jim Goddard, 1981) és *Moving on the Edge* (rend.: Anthony Garner, 1984).

<sup>173</sup> Már ismert televíziós író volt, amikor megírta 1982-ben az *Under the Skint* (rend.: Tony Smith) a *Play for Today* számára.

<sup>174</sup> A *Világítótorony a világ végén* (*The Lighthouse at the Edge of the World*, 1971) írója két darabot írt a *Play for Today* számára: *Don't Be Silly* (rend.: Kenneth Ives, 1979) és *Life After Death* (rend.: Anthony Simmons, 1982).

<sup>175</sup> Milne már ismert írónak számított, amikor 1982-ben két darabot írt a *Play for Today* számára: *A Sudden Wrench* (rend.: Jon Amiel, 1982) és *John David* (rend.: Rodney Bennett, 1982).

<sup>176</sup> A *13 és 3/4 éves Adrian Mole titkos naplója* (*The Secret Diary of Adrian Mole, Aged 13 3/4*, 1985), *Adrian Mole: The Cappuccino Years* (2001).

<sup>177</sup> *Long Live the Babe* (1984), *Flights* (1985).

<sup>178</sup> Forrest egy darabot írt a *Play for Today* számára 1984-ben *Only Children* (rend.: Michael Rolfe) címmel.

<sup>179</sup> Az *Üvöltő szelek* (*Wuthering Heights*, rend.: Peter Kosminsky, 1992) forgatókönyvírója az 1980-as évektől írt rendszeresen a televízióknak olyan tévéfilmeket, mint például a *The Long March* (1980) vagy az *A Woman Calling* (1984).

meg annak az élményét, hogy mit is jelentett akkoriban akár dolgozó nőnek, akár háztartásbelinek lenni, amire a kor filmiparában legföljebb csak marginális csoportok, mint a the London Women's Film Group<sup>180</sup> és a Liberation Films<sup>181</sup> adtak lehetőséget (Harvey 1986; Dupin 2008 in Newland 2010, 15).

A színes bőrű írók előtt is lehetőség nyílt, hogy hallassák a hangjukat, mint például Michael Abben Setts, akinek *Black Christmas* című darabját Stephen Frears adaptálta képernyőre 1977-ben, de a legismertebb mégis a Horace Ové<sup>182</sup> és Jim Hawkins által írt *A Hole in Babylon* (rendezte: Horace Ové, 1979) volt. Született darab arról is, hogy mit jelent dél-afrikai menekültként beilleszkedni a londoni életbe Tom Clarke tollából *Victims of Apartheid* (rendezte: Stuart Burge) címmel 1978-ban, az *A Room for the Winter* pedig egy száműzetésben élő homoszexuális dél-afrikai író összetűzéseit örökíti meg londoni szállásadójával, egy jamaicai hölgygel (írta: Rose Tremain, rendezte: Jim Goddard, 1981). Ez utóbbi nemcsak a faji megkülönböztetésről, de a homoszexualitással kapcsolatos előítéletekről is szól.

A sorozatban megjelenő társadalmi rétegek autentikus ábrázolását segítette, hogy a szerzők némelyike nem íróként kezdte pályafutását, hanem abból a közegből csöppent bele a televízió világába, és arról szólnak a filmjei, melyben maga is benne élt és dolgozott. Az egyik népszerű skót író, Peter McDougall<sup>183</sup> például hajógyári munkás volt Skócia partjainál, majd szobafestőként dolgozott az akkor már befutott író, forgatókönyvíró és színész, Colin Welland<sup>184</sup> (*Tűzszekerek, Chariots of Fire*, 1981) házában. Wellandnak mesélt a *Just Another Saturday* ötletéről, aki támogatta McDougallt abban, hogy a történet képernyőre kerülhessen.

---

<sup>180</sup> 1972–76 között tevékenykedett feminista filmes csoport. *Midge McKenzie volt a vezetőjük. Tagjai: Esther Ronay, Susan Shapiro, Francine Winham, Fran MacLean, Barbara Evans, Linda Wood.* Olyan filmeket készítettek, mint a *Bettshanger Kent* (1972), *Serve and Obey* (1972), *Miss/Mrs* (1972), *Fakenham Film* (1972), *Women of the Rhondda* (1973), *The Amazing Equal Pay Show* (1974), *Put Yourself in My Place* (1974), *About Time* (1976), *Whose Choice* (1976). (<http://www.bffs.org.uk/> Letöltve: 2014. június 28.)

<sup>181</sup> A Liberation Films az Angry Arts mozgalomból nőtt ki a VSC-aktivisták vezetésével. 16 mm-es filmek forgalmazására specializálódtak, de filmkészítéssel és vetítések szervezésével is foglalkoztak. (<http://www.liberation-films.com/> Letöltve 2013. január 7.); Marlene Nadle, „Angry Arts: Aiming Through the Barrier”, *The Village Voice*, 9 February 1967, 15.)

<sup>182</sup> Ové másik darabja a *Play for Today* számára a *The Garland* (írta: Horace Ové és H. O. Nazareth, rendezte: Horace Ové, 1981) volt.

<sup>183</sup> *Just Another Saturday* (1975), *Elephant's Graveyard* (1976), *Just a Boy's Game* (1979)

<sup>184</sup> Welland színészként 1969-ben vált ismertté a *Kesben* (Ken Loach), majd a *Play for Today* darabjaiban szerepelt: *A Passage to England* (1975), *Your Man from Six Counties* (1976), *Blue Remembered Hills* (1979), *United Kingdom* (1981); íróként a következő darabokat jegyezte a sorozatból: *The Hallelujah Handshake* (1970), *Kisses at Fifty* (1973), *Jack Point* (1973), *Leads! United* (1974), *Your Man from Six Counties* (1976). 1981-ben ő készítette a *Tűzszekerek* forgatókönyvét, ami 1982-ben elnyerte a legjobb eredeti forgatókönyvért járó Oscart.

Roddy McMillan a *The Bevellers* (1974) szerzője, rendezője és főszereplője Glasgowban dolgozott üvegcsiszolóként.<sup>185</sup>

A *Play for Today* epizódjai között szép számmal akadtak olyan alkotások, melyek Skóciában játszódtak. A játékfilmek romantikus Felvidék-ábrázolása helyett a sorozatban elsősorban Glasgow munkásnegyede és az ott élők kaptak kiemelt figyelmet. Legtöbbjük a skót nemzeti identitást és nemzeti büszkeséget állította középpontba, mint például: *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* (írta és rendezte: John McGrath, 1974), *The Bevellers* (írta és rendezte: Roddy McMillan), *Just Another Saturday* (írta: Peter McDougall, rendezte: John Mackenzie, 1975), *Elephant's Graveyard* (írta: Peter McDougall, rendezte: John Mackenzie, 1975), *Charades* (írta: Antonia Fraser, rendezte: Roderick Graham, 1977), *Donal and Sally* (írta: James Duthie, rendezte: Brian Parker, 1978), *Ploughman's Share* (írta: Douglas Dunn, rendezte: Fiona Cumming, 1979), *Degree of Uncertainty* (írta: Alma Cullen, rendezte: Paul Annett, 1979), *Just a Boy's Game* (írta: Peter McDougall, rendezte: John Mackenzie, 1979). Az *Orkney* (írta: George Mackay Brown, rendezte: James MacTaggart, 1971) című epizód George Mackay Brown novelláiból készült, és az Orkney-szigetek lakóinak mindennapjait, valamint a természettel való küzdelmeit örökíti meg.

Wales és a walesi táj, valamint az ott élő emberek sem maradtak ki a sorozatból. Róluk szól: a *Joe's Ark* (írta: Dennis Potter, rendezte: Alan Bridges, 1974), a *Back of Beyond* (írta: Julia Jones, rendezte: Desmond Davis, 1974), és az *Our Day Out* (írta: Willy Russell, rendezte: Peter James, 1978). Az *Our Day Out* című musical különlegessége volt, hogy nemcsak, hogy teljes egészében eredeti helyszínen forgatták, de a dalokat is ott helyben rögzítették. A *Play for Today* megszűnése előtt is volt még Walesben készült darab, mint a *Z for Zachariah* (írta: Robert O'Brian, rendezte: Tony Garner, 1984) és a *The Exercise* (írta: Tim Rose Price, rendezte: Gareth Davies, 1984). ([http://www.britishtelevisiondrama.org.uk/?page\\_id=858](http://www.britishtelevisiondrama.org.uk/?page_id=858) Letöltve: 2012. december 14.) A már korábban említett, birminghami székhelyű BBC English Regions Drama alegység segítségével készült a *Play for Today* sorozat számára Philip Martin *Gangsterse* (rendezte: Philip Saville, 1975), vagy David Rudkin *Penda's Fen* (rendezte: Alan Clarke, 1974) című alkotása, hogy csak a két legismertebbet említsem. Hasonló volt a helyzet Írországbán, Skóciában és Walesben is, ahol szintén helyi stábok segítettek a munkát, bár ott egyik helyen sem jött létre a birminghamihez hasonló jelentőségű kirendeltség, de a helyi forgatásokat mégis nagyban tudták segíteni, megkönnyítve a gyakorta ténylegesen az utcáról

---

<sup>185</sup> Ez volt McMillan debütálása mint író/rendező/forgatókönyvíró. A *The Bevellers* érdekessége, hogy abban a műhelyben vették fel Glasgowban, ahol a később főleg színészként is ismertté vált McMillan is dolgozott.

toborzott szereplők és statiszták válogatását, bevonva ezzel a vidéki szakembereken kívül a helyi közösségeket is a műsorkészítésbe.

A vidéki életen kívül megjelent a sorozat epizódjaiban az is, hogy mit jelentett munkanélkülinek vagy munkásnak lenni, vidéken vagy London külső negyedeiben felnőni, feketeként, ázsiaiként vagy éppen illegális bevándorlóként élni a hetvenes évek Nagy-Britanniájában. A bevándorlókról szól például Colin Welland főszereplésével az *A Passage to England* (írta: Leon Griffith, rendezte: John MacKenzie, 1975). Visszatérő téma volt a sorozatban a homoszexualitás, mint például a *Coming Out* című 1979-es epizódban, melyet James Andrew Hall írt és Carol Wisemann rendezett. Trevor Griffith 1975-ös darabjában, a *Through the Night*ban (rendezte: Michael Lindsay-Hogg) Griffith nyíltan beszélt az egészségügyi ellátás hiányosságairól, a kórházak működéséről, ahogy Alan Bennett is 1982-ben az *Intensive Care* című darabjában (rendezte: Gavin Millar). Emellett természetesen jutott hely a sorozatban a hivatalok működésének bemutatására, a bürokrácia útvesztőinek leleplezésére, a munkanélküli álláskeresők kiszolgáltatott helyzetének vagy a gyárakban, bányákban dolgozó emberek munkakörülményeinek bemutatására.

A *Play for Today* darabjai híven tükrözték az aktuális nagypolitikai döntéseknek a kisemberek mindennapjaira gyakorolt hatását is. Ez utóbbira a legjobb példa az angol–ír konfliktussal foglalkozó darabok egész sora, mint például: *Your Man from Six Counties* (írta: Colin Welland, rendezte: Barry Davis, 1976), *Catchpenny Twist* (írta: Stewart Parker, rendezte: Robert Knights, 1977), *The Legion Hall Bombing* (írta: Caryl Churchill, rendezte: Roland Joffé, 1978), *Psy-Warriors* (írta: David Leland, rendezte: Alan Clarke, 1981), *The Long March* (írta és rendezte: Anne Devlin, 1984–85). (<http://www.tvcream.co.uk/?cat=2682> Letöltve: 2012. december 18.) A nyolcvanas évekbe is átnyúló sorozatból természetesen a korszak másik meghatározó politikai eseménye, a Falkland-szigetekért folytatott háború sem maradhatott ki, *The Falklands Factor* címmel Don Shaw írt darabot 1983-ban, melyet David Buckley alkalmazott televízióra.

A *Play for Today* hitelességéhez és valóban az egész nemzetet bemutatni kívánó megközelítéséhez hozzátartozott az is, hogy a kifejezetten a baloldal által gyakorta felemlgetett társadalmi problémák ismerőjeként és megjelenítőjeként számon tartott sorozatban időnként más politikai nézetek is teret nyertek, és a sorozat nem korlátozódott kizárólag a kevésbé privilegizált rétegek bemutatására sem. Nem volt ugyan túl gyakori, de alkalmanként a felső középosztály vagy az ekkoriban formálódó úgynevezett „új



középosztály” is megjelent a sorozat egyes darabjaiban: *The After Dinner Game* (írta: Christopher Bigsby és Malcolm Bradbury, rendezte: Robert Knights, 1975), *The Saturday Party* (írta: Brian Clarke, rendezte: Barry Davis, 1975) és a folytatása, a *The Country Party* (írta: Brian Clarke, rendezte: Barry Davis, 1977), *Abigail's Party* (írta és rendezte: Mike Leigh, 1977), *Country: A Tory Story* (írta: Trevor Griffith, rendezte: Richard Eyre, 1981), *Soft Targets* (írta: Stephen Poliakoff, rendezte: Charles Sturridge, 1982). (<http://www.tvcream.co.uk/?cat=2682> Letöltve: 2012. december 16.)

Azért is lényeges mindezt kiemelni, mert a leírtak mind a Thomas Elsaesser által hangsúlyozott „bennfentes tudást” erősítik, annak a hiteles tolmácsolói. A *Play for Today* darabjait átható bennfentes tudás a brit film nemzeti jellegének újragondolását készítette elő azáltal, hogy rávilágított a korábban homogénnek tekintett nemzeti kultúra sokszínűségére. Ez a diverzitás tükrözte a nemzeti egységnek a hetvenes évekre megingott képét, és közrejátszott abban, hogy a korábban feltételezett homogenitás helyébe egy meglehetősen heterogén, a britséget más-más szemszögből látó és más körülmények között megélő emberek tapasztalataival gazdagított társadalom képe rajzolódjon ki. Ez a részletes kitérő a brit köztévéről és különösen a kortárs drámasorozatáról azért indokolt, mert a brit újhullám nyomdokain haladva, de messze túllépve azon, ekkoriban a televízió olyan mértékű társadalmi sokszínűséget mutatott, melyre korábban sem a brit filmművészetben, sem a televíziózásban nem volt példa. Sokszínűség szempontjából a csúcs a *Play for Today* volt, mert nemcsak Anglia határait lépte át, de elődjével, a *The Wednesday Play* sorozattal ellentétben a jobboldalnak és a felső középosztálynak is teret biztosított.

A filmnek és a televízióknak a hetvenes évek anyagi nehézségeinek következtében létrejött kényszerű összefonódása volt a művészfilm felemelkedésének a bölcsője is, mely vegyítette a nemzeti film és a közszolgálati televízió vonásait, ez utóbbinak köszönhetően pedig a játékfilmekben is szinte kötelezővé vált a társadalomkritika. A független filmgyártásban és a televízióban ebben az időben sikerült igazán megragadni a hetvenes évek, vagy ha úgy tetszik, a második világháború utáni időszak brit valóságát. Az említett drámasorozatok, de különösen a *The Wednesday Play* és a *Play for Today* sorozat tizennégy éves működése alatt nemcsak az éppen pangó filmgyártás miatt munka nélkül maradó szakmának biztosított megélhetést, de szerepet játszott egy új alkotói gárda kinevelésében. Nem csoda, hogy a drámaantológiák, különösen a *Play for Today* a minőségi televíziózás és a társadalmi érzékenység etalonjává váltak. Előkészítették a talajt a nyolcvanas évek olyan alkotásainak, mint például az *Én szép kis mosodám* (*My Beautiful Laundrette*, Stephen Frears, 1985), vagy a *Looking For Langston*



(Isaac Julien, 1989), melyek a mozik közönségének próbálták ezt a változatosságot és a különbözőség szülte társadalmi feszültségeket bemutatni.

A *Play for Today* sorozat – melynek egyes darabjait Thomas Elsaesser szerint nyugodtan nevezhetjük filmnek<sup>186</sup> – társadalmi szerepének bemutatása nemcsak a nemzeti film szempontjából lényeges, hanem azért is, mert a következőkben részletesen tárgyalt jelenségek, mint például a „hivatalos/nem hivatalos” dichotómiája és a „heritage-vita” megértésében is segít.

### Realizmus kontra romanticizmus; *Play for Today* kontra heritage

A brit filmgyártásban a realista ábrázolásmód tradíciója a harmincas évektől kezdve úgy szerepelt a köztudatban, mint „kulturális értékközvetítő, a hétköznapi emberek mindennapjainak hiteles krónikása, gyakorta szembeállítva az álomgyár csillogó, látványos kommerszségével, felületes szórakoztatásával” (Ashby and Higson 2000, 9). A realista tradícióba illeszkedő és a hetvenes években nagy nézettségnek örvendő *Play for Today* a nyolcvanas évektől hanyatlásnak indult, évente már alig egy-két darabbal gazdagodott, és nézettsége is csökkent, majd 1984-ben végleg megszűnt. A túlnyomó többségben baloldali nézeteket tükröző kortárs drámasorozat helyét olyan kosztümös szériák vették át, mint a *Büszkeség és balítélet* (*Pride and Prejudice*, 1980), az *Utolsó látogatás* (*Brideshead Revisited*, 1981), valamint *A korona ékköve* (*The Jewel in the Crown*, 1983). Az irányváltás oka azonban jóval összetettebb annál, minthogy pusztán nézőszámokkal indokolható legyen. Többen, közöttük Thomas Elsaesser is, a baloldal kudarcát és a Thatcher-kormány hatalomra kerüléséhez vezető politikai jobbratolódás megnyilvánulását vélték felfedezni abban, hogy a *Play for Today* által képviselt „social imagery” helyébe a nyolcvanas években a heritage film által képviselt „national imagery” lépett (Elsaesser in Friedman 2006, 53).

A váltásban minden kétséget kizárólag közrejátszott az is, hogy a sorozat nyílt baloldalisága kezdett kínossá válni a Thatcher-kormányzat hatalomra kerülésével, és emiatt fokozatosan csökkentették a finanszírozását. A BBC vezetői egyre kevésbé merték felvállalni a nézői, sőt várhatóan politikai visszhangot generáló darabokat, mint például a segélyekből élőkről szóló

---

<sup>186</sup> Elsaesser a Charles Dance főszereplésével készült *Rainy Day Woment* (írta: David Pirie, rend.: Ben Bolt, 1984) hozza példaként (Elsaesser in Friedman 2006, 47).

*The Spongers* (írta: Jim Allen, rendezte: Roland Joffé, 1978). Komoly vitákat generált az ekkoriban egyre éleződő északír konfliktus médiamegközelítése, ami miatt a csatorna több esetben is arra kényszerült, hogy visszatartsa vagy újravágassa a leforgatott anyagot, mint például a *The Legion Hall Bombing* (írta: Caryl Churchill, rendezte: Roland Joffé, 1978)<sup>187</sup> és David Leland *Psy-Warriors* (rendezte: Alan Clarke, 1981) című drámája esetében. Nem tett jót a sorozatnak az sem, hogy két darabját felső, a brit belügyminisztériumból jövő nyomásra nem mutatták be. Az egyik a Dennis Potter-darab volt, a *Brimstone and Treacle*<sup>188</sup>, aminek Barry Davis rendezte BBC-változatát 1987-ben, évekkkel a sorozat megszűnése után láthatta a közönség, ahogy Roy Minton szintén be nem mutatott, fiú nevelőintézetben játszódó *Scum–Söpredék* (1979) című darabját is (rendezte: Alan Clarke). Ez utóbbi végül nagyjátékfilm formájában, de csak 1991-ben került közönség elé. (<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/454719/index.html> Letöltve: 2015. június 5.)

A jobboldali kritika által is gerjesztett fokozódó politikai nyomás mellett gazdasági megfontolások is szerepet játszottak a sorozat megszűnésében. Egyre nehezebb volt évi huszonhat-harminc önálló, különböző műfajú, direkt erre a feladatra felkért írókat és rendezőket foglalkoztató tévédrámát gyártani, ráadásul korábban is megfogalmazódott már a sorozattal kapcsolatban, hogy meglehetősen egyenetlen az egyes részek színvonala, és éves szinten igazán emlékezetesnek csak alig négy-öt mondható közülük (Caughie 2000, 203). Ráadásul egyre több alkotó érezte az új Hollywood filmjei generálta verseny nyomását, és törekedett látványos, filmre forgatott tévédrámák létrehozására, mely alaposan megnövelte a költségeket és vele együtt a kockázatot is. A növekvő költségigény ellenére azonban a BBC házi készítésű tévédrámái aligha voltak képesek felvenni a versenyt a hollywoodi álomgyár blockbustereivel. Így aztán, ahogy John Caughie is megjegyzi: „a növekvő költség és az egyenetlen minőség végzetes kombinációnak bizonyult” (Caughie 2000, 203). A *Play for Today* kulturális értékteremtő mivoltát senki sem vonta ugyan kétségbe, de a gazdasági megfontolás mégis felülírta a kultúra melletti illetlen elkötelezettséget. Az önálló részekből álló drámasorozat két új irányzat váltotta fel: egyik a házon belül gyártott kosztümös sorozatok, ahol már kész irodalmi klasszikusok adtak biztos alapot a sikerhez<sup>189</sup>, másrészt

---

<sup>187</sup> Az így megvágott változathoz sem Churchill, sem Joffé nem adta a nevét.

<sup>188</sup> A *Brimstone and Treacle* visszatartásában szerepe volt a Mary Whitehouse vezette jobboldali csoportnak a The National Viewers' and Listeners' Associationnek, mely a hetvenes években nagyon komoly nyomást gyakorolt a BBC-re (Cooke 2003, 97). A *Brimstone and Treacle* végül 1982-ben játékfilm formájában mégiscsak bemutatásra került Richard Loncraine rendezésében és Sting főszereplésével, a magyar címe *Hazug angyal*.

<sup>189</sup> A másik nagy előnye az volt, hogy többnyire ugyanaz a rendező készítette a sorozatot ugyanazzal a szereplőgárdával és stábbal, ami szintén kifizetődőbbé tette a produkciót.

azok az alacsony költségvetésű filmek, melyek a Channel 4<sup>190</sup> megjelenésének voltak köszönhetőek<sup>191</sup> (Caughie 2000, 203–204).

A heritage-sorozatok és filmek sikerét tehát nem lehet közvetlenül felelősnek tartani a *Play for Today* megszűnéséért,<sup>192</sup> de az annak nyomán felvirágzó filmipar és a sorozat halálának egybeesését mégsem lehet teljesen figyelmen kívül hagyni. Különösen azt a jelenséget nem, hogy a *Play for Today* megszűnése szinte egybeesik a heritage-iparág felemelkedésével. Thomas Elsaesser szerint ezzel a BBC-ben is megjelent „a britség áruba bocsátása”, és kezdetét vette az „arculatkultúra” építése (Elsaesser in Friedman 2006, 50). A társadalmi problémák felvetése a kortárs drámasorozatokban ugyan népszerű volt egy darabig a brit tévénézők körében, de a filmipart sújtó egy évtizedes válságból való kilábaláshoz elengedhetetlen volt a külföldi közönség megnyerése. A szintén a nagyközönséget, ám nem elsősorban a hazai tévénézőket, hanem főként az amerikai nézőket szem előtt tartó kosztümös sorozatok és a nyomukban megjelenő játékfilmek úgy tűnt, egy sokkal homogénebb brit nemzeti identitás felépítésére tettek nagyon is tudatos erőfeszítést, figyelmen kívül hagyva mindazokat a vívmányokat, melyek az angol újhullámnak, majd a televíziónak köszönhetően kerültek a figyelem középpontjába a korábbi két évtizedben. A nemzetiségi, vallási, kulturális és társadalmi diverzitás, valamint a különböző társadalmi rétegek és a köztük lévő hierarchia érzékeny és árnyalt bemutatása helyébe többek szerint a kifelé irányuló pozitív imázsépítés lépett. Elsaesser úgy vélekedett erről, hogy innentől fogva már nem volt elegendő az, hogy „mi mit vagyunk képesek közvetíteni saját magunkról magunknak”, sokkal inkább az kap

---

<sup>190</sup> Az 1982. november 2-án induló Channel 4, azaz a négyesszámú földi csatorna egy sor kis költségvetésű film gyártásába fogott bele, melyek a rövid mozibemutató után a csatorna filmkínálatát gyarapították véglegesen átvéve az önálló tévédrámák szerepét (Hill in Hill and McLoone 1996, 155).

<sup>191</sup> 2006-ban röppent fel annak a híre, hogy a *Play for Today*, azaz az önálló részekből álló drámasorozat újjáéled *The Evening Play* címen és még az Old Vic Theatre igazgatója, az Oscar-díjas Kevin Spacey is lelkesen üdvözölte a kezdeményezést, amiből azóta se lett semmi. ("[Spacey complains over BBC shows](#)". [BBC News](#). Retrieved 2008-03-31; Letöltve: 2015. június 8.)

<sup>192</sup> A legfőbb közvetlen okai között szerepel a csökkenő anyagi támogatás miatt fellépő finanszírozási hiány, a nézettség visszaesése, valamint az, hogy főként bizonyos műfajok esetén, mint a sci-fi vagy a fantasy, a televíziós költségvetés nem tette lehetővé a látványos speciális effektusok használatát. Így nehéz volt az olyan hollywoodi szuperprodukciókkal, mint például a *Csillagok háborúja* (George Lucas, *Star Wars*, 1977) vagy a *Harmadik típusú találkozások* (Steven Spielberg, *Close Encounters of the Third Kind*, 1977) lépést tartani. 1984-ben, a Channel 4 megjelenésével változik majd jelentősen a helyzet, amely elsősorban független és kisebb produkciókat támogat azzal, hogy a mozibemutató lejártával a csatornán is műsorra tűzi azokat. A Channel 4 megjelenése megelégnítette a filmgyártást, segítette a televízió és a mozi közötti ellentét elsimításában, és nem utolsósorban a filmek képi kompozícióját, dramaturgiáját és esztétikai minőségét is meghatározta, de átalakította a bemutatók rendjét is. Arról nem is beszélve, hogy a nyolcvanas években radikálisan csökkentett állami támogatások és az Eady-adó megszűnése egyre inkább függő helyzetbe kényszerítették a filmipart a televíziótól, vagyis csak akkor tudtak igazán boldogulni, ha előre eladták a televíziós jogokat valamely csatornának (Hill 1999, xii).

nyomatékot, hogy ez a bennfentes tudás a kívülállók számára is eladható legyen (Elsaesser in Friedman 2006, 50).

A brit film történetében a bennfentes tudás külföldi értékesítésére a legalkalmasabbak a kosztümös filmek voltak, melyek a britséget, pontosabban inkább angolságot mintegy védjegyként használták, kirakatba állítva mindent, ami ezt a védjegyet erősíti. A figurák, a jellemelek, a beszéd, a kosztümök, a berendezési tárgyak mind az angolságot voltak hivatottak megjeleníteni, felhívva a figyelmet a nemzet kulturális értékeire. A felsoroltak által váltak a filmek könnyedén megkülönböztethetővé hollywoodi és a világ más tájain készült társaiktól. Tim Bergfelder szerint a kosztümös adaptációk népszerűségének kulcsa az volt, hogy „sikeresen ötvözték az európai mise-en-scène elemeit és a hollywoodi narratív formákat” (Bergfelder in Higson 1996, 24). A kosztümös filmek egyrészt alkalmazkodtak a mainstream hollywoodi film történetmesélési szabályaihoz, ami leginkább a világos, bár a kortárs tengerentúli mozi célorientáltságát gyakran nélkülöző, inkább epizodikus cselekmény felépítésben és az avantgárd törekvések mellőzésében nyilvánult meg.<sup>193</sup> Az elbeszélés mód garantálta, hogy a filmek a külföldi közönséget is képesek legyenek megszólítani, a britség, pontosabban az angolság közvetítéséről pedig elsősorban a Királynő angolját beszélő színészek és a mise-en-scène gondoskodtak (Bergfelder in Higson 1996, 24). Elsaesser éppen ezért a tudatosan épített arculatkultúra megnyilvánulását látta a nyolcvanas években készült kosztümös alkotásokban.

A harmadik világ – a turisták kedvéért bennszülöttet alakító – őslakosaihoz hasonlóan Anglia is az arculatipar és a nemzeti imázs mindenhatóságának áldozata. A mítoszokból és ellenmítoszokból egyaránt táplálkozó képek a hétköznapi élet és életszerűség látszatát egyedül azért kelthetik, mert a felhasználható sablonok száma végelemláthatatlan (fordítás: Györi Zsolt 2010, 87; Elsaesser in Friedman 2006, 56).

Az elemek és a sablonok vizsgálata által – Elsaesser szerint – közelebb kerülhetünk a brit film nemzeti jellegének meghatározásához is, legalábbis ahhoz, hogy milyen összetevők tesznek valamit jól láthatóan és definitíven britt, akkor is, ha ennek a britségről ily módon kiépített arculatnak csupán annyi köze van a valósághoz, mint a harmadik világ turistalátványosságként pózoló őslakosainak. Az arculatkultúrához tartozik mindaz az Elsaesser szavaival élve „bennfentes tudás”, ami eladható a külföld számára, valamint a

---

<sup>193</sup> A kortárs hollywoodi filmek alatt a hetvenes évek közepétől megjelenő új Hollywood alkotását értem, mely a hatvanas-hetvenes évek kísérletezései után visszatért a klasszikus hollywoodi elbeszélés módhoz, a célorientált, egy hős és egy központi probléma köré építkező narratívához és a szinte kötelező, minden szállat elvarró happy endhez.

hivatalos, azaz az éppen regnáló politikai és kultúrpolitikai irányelvekkel összhangban áll. Ennek nyomán Elsaesser a nyolcvanas évek filmtermését nem a kézenfekvőnek és legitimnek tűnő ideológiai hovatarozás szerint rendezte csoportokba, hanem a piaci erők meghatározta arculatkultúra építésére tett tudatos kultúrpolitika kiszolgálóit állította szembe azokkal az alkotókkal és alkotásokkal, melyek nem voltak hajlandók behódolni ennek az irányzatnak, sőt szándékosan szembementek vele (Elsaesser in Friedman 2006, 53–56).

Ez elvezet minket a brit film kapcsán először Raymond Durnat, majd Thomas Elsaesser által felvetett polarizáló koncepciókhoz. Látni fogjuk, hogy a televíziós sorozatok, majd a játékfilmek területén megmutakozó irányváltás – a társadalomban és a politikában végbemenő jobbratolódás mellett – miként illik bele a brit film történetében kezdetektől jelenlévő ciklikusságba. A filmtörténetírás egyébként is kedveli a szembeállításokat, így például a brit filmmel kapcsolatos filmtörténeti értekezésekben gyakorta rendelik egymás mellé a brit film két meghatározó irányzatát: az Elsaesser által „social imagery” megjelenítőjeként emlegetett, elsősorban a dokumentarista tradíciókból táplálkozó szocreál drámákat és a különösen a nyolcvanas évektől a nemzeti ikonográfiát középpontba helyező, Elsaesser által a „national imagery” képviselőjének tekintett kosztümös darabokat. A social imagery és a national imagery a brit filmtörténetben a kezdetektől fogva rendszeresen váltották egymást bizonyos időközönként. A brit mozi ezen polarizáltságára, „Jekyll és Hyde”, vagy „yin és yang jelenségére” először Raymond Durnat hívta fel a figyelmet 1970-ben kiadott, *A Mirror for England* című írásában, „realizmus kontra romanticizmus”-ként írva le a jelenséget (Durnat 1970 in Elsaesser in Friedman 2006, 54). A – ma már a brit filmtörténet közhelyeként számon tartott – jelenség adta a kiindulópontot Thomas Elsaessernek is 1993-ban megjelent “Images for Sale: The ‘New’ British Cinema” (in *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*) című tanulmányában<sup>194</sup>, hogy a nyolcvanas évek kosztümös filmjeinek újra divatba jövetelét – másokkal ellentétben – ne a brit film reneszánszszaként értékelje, csupán a két pólus felcserélődésének tudja be (Elsaesser 2006 in Friedman, 53–54).

---

<sup>194</sup> “Images for Sale: The ‘New’ British Cinema,” in *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, ed. Lester D. Friedman (University of Minnesota Press, 1993), 45–57. A szöveg egy része Györi Zsoltnak a 2006-ban Wallflower Pressnél megjelent másodkiadásán alapuló fordításában jelent meg a *Fejezetek a brit film történetéből* című tanulmánykötetben. 2010. 71–85.

## „Hivatalos mozi” / „nem hivatalos mozi”

Thomas Elsaesser szerint a két pólus időnkénti felcserélődése szolgál magyarázatul a brit film állandó hullámzására. Durgnat nyomdokain haladva Elsaesser a „hivatalos mozi”, „nem hivatalos mozi” dichotómiáját vezette be 1993-as esszéjében ennek a jelenségnek a leírására (Elsaesser 2006 in Friedman 53–54).

A hivatalos mozi, azaz a politikai és az éppen regnáló kultúrpolitikai irányelvekkel összhangban álló kategóriához Elsaesser a következő magyarázatot fűzte:

A nyolevanes évek a mitológémák státusában nem hoztak változást, az aktuális mítoszok között szerepelt a vidéki kúria, a magániskola, a sport, a fehér kasa zakó, a szabályok és játékok, a századelő Angliája, a Birodalom végnapjai, a kiváltság és árulás, a maskulin bajtársiasság és a női hisztéria. Ez jelenik meg a hivatalos filmekben (fordítás: Győri Zsolt 2010, 83; Elsaesser in Friedman 2006, 54).

Elsaesser a következő alkotókat, illetve filmeket sorolja a hivatalos kategóriába:

Basil Dearden, Noel Coward, David Lean, az Ealing Stúdió filmvígjátékai (Elsaesser in Friedman 2006, 54). A konkrét filmeket tekintve hivatalos: a *Hely a tetőn* (*Room at the Top*, Jack Clayton, 1959), a *Szombat este, vasárnap reggel* (*Saturday Night and Sunday Morning*, Karel Resiz, 1960), az *Egy ember ára* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963), *Átkozott vasárnap* (*Sunday Bloody Sunday*, John Schlesinger, 1971), *The Ploughman's Lunch* (Richard Eyre, 1983), *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) és a *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) (Elsaesser in Friedman 2006, 54).

Az ellenmítoszok körébe Elsaesser az alábbiakat sorolja:

Skócia, Liverpool, London, a dokkok, a klubok és a diszkók, a foci, a punkok, a faji lázongások, a Nemzeti Front, a munkásosztálybeli férfiak, valamint az erős és szókimondó, szexi és magabiztos munkásnők (fordítás: Győri Zsolt 2010, 83; Elsaesser in Friedman 2006, 55–56).

A meghatározásból adódóan a nem hivatalos listát az alábbiak alkotják:

A Michael Powell és Emeric Pressburger páros munkái, Gainsborough melodramái, a *Folytassa...* sorozat vagy a Hammer stúdió horrorfilmjei. Nem hivatalos még: *A királyért és hazáért* (*For King and the Country*, Joseph Losey, 1964), a *Titokzatos szertartás* (*Secret Ceremony*, Joseph Losey, 1968), a *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), a *Remény és dicsőség* (*Hope and Glory*, John Boorman, 1987). Ezt a listát gyarapítja még a *Jubileum* (*Jubilee*, Derek Jarman, 1978), az *Anglia alkonya* (*The Last of England*, Derek Jarman, 1988), a *Sammyt és Rosie-t ágyba viszik* (*Sammy and Rosie Get Laid*, Stephen Frears, 1987) és a *No surrender* (Peter Smith, 1986) (Elsaesser in Friedman 2006, 54–55).

A ellenmítoszok egymástól meglehetősen különböző és gyakran allegorikus filmekben köszönnek rendre vissza:

*Levél Breznyevnek (Letter to Brezhnev, Chris Bernard, 1985)* és *A rajzoló szerződése (The Draughtsman's Contract, Peter Greenaway, 1982)*, az *Út Indiába (A Passage to India, David Lean, 1984)*, *Én szép kis mosodám (My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1985)*, valamint az *Egy másik ország (Another Country, Marek Kaniévka, 1984)*, a *Hosszú nagypéntek (The Long Good Friday, John MacKenzie, 1980)* és a *Rita többet akar – Szébb dalt énekelni (Educating Rita, Lewis Gilbert, 1983)* (Elsaesser in Friedman 2006, 54).

Elsaesser a két kategória elkülönítését leginkább azzal indokolja, hogy a korszak megértésében kulcsszerepe lehet a nemzeti identitás kereteit támadó, azaz nem hivatalos filmek elkülönítésének a hivatalos csoportba tartozó, a nemzeti identitás öntömjező ábrázolásmódját mutató, a korszakot, annak fősodorhoz tartozó műveit alapjaiban meghatározó alkotásoktól. Ritka az olyan film, amelyben mindkét pólus megtalálható, és a mítosz valamint annak antitézise is egyszerre fellelhető.<sup>195</sup>

Minél erősebb a külső nyomás, a cenzúra, a nyílt kommunikáció kontrollja, annál gyakoribb és természetesebb az utalásos kifejezésforma (az összekacsintás, a „félszavakból”, jelzésekből való értés), amellyel különféle csoportok, az „élményközösségek” tagjai kifejezésre juttatják összetartozásukat (Erős 2001, 16).

A brit filmben a cenzúra és a külső nyomás korántsem volt olyan erősen jelen, mint például a második világháború utáni időszakban Kelet- és Közép-Európa filmművészetében, de a nyolcvanas években a Thatcher-kormányzat politikája és a brit társadalomban végbemenő változások egységbe kovácsolták a baloldali művészeket és filmeseket, akiknek valóban elég volt félszavakkal utalniuk a körülöttük lévő társadalomra, hogy mindenki értse, miről is beszélnek.

A filmkritikusok, filmtörténészek, kurátorok és akadémikusok által szentesített művek kultúraközvetítő voltának egyik általánosan elfogadott fokmérője lett, hogy egy adott film mennyire alkalmazkodik az uralkodó politikai és kultúrpolitikai irányvonalhoz. Susan Hayward szerint a hivatalos kultúrához való igazodás mindaz, ami a hatalom által kívánatos nemzeti arculatot erősíti. A kulturális hegemonia alapját az Egyesült Államokban és a nyugati demokráciákban a piaci szemléletű fogyasztói kultúra képviseli, ennek eredménye maga Hollywood, míg például a volt kommunista országokban az uralkodó autokratikus politikai rend által képviselt ideológia megjelenítése képezte a hivatalos kultúrát (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 18).

---

<sup>195</sup> Erre Elsaesser egyetlen példát említi: David Lean *Késői találkozását (Brief Encounter, 1945)* (Elsaesser in Friedman 2006, 54).

Az sem mellékes, hogy ki dönt arról, mi a hivatalos és a nem hivatalos, illetve hogy hol zajlik ennek a két besorolásnak a legitimációja. A hollywoodi tömegfilm a forgalmazók katalógusaiban, a televízióban, a szaklapokban és a népszerű magazinok által vált legitimmé. A fősodron kívül eső filmeknek a legitimációja a filmintézetek évkönyveiben és a filmkritikák segítségével történik, de léteznek olyan alkotások, melyek még kisebb csoportba tartoznak, egy-egy etnikum, vallási csoport vagy szubkultúra termékei, vagyis a perifériára szorultak mozgóképes megnyilvánulásai (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 18). Ahogy Hayward is rámutat, van átjárás a hivatalos és nem hivatalos kultúra között, hiszen előfordulhat, hogy egy mainstream film a kritikusoknak köszönhetően művészfilmes közönséget is megszólít, de az is megeshet, hogy egy cenzúrázott vagy betiltott filmből éppen a hivatalos tiltás miatt lesz kultikus alkotás (Hayward 1993 in *Metropolis* 2001/I., 18).

### Miért éppen a kosztümös filmek?

A műfaji kínálat, a regionális és etnikai sokszínűség ellenére, főként a társadalmi problémák és a realizmus iránti elkötelezettségük miatt nem váltak a *Play for Today* és a hozzá hasonló realista ábrázolásmód gyakorlói a nyolcvanas évek „hivatalos” filmipara számára követendő mintává. A *Play for Today* és társai erényei sokkal inkább a „nem hivatalos” filmekben élnek tovább, noha azért a „hivatalos” filmek sem szakítanak teljes mértékben majd a társadalmat érintő problémákkal, azok megjelenítése mégis, amint látni fogjuk, merőben eltér a *Play for Today* problémaábrázolásától.

Elsaesser a hivatalos kategóriába sorolt filmek, közöttük több kosztümös alkotás sikerét – ezen elsősorban a külföldi piacokon aratott kereskedelmi sikert érti – annak tulajdonítja, hogy ezek a filmek egy, a külföldnek szánt, „eladható Anglia” képét festik (Elsaesser in Friedman 2006, 54). Ugyanakkor Elsaesser azt is kiemeli, hogy a korszak sikerfilmjei a hivatalos/nem hivatalos kategorizálástól függetlenül egyedi aktualitást adtak a mítoszoknak, szokatlan módon bántak a sztereotípiákkal, és szinte tökélyre fejlesztették az angol vidéki élet kliséit (Elsaesser in Friedman 2006, 54). „Ilyesformán megteremtik azt a kulturálisan gazdag jelentéshálót, amelynek segítségével a nemzeti és történeti közösség önmagát mások és maga számára értelmezhetővé teszi” (fordítás: Györi Zsolt 2010, 83–84; Elsaesser in Friedman 2006, 54). A realizmus helyett a társadalmi elit társasági életéről és kikapcsolódásáról, a



magániskolákról keringő mendemondákból építkező múlt vált a filmek realitásává, a külföld számára érvényes módon jelenítve meg a brit valóságot. A belső szemlélő számára készült összetett társadalomkép kivételését tehát felváltotta a külső szemlélőnek szánt mitikus nemzetkép projekciója.

Az előző fejezetben részletesen bemutatott társadalmi elkötelezettségű kortárs drámasorozat, a *Play for Today* megszűnése egybeesik a heritage-sorozatok gyártásának kezdetével, azaz a britség áruba bocsátásával és általa a turistacsalogató arculatkultúra építésével, ennek ellenére, amint azt a későbbiekben a heritage film definícióiból is látni fogjuk, Elsaesser kategóriái túlzottan sarkosnak és leegyszerűsítőnek tűnnek. A „hivatalos” kategória definíciójából logikusan következne a heritage filmek hivatalosként való meghatározása, a helyzet, amint azt azonban látni fogjuk, korántsem ilyen egyszerű. A dolgozatnak nem célja az Elsaesser által felállított kategóriák relevanciájának felülvizsgálata, ugyanakkor érdemes egyes heritage filmeknek a hivatalos politikai ideológiához és a regnáló kultúrpolitikához való viszonyát alaposabban is megvizsgálni.

## A nyolcvanas évek: az örökségkultúra megjelenése

A nyolcvanas években Nagy-Britanniában az arculatkultúra, a nemzeti imázs tudatos és szisztematikus építése valósult meg. Margaret Thatcher ily módon próbálta helyrebillenteni megválasztásának szinte első pillanatától fogva hanyatló népszerűségét. A Vaslady erős vezető benyomására és egységes nemzetkép kialakítására törekedett, melynek egyik fontos eszköze volt például az IRA elleni határozott fellépése,<sup>196</sup> a bányászsztrájkok és szakszervezeti tüntetések leverése vagy a Falkland-szigetek visszaszerzésére indított hadművelet.<sup>197</sup> A hetvenes évek több területen megtapasztalt válsága után az egykori oktatásügyi miniszterből lett miniszterelnök szoros nemzeti egységet kívánt kovácsolni és egy egységes alapokon, konzervatív értékeken nyugvó nemzetállamot létrehozni. Ebből kifolyólag látványos erődemonstrációk és az országimázs tudatos építése jellemezte miniszterelnökségét. Minden hivatalossá vált, ami a Vaslady által képviselt politikai eszmét jelenítette meg, és a Konzervatív Párt értékrendjét tükrözte. Kifejezetten károsnak mutatkozott viszont a vállaltan baloldali *Play for Today* diverzitást és multikulturalizmust előtérbe helyező társadalomábrázolása, mivel a széria által festett társadalomkép aligha illett a kirakatba, és nemigen bizonyult az ország határain kívül eladhatónak sem, ami már önmagában is elég lett volna ahhoz, hogy parkolópályára kerüljön. Az arculatépítésnek fontos eszközévé vált a film is, elsősorban a kosztümös alkotások, melyek Andrew Higson szerint az „öröklött hagyomány helyett a *konstruált* hagyományra helyezi[k] a hangsúlyt” (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 51). A Margaret Thatcher által életbe léptetett két National Heritage Act (1980 és 1983) tálcán kínálta a jelzőt a brit film nyolcvanas évekbeli reneszánszát hozó kosztümös filmek megőrzésére, melyekre szinte születésük pillanatától a thatcheri kultúrpolitika kiszolgálóiként tekintettek. A heritage-iparág, azaz az örökséggondozás, a vidékfejlesztés és az ehhez kapcsolódó, jelentős központi támogatást élvező szolgáltatóipar felvirágoztatására tett törekvés a kosztümös irodalmi adaptációknak köszönhetően újabb árnyalattal

---

<sup>196</sup> Ennek egyik leghíresebb példája: „We do *not* negotiate with terrorists” – „Nem tárgyalunk terroristákkal” – kijelentése. Thatcher ezzel söpörte le az IRA-tagjainak azon kérését, hogy ne köztörvényes bűnözőkként, hanem politikai bebörtönzöttekként kezeljék őket. Hajthatatlanságának következtében a maze-i börtön foglyai éhségstrájkba kezdtek. 1981. március 1-jén Bobby Sands kezdte az ellenállást, aki hatvanhat nap éhségstrájk után hunyt el. Ő volt az első, akit még kilenc bebörtönzött IRA-tag követett az éhhalálba.

<sup>197</sup> 1982 márciusa és júniusa között zajlott a küzdelem Argentína és Nagy-Britannia közt. Leopoldo Galtieri, Argentína államfője úgy vélte megszilárdítani pozícióját hazája nehéz gazdasági és politikai időszakában, hogy elfoglalta az 1833 óta brit fennhatóság alatt álló Falkland-szigeteket. Nagy-Britannia fölényes túlerővel indult a háborúba, és sikerült visszanyernie az uralmat a terület fölött. Thatcher népszerűsége, mely a legalacsonyabban volt abban az időben, hirtelen 51%-ra ugrott, és leginkább ennek a sikeres hadműveletnek köszönhetően 1983-as újraválasztását (Young 1990, 280 in Hill 1999, 20).

gazdagodott. Ez a Higson által „konstruált hagyománynak” nevezett, az emlékezet kollektív voltához köthető, mesterségesen gerjesztett örökség (heritage) tulajdonképpen a nemzeti örökség, főként a nemzeti kulturális örökség újraalkotása volt (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 51). Új elemek integrálásával, melyek a jelenből visszatekintve tudatosan szelektált és egy célhoz igazítva konstruált elemekből jöttek létre, éppen ezért emlegetik „konstruált emlékezetként” vagy – ahogy John Hill utalt rá – „kitalációval gyártott örökségként” (Hill 1999, 77). Mivel a brit kosztümös filmek újfent fellendülése egybeesett a heritage-iparág kibontakozásával, a kritikusok és akadémikusok ezt látták manifesztálódni a filmek egy csoportjában. Így született meg a kilencvenes években a heritage film fogalma, mely a mai napig a legtöbb vitát generáló és legellentmondásosabb, nehezen behatárolható kritikai fogalom, mely kapcsán, amint azt a későbbiekben látni fogjuk, még az sem biztos, hogy egyáltalán műfajt jelöl vagy csupán alműfajnak, stílusnak vagy ciklusnak tekinthető.

## A heritage filmek előfutárai

A heritage filmek behatárolásának egyik módja annak a meghatározása, hogy pontosan mikorra is datálható a megjelenésük, és hol kell keresnünk az elődjeiket. Ezekben a kérdésekben a heritage film többi aspektusához hasonlóan szintén nincs teljes konszenzus. Charles Barr 1986-ban kiadott *All Our Yesterdays: 90 years of British Cinema* című könyvében említi először a heritage film fogalmát. Barr a második világháború vége felé kulmináló, konszenzusformáló alkotásokat azonosította heritage filmként, melyek szerinte fontos részét képezték a minőségi nemzeti mozi létrehozásának (Barr 1986, 12). Barr nyomdokain halad Andrew Higson is *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* című írásában. Higson egyenesen a némafilmes időkig, Hepworth 1924-es, Viktória-korabeli regényadaptációjáig, a *Rozson átig (Comin' Thro' the Rye)* megy vissza a minőségi mozifilmek feltárásában (Higson 1995, 26–97). A „The Victorious Recycling of National History: *Nelson*” című írásában pedig Andrew Higson még korábbra, egészen az 1910-es évekig nyúl vissza, hogy felkutassa a heritage film gyökereit. Higson egészen pontosan 1918-tól, Maurice Elvey *Nelson*-jának bemutatásától eredezteti a brit filmgyártásban a felsőbb társadalmi osztályokat megcélzó minőségi filmek gyártásának kezdetét, melyek régebbi korok

uralkodóinak vagy vezető történelmi személyiségeinek korát és tetteit idézik meg,<sup>198</sup> felemlegetve Anglia gazdag történelmi örökségét (Higson 1995, 26–97). A filmesek és producerek a mozi kulturális értékhordozóként való elfogadtatására tett törekvését segítette a klasszikus irodalmi kánont övező kiemelt figyelem, ami szintén a mozi hőskoráig nyúlik vissza, ahhoz az időszakhoz, mely több közös vonást is hordoz a heritage filmek megjelenésének időszakaként nyilvántartott nyolcvanas-kilencvenes évekkel (Higson 1996, 236–237).

A kosztümös adaptációk gyökerei egészen az 1910-es évekig, a minőségi irodalmi adaptációk megjelenéséig nyúlnak vissza, de első nagy korszakuk a harmincas évekig váratott magára.<sup>199</sup> Ebben a felívelésben kulcsszerepe volt Alexander Korda, azaz Korda Sándor 1933-ban bemutatott *VIII. Henrik magánélete* (*The Private Life of Henry VIII*) című filmjének, mely a kosztümös történelmi filmek első virágkorának elindítója volt. A kosztümös filmek első és a nyolcvanas években induló második nagy hullámát a filmipart érintő válság és a még komolyabb nehézségeket hozó politikai események hívták életre.

A kosztümös filmek első hulláma alatt a nemzeti összefogás és nemzeti egység erősítése a második világháború fenyegetése miatt volt különösen fontos. A Barr által konszenzusformáló örökségfilmeknek tekintett alkotások a történelem valós vagy kitalált eseményeivel és személyeivel próbáltak mintát mutatni a jelenkor számára (Barr 1986, 12). Az ekkor készült kosztümös alkotások kimondottan történelmi filmek voltak, és csak elvétve találni közöttük irodalmi klasszikusok feldolgozásait. Ezzel szemben a nyolcvanas-kilencvenes évekhez köthető másik nagy hullám már nem annyira a történelmi örökségre, sokkalta inkább a kulturális örökségre épített, amihez hozzátartozott, hogy az ekkor született alkotások egy konkrét irodalmi kánonra támaszkodtak. Ez utóbbi irányzat a nemzeti ikonográfia és a nemzeti értékek túlhangsúlyozásával próbált nemzeti egységet kovácsolni,

---

<sup>198</sup> Ha már az 1910-es évekről van szó és a minőségi irodalmi adaptációkról, nem szabad megfeledkezni az 1910-ben készült *VIII. Henrik*ről sem, ami az első „minőségi irodalmi adaptáció” volt a brit filmgyártás történetében, noha érdekes módon sem Barr, sem Higson nem ezt tartja a kiindulási pontnak. A *VIII. Henriket* Will Barker producer készítette a kor legnevesebb Shakespeare-színésze, Sir Herbert Beerbohm-Tree főszereplésével. A költséges és pazar kiállítású Shakespeare-adaptációra Barker kizárólagos kölcsönzési jogot biztosított egy forgalmazó cégnek, ezzel is hangsúlyozva a film presztízsét. Maga a tény, hogy Barker soha nem adta el a film vetítési jogait, arra hívja fel a figyelmet, hogy – a tetemes előállítási költségeken túl – magas kulturális értéket tulajdonított filmjének. Barker és Cecil Hepworth a későbbiekben is klasszikus, valamint kortárs darabok filmre vitelével próbálta megnyerni a mozinak a felsőbb osztályokat, akik addig főként a színházat és az operát tekintették megfelelő szórakozásnak (Pearson in *Új Oxford Filmenciklopédia* 2008, 38–39).

<sup>199</sup> Sue Harper volt az, aki először komolyabb figyelmet szentelt az 1930–40-es években született kosztümös alkotásoknak *Picturing the Past; The Rise and Fall of the British Costume Film* (1994) című könyvében, ezt az időszakot jelölve meg a brit filmgyártásban mindig is kiemelt jelentőséggel bíró kosztümös filmek első nagy korszakaként.

mely főként külsőségekben megnyilvánuló nemzeti egység volt, és szorosan összefüggésbe hozható a heritage-központok értékmegőrző és turistacsalogató látványosságaival, bár Higson szerint ez korántsem olyan új keletű dolog, mivel a National Trust<sup>200</sup> 1895-ös létrehozása és a mozi megjelenése több ponton is közös fejlődést mutat (Higson 1996, 233–234). Higson azzal érvel, hogy a mozi mindig is fontos szerepet játszott a National Trust által meghatározott heritage-projektben, a mozi feladata volt, hogy ezzel harmóniában létrehozza a nemzeti mozit. Nagy-Britanniában ennek a törekvésnek kezdetektől fogva a kosztümös történelmi filmek, illetve az irodalmi adaptációk feleltek meg a leginkább (Higson 1996, 233–238).

A brit moziról tehát elmondható, azáltal sikerült kilépnie a bazári szórakoztatásból és a legfelsőbb társadalmi rétegeket is megszólítani, hogy elkezdett ezen társadalmi csoportok nyelvén beszélni az ő irodalmi és zenei érdeklődésüket, illetve az őket körülvevő miliőt állítva a középpontba. A nyolcvanas-kilencvenes évek heritage filmjei abban mutatnak majd eltérést, hogy bár azok is többnyire a felsőbb osztályokkal foglalkoznak, de már a moziba járó középosztályt célozzák meg. John Hill szerint az eredeti irodalmi művet szolgálalkúen követő, megelevenedett korhű képeskönyvek büszkén hirdették a brit irodalom gazdagságát, és a gazdag kulturális és irodalmi örökséget is bevetették az arculatkultúra építésének érdekében, gyarapítva a külföldön eladható brit termékek sorát (Hill 1999, 83). A heritage filmek egyfajta modern alternatívái voltak a könyvtárak gyűjteményeinek is, az olvasásról egyre inkább leszokó generáció számára eladhatóvá téve a brit irodalmi örökséget.

Belén Vidal François de la Bretèque felvetését idézi, és vele egyetértésben azt vallja, hogy a heritage film jól köthető a hetvenes évek legvégéhez.<sup>201</sup> Bretèque ezt azzal magyarázza, hogy a kosztümös filmek ugyan mindig is a populáris mozi kedvenc műfajai közé tartoztak, az európai művészfilm elfordult tőlük az újhullámok időszaka alatt, és csak azok lecsengésével tért vissza hozzájuk (Bretèque 1992, 13 in Vidal 2012, 2).<sup>202</sup> Csak az újhullám lecsengésével jelentek meg ismételten a kosztümös filmek, melyek ekkor még magukon viselték az újhullám

---

<sup>200</sup> A National Trust 1895-ben jött létre Nagy-Britannia (kivéve Skóciát, ahol egy független szervezet, a National Trust for Scotland működik) történelmi emlékhelyeinek és természeti szépségeinek megőrzésére. A National Trust számos ingatlan és földterület tulajdonosa, melyeket a hagyományőrzést szem előtt tartva gondoznak zömében önkéntesek, de a házak berendezési tárgyai, illetve az ezekhez kapcsolódó műemlékek is külön figyelmet kapnak. A rendkívül népes tagsággal rendelkező szervezet elsősorban adományokból és előfizetésből tartja fenn magát. (<http://www.nationaltrust.org.uk/> Letöltve: 2013. február 3.) A nyolcvanas években a kormány minden addiginál nagyobb gondot fordított a brit kulturális örökség megővésére, melyben komoly szerepet kaptak a vidéken sorra nyíló heritage-központok, és még jobban felértékelődött a National Trust jelentősége.

<sup>201</sup> François de la Bretèque az európai tendenciát vizsgálja, Nagy-Britanniában ez a nyolcvanas évek legelejére tehető inkább.

<sup>202</sup> Az újhullámok időszakában az európai mozi a kortárs társadalmi viszonyokra figyelt. Igaz volt ez az angol újhullámra is, mely egy sor kortárs író és drámaíró művét vitte filmre.

bizonyos vonásait, nem is beszélve alkotóik kézjegyeről, ahogy a *Tom Jones* (Tony Richardson, 1963), *A könnyűlovasság támadása* (*The Charge of the Light Brigade*, Tony Richardson, 1968), a *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) vagy például az *Egy tiszta nő* (*Tess*, Roman Polanski, 1979) is, hogy csak a legkiemelkedőbb példákat említsem (Vidal 2012, 26–28).<sup>203</sup> Jogosan merül fel ezek alapján a kérdés, hogy akkor miért is csak a nyolcvanas évektől beszélünk a kosztümös filmek kapcsán a heritage film jelenségéről, és az imént említett alkotások miért nem sorolhatóak ebbe a kategóriába. Vidal szerint leginkább azért, mert az itt felsorolt filmek nem mutatják sem a „szerzőiségről lemondó, helyette inkább a mesterségbeli tudásra összpontosító, sem a realizmus megteremtésének szabályaiba vetett hitet”, ami Vidal szerint a heritage filmek lényeges jellemzője (Vidal 2012, 27–28).

Amint láthattuk a heritage filmnek komoly előtörténete van a brit filmgyártásban, mely már egész korán elkötelezte magát a minőségi irodalmi adaptációk és a történelmi eposzok mellett. Higson szerint a történelem különösen fontos szerepet játszik a nemzeti mozi meghatározásában, mivel a régebbi idők megjelenítése adja meg a brit filmek sajátos nemzeti karakterét, és különíti el azokat más nemzetek filmjeitől. Ezért tehát a kosztümös alkotások, legyenek azok történelmi drámák, kosztümös melodramák vagy irodalmi adaptációk, éppen a történelem és a régebbi korok ábrázolása, valamint az irodalmi örökség vászonra vitele által határozták meg magukat az ekkorra már egyre nagyobb dominanciára szert tett amerikai filmmel és más európai filmgyártásokkal szemben (Higson 1996, 237). Ahogy Belén Vidal is megjegyzi:

a heritage film egy rugalmas terminológiává vált, mely arra utal, hogy a különböző nemzeti filmgyártások hogyan fordulnak a múlthoz a saját történelmük bizonyos pontjain, hogy ily módon találják meg saját alapmítoszaikat. Ugyanakkor a műfaj azt is előtérbe helyezi, hogy a nemzeti filmiparok hogyan próbálják magukat stratégiaileg pozicionálni, a globális filmpiacokon és transznacionális szövetségeken keresztül megvalósítani terjeszkedési törekvéseiket (Vidal 2012, 3).

A nemzeti karakter hangsúlyozására készített kosztümös alkotásoknak akár a nyolcvanas években, akár a harmincas-negyvenes években kulcsszerepük volt a britség meghatározásában, mindkét nagy korszakuk olyan történelmi időszakokhoz köthető, amikor a

---

<sup>203</sup> Mivel a fent említett filmek jól kivehetően magukon viselik alkotóik kéznyomát, ahogy más, később készült alkotás esetében is tapasztalható, mint például Polanski *Twist Olivérje* (*Oliver Twist* 2005) vagy Jane Campion *Zongoraleckéje* (*The Piano*, 1993). A szerzőiség kérdése miatt merül fel Campion korábbi rendezésével, az *Egy hölgy arcképével* (*The Portrait of a Lady*, 1996) kapcsolatban is, hogy bevonható-e a heritage filmek körébe, ahogy azt annak idején John Hill tette (lásd Hill-féle heritage-lista in Hill 1999, 76-77.) (Vidal 2012, 26–28).

nemzeti identitás alapjaiban látszott meginogni, és szükség volt a közös múlt és a közös hagyomány felemlegetésére, a nemzeti ikonográfia tudatos középpontba állítására, a nemzeti értékek és hagyományok kirakatba helyezésére.

### Honnan ered a heritage elnevezés?

Az előző fejezetekben részletesen tárgyalt, a hetvenes évek identitásválságából, társadalmi kríziséből és a filmipart sújtó válságából a brit mozi a televízióval együttesen a kosztümös filmekben látta meg a kiutat, ami gazdasági tekintetben igen, más vonatkozásban viszont aligha jelentett valós megoldást, sőt bírálói szerint leginkább csak elfedni volt hivatott a sok szempontból a hetvenes éveknél is súlyosabb válsághelyzetet hozó új évtized problémáit. A „heritage filmként” elhíresült jelenség a nyolcvanas-kilencvenes években a brit filmgyártásban mindig is népszerű kosztümös filmek ezen új hullámával kapcsolatban került be a köztudatba.

A nyolcvanas években reneszánszukat élő kosztümös alkotásokkal kapcsolatban a korábban „period film”, vagy annak egy árnyaltabb megfogalmazásaként elterjedt „historical film”, vagy a tőle megkülönböztetett „costume drama”<sup>204</sup> elnevezések után – a kritikusok és akadémikusok által fellobbantotta vita nyomán – a „heritage film” fogalma került be a diskurzusba. A heritage film elnevezés az akkoriban a Thatcher-kormány által tudatosan felvirágoztatott örökség-, azaz heritage-iparág után kapta a nevét (Hill 1999, 79). Ebben az időben Nagy-Britanniában sorra nyíltak az örökségközpontok, azaz heritage centre-ek, és a konzervatív kormány jelentős pénzüsszegeket fordított a kulturális emlékezet helyeinek, mint például a múzeumoknak, hagyományörző központoknak, könyvtáraknak felújítására, gyűjteményeik gondozására. Mint azt a *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Society* című munkájában John Urry megjegyzi, „egy hathónapos időszakban,

---

<sup>204</sup> Marcia Landy *British Genres: Cinema and Society, 1930–1960* című munkájában hívja fel a figyelmet a „historical film” és a „costume drama” közötti különbségre. Szerinte a historical film, azaz a történelmi film valós történelmi eseményeket, személyeket jelenít meg, míg a costume drama, bár a múltban játszódik, története és szereplői is kitalált személyek (Landy 1991, 53 in Hill 1999, 82). Pam Cook „Neither Here nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama” című esszéjében sokkal általánosabb megfogalmazást használ: a historical, azaz történelmi filmre mint hibrid műfajra tekint, aminek része például a kosztümös film (Cook in Higson 1996, 58 in Hill 1999, 82–83). A dolgozatomban a Marcia Landy-féle fogalmiságot használom, megkülönböztetve a historical, azaz történelmi filmet a costume dramától, azaz kosztümös filmtől, vagy másképp period filmtől, mely egy adott történelmi kort idéz fel többnyire fiktív szereplőkkel, éppen ezért a costume drama, azaz a kosztümös dráma szinonimájaként használható (Hill 1999, 82–83).

1988-ban, a kormány 127,2 millió fontot költött a kulturális örökségre és múzeumokra” (Urry 1990, 105 in Hill 1999, 73). Ezt volt hivatott támogatni a két, ebben az időszakban életbe lépett Heritage Act is.<sup>205</sup> A cél egyértelmű volt: vonzóbbá tenni az országot a turisták és befektetők számára, ezáltal élénkíteni a fogyasztást és a külföldi tőke beáramlását.<sup>206</sup> John Urry szavait idézve „a heritage-iparág mind a befektetőket, mind a turistákat vonzotta. A turisták külföldről és belföldről egyaránt egyre gyakrabban látogatták a különböző műemlékeket, így a megnövekedett forgalom fontos bevételi forrássá vált” (Urry 1990, 107–108 in Hill 1999, 73–74). A kulturális örökség ápolása számottevő iparaggá nőtte ki magát, emberek, elsősorban nők ezrei számára teremtett munkahelyet, és nagyban hozzájárult az új vállalkozói középosztály erősödéséhez. Az örökségprojektek javarészt vidéki helyszínekhez kötődtek, vidéken kínálva új munkalehetőségeket, így a helyi önkormányzatok gazdaságfejlesztési stratégiáival is összhangban voltak (Hill 1999, 74). A nyolcvanas években tehát már nemcsak a megrendült nemzeti identitás tudatos építéséről, hanem egy anyagi érdekek vezérelte kultúráközvetítésről és hagyományápolásról is beszélhetünk. Mindeközben Észak-Angliában sorra zártak be a bányák, a nehézipari üzemek, és rohamosan nőtt a munkanélküliség,<sup>207</sup> mely kapcsolatba hozható a családok szétzilálásával és a válások rekordszintű növekedésével (Hill 1999, 6–11).<sup>208</sup> A helyzetet súlyos zavargások tetézték Nagy-Britannia különböző részein,<sup>209</sup> a kormány pedig a heritage-iparág segítségével törekedett egy, a jelen rideg valóságánál jóval vonzóbb arculat kialakítására (Hill 1999, 73).

Ennek az örökségkultusznak a manifesztálódását vélte a kritikusok egy csoportja felfedezni azokban az ez idő tájt készült filmekben, melyekre az akadémikusokkal összhangban a *film noir*-hoz hasonlóan utólag ragasztották rá a „heritage film” kifejezést, mint műfaji

---

<sup>205</sup> Az első Heritage Act 1980-ban lépett életbe, amit 1983-ban egy második követett. Az 1980-as hozta létre a National Heritage Memorial Fundot. A második pedig a Victoria and Albert Museum, a Science Museum, az Armouries és a Kew Gardens működését eredményezte, valamint azt, hogy a régi épületek és múzeumok felügyeletét a Környezetvédelmi Minisztériumra bízta. (<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1983/47/contents> Letöltve: 2013. október 10.)

<sup>206</sup> 1987-ben 15,6 millió külföldi turista több mint 6 millió fontot költött Nagy-Britanniában. A szigetországot csak Olaszország, Franciaország, Spanyolország és az Egyesült Államok előzi meg a turistaforgalmát tekintve (Thrift 1987, 31–34; Urry 1990, 108 in Hill 1999, 74).

<sup>207</sup> 1979–82 között megduplázódott a munkanélküliség Nagy-Britanniában, és 1982–86 között is több mint hárommillió munkanélküli élt a szigetországban (Hill 1999, 6).

<sup>208</sup> A heritage-iparág azzal, hogy főként nőknek biztosított munkát, sokak szerint csak rontott a családok helyzetén, mivel a férfiak a nehézipar szétzilálása miatt tömegesen váltak munkanélkülivé, a nők viszont könnyebben kaphattak állást, sőt a gazdasági átalakulás jelentős részben az ő foglalkoztatásukra épített, így ők váltak eltartottból eltartóvá, ami megnövelte a családon belüli feszültségeket, és ennek következtében a válások és öngyilkosságok számát. Margaret Thatcher miniszterelnöksége alatt a válások rekordmértékűek öltöttek. Ez a trend 1990-ben tetőzött, amikor is rekordmennyiségű, 192 000 válási kérelmet nyújtottak be (Central Statistical Office, Social Trends 23 London: HMSO, 1996, 51 in Hill 1999, 11).

<sup>209</sup> 1981-ben például zavargások egész sorozata tört ki Londonban, Liverpoolban, Manchesterben, Bristolban és Leicesterben (Street 1997, 102).



megjelölésként szolgáló kritikai fogalmat (Hill 1999, 76–77). Magát a heritage kifejezést Andrew Higson vezette be a nyolcvanas-kilencvenes évek kosztümös filmjeivel kapcsolatban az akadémikus diskurzusba 1993-ban megjelent „Re-presenting the National Past” című nagy hatással bíró esszéjében (Higson in Friedman 2006, 91–110).

## A heritage film jellemzői és meghatározásai

Andrew Higson nyomdokain a heritage filmek részletes jellemzését adta John Hill is *British Cinema in the 1980s* című, 1999-ben megjelent könyvében. Hill leírása szerint a heritage filmek rendkívüli figyelmet szentelnek a környezetnek, az angol táj szépségeinek, az előkelő szalonok világának csakúgy, mint a nemzet kirakatintézményeinek számító elit egyetemeknek (Hill 1999, 77–78). A heritage filmek szereplői leggyakrabban az angol arisztokrácia vagy felső középosztály tagjai, akik pusztán beszédükkel (elsősorban kiejtésükkel), szokásaikkal és viselkedésükkel, tárgyi környezetükkel és műveltségükkel egy magasabb kultúrát közvetítenek (Hill 1999, 82). A nosztalgikus múltidézés legfőbb kelléke a *mise-en-scène*, amely egyedi miliőbe foglalja az eseményeket, vagyis a vizuális atmoszférateremtés eszközeivel ragadja meg azt, hogy mit is jelentett akkoriban (többnyire VII. Edward idejében) britnek, pontosabban inkább előkelő angolnak lenni (Hill 1999, 77–82). Andrew Higson emellett kiemeli a klasszikus irodalom szerepét (leginkább E. M. Forster regényeit), és egy viszonylag állandó szereplőgárdának (Helena Bonham Carter, James Wilby és Anthony Hopkins) a felvonultatását (Higson 1993, 120 in Street 1993, 103).

James Chapman a *Past and Present; National Identity and the British Historical Film* című 2005-ben kiadott könyvében a *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981) kapcsán hívta fel a figyelmet a film forgalmazása előtti tizenkét hónap olyan sikeres alkotásaira, mint a *Nicholas Nickleby* (1982) és az *Utolsó látogatás* (*Brideshead Revisited*, 1981) című televíziós sikersorozatokra.<sup>210</sup> Az ezek nyomán kibontakozó tendencia miatt Chapman mellett érvel, hogy a *Tűzszekerek* sikerének oka nem elsősorban a Falkland-szigetek ébresztette patriotizmusban keresendő, inkább egy új irányvonal kibontakozásához kapcsolódik. Elemzésében Chapman rámutat arra, miként mobilizálja a nemzeti identitást a *Tűzszekerekben* a Cambridge-i Egyetem, az impozáns szobabelsők, Gilbert és Sullivan

---

<sup>210</sup> A sort az 1980-ban a BBC által készített *Büszkeség és balítélet* (*Pride and Prejudice*) nyitotta.

muzsikája, amelyek külföldön és belföldön is a hagyományos angol kultúra regisztereinek voltak. Skócia is hasonlóan romantikus formában jelenik meg Hudson filmjében mint a szurdokok, völgyek és templomok vidéke, joviális emberekkel, ezáltal helyezve el a filmet „kailyard”<sup>211</sup> tradícióban, ami korábban is rendre uralta a Skóciáról mutatott képet, és, amibe leginkább a *Play for Today* hozott némi színt. Chapman szerint már a *Tűzszekerek* megjelenésekor felfedezhető volt az összefüggés az általa említett filmek között, főképpen ami a fényképezést, a korhű díszletet hosszan pásztázó kameramozgást illeti. Chapman kifejezetten ellentmondásosnak látta ezeknek a filmeknek a Thatcher-kormányzathoz fűződő viszonyát, ami kezdettől fogva alapjaiban határozta meg a heritage-kánont azóta is jellemző diskurzust, és ami először és legerősebben a *Tűzszekerek* kapcsán volt érezhető. Chapman szerint az 1980-90-es évek heritage filmjei jól köthetők a *Tűzszekerek*hez, és nem annyira műfajként, mint inkább filmkészítési stílusként kell rájuk tekinteni. Fő jellemzőjük a festői mise-en-scène, a felsőbb osztályok életével foglalkozó elbeszélés és a huszadik század eleji Anglia nosztalgikus ábrázolása. Chapman külön kiemeli, hogy ezen filmek többsége E. M. Forster regényeinek adaptációja, amiből következik az a többnyire általánosan osztott nézet, hogy a heritage film csak egy kifejezés a minőségi irodalmi adaptációk újabb, új szerzőket felfedező hullámára, mely egyébként már a némafilmkorszaktól fellelhető a brit filmben. Ez esetben Chapman rögtön egy ellentmondásra is felhívja a figyelmet, miszerint a *Tűzszekerek*, mely általánosan elfogadott elindítója a heritage filmek sorának, nem irodalmi adaptáció. Történelmi film annak ellenére, hogy körülbelül háromnegyed részben alapszik valós személyeken és valós eseményeken. Hasonló a helyzet az *Árnyékkországgal* (*Shadowlands*, Richard Attenborough, 1993), bár ez utóbbi egy színdarab filmváltozata.<sup>212</sup> Chapman szerint, mint a heritage filmet definiáló akademikusok és kritikusok legtöbbször szerint is, a heritage filmnek vajmi kevés köze van a filmiparhoz, sokkal inkább egy, a már említett filmek nyomán kibontakozó és a mai napig tartó akademikus vita szülötte. Véleménye szerint a heritage film leginkább a thatcherizmus kulturális és politikai manifesztációjának tekinthető, melynek egyik fő terméke a heritage-iparág volt az 1980-as években, nem véletlen, hogy innen ered az elnevezés is. James Chapman definíciójából kitűnik, hogy egy adott korhoz, tendenciához és politikai helyzethez jól köthető stílusnak tekinti az ide sorolható filmeket, melyeket, ahogy azt ki is emeli, nem a filmipar törekvései hívtak életre. Chapman kitér a heritage filmeket ért számos bírálatra is, melyek elsősorban a múlttal szembeni kritika hiányából, illetve a

---

<sup>211</sup> Tizenkilencedik század végén alakult irodalmi iskola. Jellemzője a skót vidék és az ott élő emberek idealizált, romantikus ábrázolása. Írói: J. M. Barrie, J. J. Bell, S. R. Crockett és Ian Maclaren (Cuddon 1992, 472–473).

<sup>212</sup> William Nicholson írta a színdarabot és a film forgatókönyvét is.

filmekben megjelenő társadalmi elnyomásból és szexuális elfojtásból fakadnak (Chapman 2005, 270–299).

Amy Sargeant „Making and Selling Heritage Culture: Style and Authenticity in Historical Fictions on Film and Television” (2000) című írásában a történelmi film és a kosztümös film kulturális és vállalkozói tevékenységhez köthető voltát emeli ki. Véleménye szerint ennek köszönhetően beszélhetünk a „heritage drama” megjelenéséről, mint a brit kulturális örökség marketingjének és áruba bocsátásának egy formájáról (Sargeant 2000, 304). Nagy-Britannia legfőbb vendégcsalogatója mindig is a történelem és az angol vidék volt, vagyis az, ami a heritage filmeket is olyan érdekessé és csábítóvá teszi a külföldi, elsősorban az amerikai közönség számára. Sargeant felhívja a figyelmet ennek a tézisnek a reciprokális voltára is, miszerint nemcsak a kulturális örökséget lehet vonzóvá tenni és eladni a turistáknak a heritage filmek segítségével, de maguk a heritage-központok is jelentős bevételre tesznek szert azáltal, hogy színészekkel, filmrészletekkel, filmes kosztümök kiállításával csalogatják a vendégeket, sőt még ennél is jelentősebb bevételek folynak be hozzájuk a forgatási engedélyekből, továbbá a filmek sikere nyomán odalátogató turistákból.<sup>213</sup> Sargeant definíciójából kitűnik, hogy a heritage film a filmipar helyett inkább a heritage-iparággal fonódott össze kibogozhatatlanul. Emellett Sargeant hasonló összefüggést lát felfedezni a heritage film és a televízió között, melynek elsősorban a BBC nyíltan vállalt jelszava, a „tájékoztatás, nevelés és szórakoztatás” és a middlebrow-hoz, azaz a közép-kultúrához való kötődése ad alapot. Robert Burgoyne *The Hollywood Historical Film* (2008) című könyvében is a történelmi filmek nevelő és szórakoztató funkcióját emeli ki, valamint azt a képességüket, hogy a múltból való vélekedésünket formálják. Nem véletlen, hogy a heritage filmek szoros összefonódásban álltak a televízióval, és ez nemcsak elbeszélésmódjukban, de kompozíciós esztétikájukban és az „angol jóízűség” dicsőítésében is tetten érhető (Sargeant 2000, 304).

Andrew Higson ezzel kapcsolatban még hozzáteszi, hogy a heritage filmek esetében kivétel nélkül nagy hangsúly van a művészi filmkészítésen, az akadémikus filmesztétikán, a jelenetek, különösen a díszletek és öltözékek kimunkáltságán és művészi értékén (Higson 1996, 233). Higson szerint a heritage filmek a klasszikus, már önmagukban is a nemzeti irodalmi kánon

---

<sup>213</sup> A lacocki forgatás például napi 20 000 font bevételt hozott a National Trust számára. A forgatásokból befolyó összegek nagyban hozzájárulnak a National Trust fenntartásához és sikeres működéséhez. Az 1995-ös, BBC által készített *Büszkeség és balítélet* (*Pride and Prejudice*) hatására Sudbury látogatottsága 59%-kal nőtt, Lyme látogatottsága pedig 42%-kal. Mr. Darcy Pemberleyjének külső és belső tere pedig díjat kapott a regionális turizmus számokban is jól mérhető felvirágoztatásáért. Szinte végtelen a listája azoknak a forgatási helyszíneknek, melyek egy-egy film bemutatása után még hosszú évekkel is mágnesként vonzzák a turistákat (Sargeant in Ashby and Higson 2000, 308).

fontos részét képező regények szöveghű feldolgozásaiként kínálják a huszadik század eleji, Edward korabeli, boldog békeidők konzervatív vízióját (Higson 1996, 233). Higson ezeket a középosztálynak szóló minőségi termékeket valahol félúton helyezi el a művészfilm és a fősodorhoz tartozó filmek között, és ebben a tekintetben meglehetősen egyetértés mutatkozik a témával foglalkozók körében (Higson 1996, 233). A legtöbben egyetértenek abban, hogy ezek a filmek valahol félúton vannak az európai művészfilmek és a fősodorhoz tartozó filmek között.<sup>214</sup>

A heritage filmek elsősorban a felső osztályokról szóltak, olyan szórakozást kínálva, hogy azzal a középosztályt szólítsák meg, ahogy azt a hollywoodi musicalek és melodramák is tették. Belén Vidal Lawrence Napperre hivatkozik, aki a heritage filmek kapcsán a „middlebrow”, azaz leginkább a középosztályhoz kapcsolható, átlagos műveltséget és közízlést képviselő „középkultúra” kifejezéssel él (Napper 2000 in Vidal 2012, 25). Napper szerint a middlebrow kialakulása a két világháború közötti időszakhoz köthető, amikor a szigetországban nemcsak a társadalmi osztályok, de azok műveltsége és kifinomultsága is közelíteni kezdett egymáshoz. A brit film esetében pedig ez volt hivatott alternatívát kínálni a hollywoodi mozi által nyújtott tömegszórakoztatás és az opera, valamint a színházak által képviselt magaskultúra között, melyet áthatott az akarat, hogy egy konszenzusteremtő közös nemzeti kultúrát hozzanak létre a két háború közötti, feszültséggel teli időszakban (Napper 2000 in Vidal 2012, 25). A nyolcvanas évek kosztümös filmjeivel kapcsolatban is felmerült a middlebrow kérdése, ám sokkal problematikusabb megközelítésben. Akadtak, akik a middlebrow osztályokat összemosó törekvése helyett éppen annak ellenkezőjét, az osztálytársadalom rendjének bebetonozóját látták ezekben az alkotásokban. Martin A. Hipsky „Anglophil(m)ia: Why does America watch Merchant-Ivory movies?” (1994) című írásában viszont a kulturális tőke megnyilvánulását vélte felfedezni a heritage filmekben, mely véleménye szerint egyre inkább irrelevánssá tette a magaskultúra és a tömegkultúra közötti éles elkülönítést (Hipsky 1994, 102 in Vidal 2012, 25).

Belén Vidal heritage filmekkel foglalkozó 2012-es monográfiájában, a *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*ben szembeűnő, hogy a filmek múltábrázolását korántsem tartja statikusnak. Érvelését alátámasztandó Vidal Steve Neale „Melodrama and Tears” (1990) című írására hivatkozik. Neale szintén osztja azt a nézetet, hogy a heritage film „kritikailag és teoretikailag konstruált” meghatározásként jött létre (Neale 1990, 52 in Vidal 2012, 2). Ebből

---

<sup>214</sup> Andrew Higson „crossover” filmekként utal rájuk (Higson 2003, 89), John Hill a „half-way house” jelzöt használja (Hill 1999, 78). Mindkét terminus átmenetet jelent a művészfilm és a mainstream között.

következik, hogy inkább köthető a kulturálisan konstruált kollektív emlékezethez, mint a gyártást és az értékesítést meghatározó műfajokhoz, éppen ezért Vidal a heritage filmet mint „rugalmas kritikai kategóriát” vizsgálja, ami megnyilvánul a gyártásbeli tendenciákban, az elbeszélésmódban, stilisztikai elemekben, és világosan kötődik egy adott időszakhoz, ráadásul legalább annyira meghatározható a heritage-bírálatok által, mint definíciókkal (Vidal 2012, 2).

Vidal szerint a heritage film az európai művészfilmmel mutat közös vonást annyiban, hogy mindkettőt jellegzetesen és a leginkább exportálható európai műfajnak tartják, bár a heritage film már sokkal inkább összeolvadt a világot uraló hollywoodi filmgyártással (Vidal 2012, 4). Ez a felvetés számomra vitathatónak tűnik, mivel épp annyira alkalmazkodik a hollywoodi normákhoz narratív és stilisztikai értelemben, mint amennyire el is tér tőlük. A heritage filmek a kortárs hollywoodi filmekhez hasonlóan a klasszikus hollywoodi elbeszélésmód szabályait, mindenekelőtt a cselekmény tagolásának irányelveit tartják szem előtt. A heritage filmek azonban többnyire nem egy főhősre és annak céljára összpontosítanak, ennek következtében az elbeszélés kevésbé célorientált, inkább epizodikus szerkezetűnek mondható. A heritage filmekben különböző értékrendű és társadalmi háttérű szereplőket látunk, az általuk képviselt értékrendek, szokások és viselkedési normák ütközései állnak a középpontban, ezért sokkal szerteágazóbb és eluzívabb a történet. A heritage filmek esetében inkább az atmoszférán van a hangsúly, és e köré épül a narratíva, mintsem a hollywoodi filmekről megszokott elérendő cél köré. Az elbeszélés célorientáltsága, a nagy történelmi események és a valós személyek megjelenése természetesen szintén nem kizáró ok, ahogy azt a *Tűzszekerek* esetében is láthatjuk, mely ezen okokból is kilóg a sorból, de problematikus lesz ennek tükrében a *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982) vagy később az *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) is.<sup>215</sup>

A heritage filmek többségére igaz, hogy a dialógusok, a korabeli hollywoodi filmekhez képest hosszú beállítások<sup>216</sup> és a vágás is sokkalta inkább a látványnak, mint az elbeszélésnek vannak alárendelve, így azok gyakorta nem a drámaiságot szolgálják. Hollywoodi társaikkal ellentétben a heritage filmek – pazar képi világuk ellenére – viszonylag szerény

---

215 Az *Elizabeth* azért különösen érdekes, mert Belén Vidal például már a post-heritage nyitódarabját látja benne. Vidallal ellentétben szerintem az *Elizabeth* (Elizabeth, Shekhar Kapur, 1998) és folytatása, az *Elizabeth: Az aranykor* (Elizabeth: The Golden Age, Shekhar Kapur, 2007) témaválasztásuk alapján sorolhatók csak a post-heritage-hez, reprezentációjukban sokkal erősebben kötődnek a nyolcvanas-kilencvenes évek heritage filmjeihez, melyek ritkán nyúlnak valós történelmi személyekhez, de ha mégis, akkor érezhető bennük valami felmagasztalás és a kritika szinte teljes hiánya az általuk középpontba állított neves történelmi személyiséggel kapcsolatban.

<sup>216</sup> A nyolcvanas években a hollywoodi filmekben a 4-6 másodperces snitthosszúság lett a jellemző.

költségvetésből készültek,<sup>217</sup> a korlátozott anyagi forrásokat pedig éppen a látvány volt hivatott ellensúlyozni. A filmek mentesek a nyers erőszaktól, és szemérmesebbek a szexualitás ábrázolása terén. A velük egy időben készült hollywoodi alkotások korántsem voltak ennyire visszafogottak: a *Szellem a házban* (*Howards End*, James Ivory, 1992) például az *Elemi ösztönnel* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992) egy időben mutatták be (Vidal 2012, 26).

Azáltal, ahogy a heritage film felmagasztalja, szinte fetisizálja a vidéket, a kastélyokat és kúriákat, az elit egyetemeket és azok berendezési tárgyait, múzeumi tárlatvezetéshez válik hasonlatossá. A lassú kocsizások hagyják, hogy a néző nyugodtan kigyönyörködhessen magát bennük, nem véletlen, hogy Richard Dyer egyenesen „múzeumesztétikának” bélyegzi a heritage filmek látványvilágát (Dyer 1994 in Higson 1996, 233). Ezt szolgálják a már említett és több esetben a drámai feszültséget gyengítő gyakori és hosszú kocsizások, az átlagosnál hosszabb beállítások, a kis- és nagytólok gyakori alkalmazása, valamint a nagyközelik helyett inkább félközelik használata, hogy a gondosan megkomponált háttér és a berendezési tárgyak foglalják keretbe a szereplőket. Higson éppen ebből kifolyólag a heritage filmeket inkább a korai némafilmkorszakkal, azaz a látványosság mozijával rokonítja, és nem a narratív összegzés mozijával, mely az átmeneti mozi ideje alatt váltotta fel a látványosság moziját (Higson 1995, 90–97 in Higson 1996, 234).

Raphael Samuel szerint a heritage filmek leginkább a melodrámaival mutatnak rokonságot, mintsem a történelmi filmekkel (Samuel 1994, 160 in Higson 1996, 233). Samuel szerint a „burzsoázia mindennapjainak melodramái ezek, történelmi környezetben, ugyanaz, a National Trust által is közvetített, vidéki kúria verziója az angolságnak” (Samuel 1994, 160 in Higson 1996, 233). A heritage filmek karaktereit a melodráma alakjaihoz hasonlóan gyakorta a társadalmi konvenciók szakítják el egymástól, éppen ezért mindkettő különösen érzékletes módon ábrázolja a főszereplők és a társadalom, valamint a társadalmi elvárások ütköztetését. A Forster-adaptációk a regényekhez híven a természet, az emberi természet, a szerelem és a szenvedély mellett teszik le a voksukat még akkor is, ha jól látszik, mennyire ellentmondanak ezzel az éppen aktuális társadalmi konvencióknak (pl. *Szoba kilátással*, *A Room with a View*, James Ivory, 1985), sőt egyenesen megvalósíthatatlanok az adott társadalmi rendben (pl. *Maurice* James Ivory, 1987).

---

<sup>217</sup> A heritage filmek költségvetése többnyire 2-5 millió dollár között mozgott, míg a kortárs hollywoodi stúdiófilmek átlagköltségvetése 20 millió dollár körül volt.

Belén Vidal is osztja azt a nézetet, hogy a heritage film inkább a melodrámaival rokonítható, de ő a románc központi szerepét emeli ki. Szerinte az ábrázolt múlt iránt nosztalgiát ébresztő kosztümös drámák középpontjában „a románc, a kosztümök, a festményszerűen ábrázolt angol táj vagy gazdagon díszített lakásbelsőik álltak, hozzáértő, míves, de meglehetősen unalmas módon lefilmezve” (Vidal 2012, 1).

Belén Vidal az önfelismerést, öntudatra ébredést nevezi meg további meghatározó tényezőként, valamint a történetek középpontjában álló utazást, ami minden esetben a főhős öntudatra ébredéséről és saját maga, illetve saját vágyainak, elsősorban szexuális vágyainak felfedezéséről szól, de a távoli ország mindig szoros kötődést mutat az európai kultúrával, elsősorban a magaskultúrával. Például a *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985) című filmben Olaszország, a *Maurice*-ban (James Ivory, 1987) Görögország tölti be ezt a funkciót, de gyakori a visszatérés az egykor virágzó brit gyarmatokra, mint például a *Gandhi* (Richard Attenborough, 1982), a *Hőség és homok* (*Heat and Dust*, James Ivory, 1983) vagy az *Út Indiába* (*A Passage to India*, David Lean, 1984) című filmekben (Vidal 2012, 48).

A kortárs kritikusokkal együtt az akadémikusok, mint például Higson vagy Hill is alapvetően bizalmatlanul kezelték a vizualitásra túlzottan nagy hangsúlyt fektető heritage filmeket. Andrew Higson egy erősen ideologikus hatásmechanizmust vélt felfedezni ebben a jelenségben, melyeknek köszönhetően a heritage filmek a nemzeti ikonográfia szinte teljes arzenálját: az angol vidéket, kastélyokat, parkokat, templomokat és az elitiskolákat vonultatják fel, szinte minden mást háttérbe szorítva, illetve ennek rendelve alá, nem titkolva a szándékot, hogy gyönyörködtessék a nézőt, és a filmekben látható mesés vidékekre csalogassák a látogatókat (Higson 1993, 120).<sup>218</sup> Bírálói szerint a heritage filmek a történelmet pusztán látványosságként használják, és minden (beleértve az elbeszélést is) a látványosság első számú kifejezőeszközének, a *mise-en-scène*-nek van alárendelve. A tárgyi kultúra megjelenítése mellett ugyanilyen fontos szerepet kaptak ezekben a filmekben a szereplők által képviselt viselkedésmódok, a figurák egymás közötti interakciói, csakúgy, mint az osztályok közötti hierarchia, az étkezések és teázások szertartásossága, valamint a sport megjelenítése, melynek szintén vitathatatlan szerepe volt a kultúraközvetítésben, a hagyományőrzésben és a nemzeti jelleg meghatározásában. Ez utóbbi elemek nem katalogizálhatóak olyan tisztán, mint a nemzeti ikonográfia Higson által vizsgált tárgyközpontú dimenziója, de mégis

---

<sup>218</sup> Több tanulmány, közöttük a legjelentősebb John Pym, *Merchant Ivory's English Landscape: Rooms, Views and Anglo-Saxon Attitudes* (1995) foglalkozik a turizmus és a filmforgatások helyszíneinek összekapcsolásával. Pym könyve útikönyvek mintájára látja el hasznos információval és pontos leírásokkal a turistákat a forgatási helyszínekről.

nélkülözhetetlen meghatározói a britség mibenlétének, éppen ezért kiemelt figyelmet érdemelnek.

### A heritage műfaj, alműfaj, stílus, ciklus vagy kánon?

A legjelentősebb közös metszet a heritage filmekkel kapcsolatos definíciókban az arra vonatkozó bizonytalanság, hogy egyáltalán műfajnak tekinthető-e a heritage film, esetleg – ahogy már Chapman is kifejtette – egy stílust jelez, illetve stilisztikai hasonlóságot mutató filmek egy csoportját, netán a kosztümös filmek alműfaját képezi, még inkább a kosztümös filmek és irodalmi adaptációk egy adott ciklusát vagy csupán egy viszonylag szűk filmértő körben elterjedt kritikai fogalomról van szó, mely kapcsán ez a kérdés csakúgy mint sok más felvetés a mai napig nincs letisztázva.

Andrew Higson „The Heritage Film and British Cinema” című írásában külön alfejezetet szán a probléma tisztázásának, azzal kezdve, hogy már maga a műfaj meghatározásakor két alapvető problematikára hívja fel figyelmünket. Az első, hogy a műfajok és a ciklusok is különféle megjelenítési gyakorlatokból merítő hibrid kategóriák, amennyiben „minden film a saját történelmi kontextusának terméke, saját történelmi körülményei hívják életre, minden műfaj vagy ciklus kialakulásakor fejleszti ki saját utalásait és saját intertextualitását” (Higson 1996, 234). A heritage filmek és a heritage-iparág esetében ez a ciklus szemlátomást a „kulturális örökség és a múlt áruba bocsátásáról” szolt (Higson 1996, 234). Ezért az összefüggés nem a filmiparral, hanem a heritage-iparággal mutatható ki, és nem tudatos gyártási vagy marketingdöntés, mivel – ahogy azt John Hill is hangsúlyozza – a heritage film fogalma olyan fogalom, amit visszatekintve, utólag aggattak a filmek egy csoportjára a kritikusok. Higson pedig azt is kiemeli, mint másik fontos problematikát, hogy ez a jelző a filmekkel kapcsolatban szinte teljes mértékben pejoratív volt, így már ezen oknál fogva is kizárja a szándékosságot az alkotók részéről (Higson 1996, 235).

A heritage film műfajként való definiálását az is nehezíti, hogy a már korábban említett kritériumoknak nem minden ide sorolt film felel meg maradéktalanul, sőt a besorolás kritériumai sem feltétlenül problémamentesek. Abban például minden, a témával foglalkozó szakember egyetért, hogy a nyolcvanas évek heritage filmjeinek, függetlenül attól, hogy műfajként, stílusként vagy ciklusként jellemezzük, első darabja a *Tűzszekerek* volt, ez viszont



rögtön két fontos kitételnek sem felel meg, egyrészt, mert nem irodalmi adaptáció, másrészt mert egy fontos történelmi eseménnyel foglalkozik, az 1924-es olimpiával. Éppen ezért Higson azt javasolja, hogy ne szigorú szabályrendszer szerint működő műfajként tekintsünk a heritage filmre és ne azt méricskéljük, hogy mennyire alkalmazkodik vagy sem egy-egy alkotás a műfaj szabályaihoz, hanem sokkal inkább porózus határokkal bíró, rugalmas kritikai fogalomként kezeljük, ahogy azt John Hill vagy a későbbiekben Belén Vidal is javasolja (Higson 1996, 235).

Belén Vidal *Heritage Film: Nation, Genre and Representation* című, 2012-ben megjelent kötetében szintén felveti, hogy vajon a heritage film műfaj, alműfaj, kritikai fogalom, ciklus vagy, ahogy Chapman már korábban kifejtette, csupán filmkészítési stílus? Vidal szerint azért is nehezen definiálható a heritage film, mert az elnevezés nem a filmiparból kölcsönzött műfaji besorolás, hanem – ahogy azt Hill is megjegyezte – a kritikairás, illetve a filmtudomány hívta életre, éppen ezért Vidal szerint a heritage egy „porózus határokkal bíró, hibrid műfaj” (Vidal 2012, 4). A heritage jelző nem a filmipar és a filmgyártás tudatos döntéseiből, a gyártáshoz mintaként szolgáló, ugyanakkor a forgalmazókat és a nézői választást is segítő megjelölésként született, hanem egy akadémikus vita nyomán jött létre, és elsődlegesen pejoratív értelemben vett használata sokak szerint eleve kizárja, hogy bárki is tudatosan törekedjen heritage film létrehozására.

Véleményem szerint a heritage inkább egy ciklusnak tekinthető, mely egy akadémikus vita nyomán kapta a nevét a nyolcvanas évek heritage-iparágáról. Attól ugyan, hogy utólag ragasztották rá az elnevezést a bizonyos, hasonló tulajdonságokkal rendelkező filmekre, még lehetne műfaj, de itt inkább egy műfaj, nevezetesen a kosztümös filmek egy sokkal szűkebb, időhöz (mind ahhoz, amit ábrázol, mind ahhoz, amikor megjelent) jobban köthető körét írja le. Éppen ezen időbeli behatároltsága miatt vonakodom műfajnak tekinteni. Az irodalmi adaptációknál, ez esetben a kosztümös irodalmi adaptációknál is szűkebb, bizonyos szerzőkhöz köthető halmazról van szó, ami szintén alátámasztja, hogy ciklusnak tekintsük, ahogy a rá jellemző stílus, a mise-en-scène használata és a színészgárda, de a heritage film időszakának rövidege és az ide sorolható filmek viszonylag csekély száma is. A közös

jellemzők alapján igencsak leszűkül és jól elkülönül a többi korabeli kosztümös alkotástól az a körülbelül egy tucat heritage film, ami 1980–90 között készült.<sup>219</sup>

A definíciókból és a műfaj/alműfaj/stílus/ciklus problematikájából is látszik, hogy mennyire nehezen behatárolható és sokrétű a heritage film fogalma. Mindezekből összegezve és leszűrve számomra a brit heritage film a nyolcvanas-kilencvenes évekhez köthető jelenség, ami az ekkoriban felvirágzó heritage-iparágról kapta a nevét. A heritage-iparág miatt jól köthető ehhez az időszakhoz, ahogy a filmekben ábrázolt korszakhoz is (elsősorban és tágabban értelmezve VII. Edward-kora, ami sok esetben a századforduló és az első világháború előtti időszakot jelenti). A heritage-ciklust jól behatárolhatóvá teszik a szerzők (elsősorban E. M. Forster, Thomas Hardy és Henry James), az alkotók (kiváltképp az Ismail Merchant és James Ivory producer-rendező duó) és a színészgárda (Helena Bonham Carter, James Wilby, Rupert Graves, Denholm Elliott, Maggie Smith, Simon Callow, Patrick Godfrey, Anthony Hopkins, hogy csak a legismertebbeket említsem), a hangsúlyos mise-en-scène, a hosszú kocsizások, a gyakori kis- és nagytotálók, valamint félközeli, melyek az angolság és a nemzeti ikonográfia bemutatását szolgálják. Az elbeszélésmódjuk köthető a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódhoz, de a heritage filmek a kortárs hollywoodi filmeknél lazább és epizodikusabb szerkezetűek, és főként a románcot állítják a középpontba. Jellemzőjük még a visszafogottság, mely az elbeszélésben és az ábrázolásmódban egyaránt megnyilvánul, valamint az eredeti irodalmi műhöz, illetve az általuk ábrázolt történelmi korhoz való hűség. A heritage filmek nosztalgikus múltidézése szorosan összekapcsolódik a látvánnyal, és ez valamelyest tompítja az eredeti regényekben fellelhető társadalomkritikát és iróniát. A heritage filmek középpontjában ugyan a felsőbb társadalmi rétegek állnak, és központi szerepet kap bennük az ehhez a réteghez kapcsolható szabadidős tevékenységformák bemutatása és a kultúra, de mégis leginkább a középosztálynak szólnak és a közép-kultúra, azaz a middlebrow közvetítői. A heritage filmek közös vonása, hogy központi kérdésük a „ki örökli Angliát?” kérdése, amire, amint azt kicsit később látni fogjuk, a filmek egyöntetűen a középosztályt nevezik meg.

---

<sup>219</sup> 1980–90 között 487 brit produkció készült, amiből 43 volt kosztümös film, és ebből 26 játszódtott a heritage filmek jellemző időszakában, azaz 1880 és 1930 között, de a definíciók alapján ez a 26 filmből álló lista is tovább szűkül (Higson in Friedman 2006, 91).

## Heritage-listák

Andrew Higson foglalkozott elsőként részletesebben az általa heritage filmeknek keresztelt kosztümös alkotásokkal. A „Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film” című írásában, Lester Friedman *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started* című 1993-as kötetében. Higson ekkor a következő filmeket jelölte meg heritage filmként:

*Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), *Egy másik ország* (*Another Country*, Marek Kaniévka, 1984), *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985), *Hőség és homok* (*Heat and Dust*, James Ivory, 1983), *Maurice* (James Ivory, 1987), *Little Dorrit* (Christine Edzard, 1987), *The Fool* (Christine Edzard, 1990), *Ahol angyal se jár* (*Where Angels Fear to Tread*, Charles Sturridge, 1991) (Higson in Friedman 1993, 109–129).

Három évvel később, 1996-os kötetében, a *Dissolving Views*-ban megjelent „The Heritage Film and British Cinema” című írásában Higson némileg revideálta a heritage filmről korábban kialakított nézeteit, és már a következő filmeket sorolja ide:

*Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985), *Ahol angyal se jár* (*Where Angels Fear to Tread*, Charles Sturridge, 1991), *Szellem a házban* (*Howards End*, James Ivory, 1991), és a sorból sok szempontból kilógó *Orlando* (Sally Potter, 1992) (Higson 1996, 232).

John Hill *British Cinema in the 1980s* című, 1999-ben megjelent könyvében a következő alkotásokat hozza példaként definíciójához:

*Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), *Hőség és homok* (*Heat and Dust*, James Ivory, 1982), *Út Indiába* (*A Passage to India*, David Lean, 1984), *Egy másik ország* (*Another Country*, Marek Kaniévka, 1984), *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985), *Egy maréknyi por* (*A Handful of Dust*, Charles Sturridge, 1987), *Maurice* (James Ivory, 1987), *Little Dorrit* (Christine Edzard, 1987), *Egy hónap vidéken* (*A Month in the Country*, Pat O’Connor, 1987), *The Dawning* (Robert Knights, 1988), *A híd* (*The Bridge*, Syd Macartney, 1990), *A sors fogságában* (*Fools of Fortune*, Pat O’Connor, 1990), *Ahol angyal se jár* (*Where Angels Fear to Tread*, Charles Sturridge, 1991), *Szellem a házban* (*Howards End*, James Ivory, 1991), *Napok romjai* (*The Remains of the Day*, James Ivory, 1993), *György király* (*The Madness of King George*, Nicholas Hytner, 1995), *Értelem és érzelem* (*Sense and Sensibility*, Ang Lee, 1995), *Egy hölgy arcképe* (*Portrait of a Lady*, Jane Campion, 1996), *Emma* (Douglas McGrath, 1997), *A galamb szárnyai* (*Wings of the Dove*, Iain Softley, 1997), csak néhányat említve a kilencvenes évek filmjei közül (Hill 1999, 76–77).<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Fontos megjegyezni, hogy a dolgozatban a játékfilmeket fogom vizsgálni, és nem a heritage filmek egy másik csoportját, amelyek kifejezetten egy-egy táj nevezetességeinek bemutatására és népszerűsítésére szolgáló ismeretterjesztő filmek, mint például az Edinburgh nevezetességeit bemutató heritage film (Hill 1999, 76–77).

James Chapman 2005-ben megjelent könyvében a *Past and Present; National Identity and the British Historical Film*ben a *Tűzszekerek* kapcsán ír a heritage filmről, és a következő filmeket sorolja ide:

*Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), *Hőség és homok* (*Heat and Dust*, James Ivory, 1982), *Út Indiába* (*A Passage to India*, David Lean, 1984), *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985), *Egy maréknyi por* (*A Handful of Dust*, Charles Sturridge, 1987), *Maurice* (James Ivory, 1987), *Szellem a házban* (*Howards End*, James Ivory, 1991), *Napok romjai* (*The Remains of the Day*, James Ivory, 1993), *Árnyékország* (*Shadowlands*, Richard Attenborough, 1993) (Chapman 2005, 296).

Belén Vidal 2012-es írásában, a *Heritage Film; Nation, Genre and Representation* lapjain a korábban meglévő listákat és definíciókat nemcsak a brit filmből vette számba, hanem a világ filmgyártásából merítve, egészen napjainkig tartó példákkal bővítve ki a felsorolást, azzal érvelve, hogy a brit példán felbuzdulva az európai, illetve ázsiai filmművészetben mindmáig akadtak követői a heritage filmnek. A dolgozatban kizárólag a brit filmmel kapcsolatos vonatkozásait vizsgálom a heritage-jelenségnek, ezért nem idézem Vidal felsorolását.

A legradikálisabban Raphael Samuel *Theatres of Memory; Vol. 1: Past and Present in Contemporary Culture*-ben (1994) közölt listája tér el a már említettektől. A szerző nagyon meggyőzően amellett érvel, hogy ha pusztán a nemzeti örökséget nézzük, annak ugyanúgy része az

Alan Bennett által írt *Magánpraxis* (*A Private Function*, Malcolm Mowbray, 1984), a *Csak egy tánc volt* (*Dance with a Stranger*, Mike Newell, 1985), a *Comrades* (Bill Douglas, 1986), a *Bárcsak itt lennél* (*Wish You Were Here*, David Leland, 1987), a *Remény és dicsőség* (*Hope and Glory*, John Boorman, 1987), a *Távoli hangok, csendélet* (*Distant Voices, Still Lives*, Terence Davies, 1988), a *Botrány* (*Scandal*, Michael Caton-Jones, 1989), a *The Fool* (Christine Edzard, 1990) vagy a *Backbeat – A bandából legenda lett* (*Backbeat*, Iain Softley, 1994) (Samuel 1994 in Higson 1996, 235–236).

Samuel listája magában foglalja azokat a filmeket is, melyek alig egy-két évtizeddel nyúlnak csak vissza az időben, és sokkal szélesebb társadalmi réteget fognak át. Miközben a legtöbb felsorolás inkább szűkíteni és ezáltal pontosítani próbálja a heritage film fogalmát, Raphael Samuel meghatározása szerint a heritage film terminusa valójában sokkal szerteágazóbb, és a kulturális, politikai, valamint gazdasági gyakorlatok széles skálájára alkalmazható, melyekben ugyanúgy osztoznak a különböző társadalmi rangú emberek. Szerinte a nemzeti örökség egy gazdag és gazdagon hibrid tapasztalaton alapszik, és nem szabad csak az elit vagy a konzervatív patriotizmus élményeire redukálni (Samuel 1994 in Higson 1996, 235). Nem vitatom Samuelnek a nemzeti sokszínűséget előtérbe helyező definíciójának létjogosultságát,

de ezáltal szinte végtelenre tágítja a fogalom kereteit, és még inkább megnehezíti annak meghatározását, hiszen ilyen értelemben egy nemzet filmgyártásának minden olyan alkotása a nemzeti kulturális örökség részének tekinthető, amely valamilyen formában a nemzeti múltból vagy éppen a jelenről árulkodik. Samuel meghatározása ellen szól, hogy a heritage film fogalmának egy szűkebb értelemben vett használata uralja a filmtörténeti diskurzust. Nem véletlen, hogy domináns heritage-definíciók teljesen figyelmen kívül hagyják a fentebbi alkotásokat, és tendenciózan az ábrázolt kor, adaptációs forrás, társadalmi réteg és esztétikai megoldások alapján határozzák meg, mely alkotások is képezik a heritage-kánont. A heritage filmekre jellemző, hogy nem is annyira a nemzeti örökséghez, sokkal inkább a tudatosan közszemlére tett, turistacsalogató kulturális örökséghez kötődnek, ahhoz, melyet olyan szervezetek, mint az 1895-ben (a mozi születésével egy időben) létrehozott National Trust is őriz, és amely Higson szerint mindig is kulcsszerepet töltött be a filmek marketingje során (Higson 1996, 236). Éppen ezért a dolgozatom elemzéseinek a tárgyát a kulturális örökség megőrzése, kirakatba állítása, illetve a heritage-iparág turistacsalogató törekvéseit tükröző szűkebb heritage-kánon képezi, mellyel kapcsolatban a kilencvenes évek legelején bekerült a diskurzusba a heritage film fogalma.

A heritage-listákból kitűnik, hogy éppannyi átfedést tartalmaznak, amennyi eltérést, és ahány szerző, annyiféle szempont szerint válogatja azokat. A filmlistákhoz hasonlóan egyezéseket és eltéréseket is egyaránt mutatnak a heritage film-meghatározások.

A meghatározásomnak megfelelően a következő filmeket sorolom a heritage filmek közé, azzal kiegészítve, hogy itt valóban porózus határokkal rendelkező kategóriáról van szó, melynek bizonyos darabjai legalább annyira meghatározzák a heritage-ciklust, amennyire el is térnek tőle.

*Tűzszekerek (Chariots of Fire, Hugh Hudson, 1981), Hőség és homok (Heat and Dust, James Ivory, 1983), Egy másik ország (Another Country, Marek Kaniévski, 1984), Út Indiába (A Passage to India, David Lean, 1984), Szoba kilátással (A Room with a View, James Ivory, 1985), Maurice (James Ivory, 1987), Egy maréknyi por (A Handful of Dust, Charles Sturridge 1987), Little Dorrit (Christine Edzard, 1987), Egy hónap vidéken (A Month in the Country, Pat O'Connor, 1987), Elizabeth (Shekhar Kapur, 1998), Ahol angyal se jár (Where Angels Fear to Tread, Charles Sturridge, 1991), Szellem a házban (Howards End, James Ivory, 1991), Napok romjai (The Remains of the Day, James Ivory, 1993), Árnyékkország (Shadowlands, Richard Attenborough, 1993), Egy hölgy arcképe (Portrait of a Lady, Jane Campion, 1996), A galamb szárnyai (Wings of the Dove, Iain Softley, 1997), de ezt a tradíciót viszi tovább az Aranyszerleg (The Golden Bowl, James Ivory, 2000) vagy az Elizabeth: Az aranykor (Elizabeth: The Golden Age, Shekhar Kapur, 2007) is.*

## Ki öröklí Angliát?

Szintén szembetűnő, hogy a nyolcvanas és a kilencvenes évek elején készült heritage filmek többsége a hetvenes évek történelmi filmjeivel ellentétben nem neves történelmi személyekről és azok nagy tetteiről szól. Ezek a filmek a huszadik század elején a két sorsfordító világháborút megelőző időkben, többnyire VII. Edward kora (1901–1910) körül játszódnak, és a régi rend, a boldog békeidők jelennek meg bennük. Andrew Higson szavaival élve „művészi és látványos kivetülései az elit, konzervatív nemzeti múlt látomásának. Ezek a filmek történelmi kontextusban kibontakoztatott bensőséges eposzok a nemzeti identitásról” (Higson 1996, 233). Rajtuk keresztül egy érezhetően végnapjait élő világrendbe és az abban kapaszkodót kereső emberek érzelmeibe pillanthatunk be, de már ott van a levegőben a közelgő változás is. A változás közeledte miatti kezdődő bizonytalanságban merül fel az angolság kérdése, annak gyökerei, természete, mélysége és topográfiája, felvetve a heritage filmek egyik legfőbb kérdését: „ki öröklí Angliát?” (Higson 1996, 239). Ez a kérdéssel Andrew Higson nevéhez fűződik, és kevésbé gyakori vizsgálódás tárgya a heritage filmek kapcsán, holott fontos tájékozódási pontot jelenthet a különböző, néhol egymásnak ellentmondó listák és meghatározások kuszaságában (Higson 1996, 239). A „ki öröklí Angliát?” kérdése azért is lényeges, mert, mint látni fogjuk, nemcsak a heritage filmek körét sikerül pontosítani általa, de a filmek középosztály iránti elkötelezettségét is még inkább nyilvánvalóvá teszi. A fentebbi kérdés a szóban forgó filmek célközönségére vonatkozó kérdéssé válik, és így is talál válaszra. Ezen kérdésben egyöntetűen első számú célközönségüket, azaz a középosztályt jelölik meg örökösökként a heritage filmek. A *Szellem a házban* (*Howards End*, James Ivory, 1992) című filmben a Schlegel nővérek, a *Szoba kilátássalban* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985) Lucy és George házassága jelzi ezt, a *Maurice* (James Ivory, 1987) végén az egyetemről kicsapott, brókerként dolgozó Maurice vállalja fel érzelmeit, míg az előkelő családból származó Clive nemcsak a házába, de osztályának hagyományai és elvárásai mögé zárkózik be. Erre utal a *Tűzszekerekben* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981), amikor Lord Lindsay átadja helyét Liddellnek, de ez jelenik meg az *Egy maréknyi por* befejezésében, illetve az *Orlando* (Sally Potter, 1992) lezárásában is (Higson 1996, 239).

## A heritage-vita alappillérei: a heritage és a társadalomkritika

A brit heritage filmek egyedi vonása Dyer és Vincendeau szerint az, hogy a felsőbb osztályok bűvkörében élnek, míg európai társaik szélesebb társadalmi rétegeket ábrázolnak (Dyer és Vincendeau 1992, 6 in Hill 1999, 79). Mindemellett a heritage filmek nem olyan nyíltan szólnak a jelen problémáiról, mint kortársaik, például az olyan, Elsaesser által a „nem hivatalos” kategóriába sorolt alkotások, mint Derek Jarman *Anglia alkonya* (*The Last of England*, 1988) vagy Peter Greenaway *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* (*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, 1989) (Elsaesser in Friedman 2006, 54). A heritage filmek látszólag elfordulnak a jelen felől, hallgatnak róla, és helyébe egy felszínes, védjegyimázként lobogtatott, nagyon is angolnak tűnő pótlékot állítanak, mint például a vidéki élet idilli nyugalmát, a teadélutánokat és az elitiskolákat, vagyis egy olyan múlt képeit és ikonográfiáját, ami csak kevés kiváltságosoknak adatott meg. A heritage filmekben fellelhető eszképzizmus már nem annyira a közös jelentéremtésben (ahogy azt a harmincas-negyvenes évek történelmi filmjeiben láthattuk), sokkal inkább a már említett idealizált múltkép kialakításában és fetiszizálásában nyilvánul meg, amit a kezdetektől fogva sokan felrónak nekik.

Miközben az adaptációk alapjául szolgáló regények többsége hordoz magában társadalomkritikát, addig – ahogy például Andrew Higson is megjegyzi – a filmváltozatokból szinte alig vehető ki irónia vagy bírálat az általuk középpontba állított társadalmi rétegek iránt, és ennek fő oka szerinte a túlburjánzó látványban keresendő (Higson in Friedman 2006, 99–103). Akadnak viszont olyanok is, mint például Sarah Street (Street 1997) vagy Alison Light (Light 1991), akik védelmükbe veszik a heritage filmeket. Street és Light is amellett érvelnek, és a dolgozat későbbi elemzése is ezt látszanak alátámasztani, hogy a heritage filmek igazából korántsem mellőzik a társadalomkritikát, sőt nemegyszer inkább a felszínre hoznak kortárs problémákat is. Érvelésük szerint csak a befogadón múlik, hogy miként olvassa azokat, illetve mennyire tekinti a heritage filmeket többfajta értelmezésre nyitott szövegekként (Street 1997, 104). A heritage filmek esetében ez a nyitottság főleg ahhoz szükséges, hogy túl lehessen lépni azon az uralkodó nézeten, miszerint a heritage filmek a konzervatív kormány feltétlen ideológiai kiszolgálói voltak.

A filmes elbeszélésekben valamelyest halványabban sejlenek fel a társadalomkritikai felvetések és az irónia, mellyel az irodalmi forrásként szolgáló regények, különösen E. M.

Forster művei a felsőbb osztályokat ábrázolják. Ráadásul, mivel a filmek pazar látványvilága némileg elvonja a figyelmet a kritikus felhangokról, a nézőt sem sarkallja feltétlen arra, hogy kérdéseket tegyen fel vagy kritikai álláspontra helyezkedjen a látottakkal kapcsolatban, de ez, ahogy látni fogjuk a későbbiekben, mégsem jelenti a filmek által ábrázolt osztályokkal szembeni kritika teljes hiányát. Mégis a társadalomkritika hiánya képezi a műfaji megjelölés kialakulásával együtt életre kelt heritage-vita, vagy „heritage-szapulás”,<sup>221</sup> ha úgy tetszik, akár „heritage-háború”<sup>222</sup> egyik fő pillérét.

## A heritage és a Thatcher-kormányzat

Thomas Elsaesser és több más szakíró,<sup>223</sup> egy intézményesen támogatott arculatépítés eszközt látta a véleményük szerint hivatalos, aktuálisan regnáló politikai irányvonalhoz illeszkedő heritage filmekben. A heritage film szoros kötődése a thatcherizmushoz (ez a kötődés valójában egy meglehetősen komplex viszonyrendszert jelent, és alaposabban megvizsgálva igencsak bővelkedik az ellentmondásokban) születésétől fogva bélyegként szerepel a filmek címe mögött, véget nem érő vitáknak és támadásoknak biztosítva táptalajt, melyben a pártatlanságukat, sőt inkább baloldali kötődésüket hangsúlyozó alkotók rendre alulmaradtak.<sup>224</sup>

A heritage-vitát tovább polarizálta a jobboldali történész Norman Stone, aki 1988-ban a *The Sunday Times*-ben közölt írásában nem győzte méltatni *A szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985), illetve az *Út Indiába* (*A Passage to India*, David Lean, 1984) című filmeket, miközben elmarasztalta a Thatcher-kormányzatot nyíltan bíráló alkotásokat, mint Derek Jarman 1987-es *Anglia alkonyát* (*The Last of England*) és Stephen Frears filmjét, a

---

<sup>221</sup> Caire Monk használta ezt a kifejezést *Sex, Politics and the Past: Merchant Ivory, The Heritage Film and its Critics in 1980s and 1990s Britain* (1994) című könyvében.

<sup>222</sup> Ryan S. Trimm nevezi heritage-háborúnak a jelenséget a „Nation, Heritage and Hospitality After Thatcher” című írásában. (<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1265&context=clweb> Letöltve: 2015. január 9.)

<sup>223</sup> Thomas Elsaesser „hivatalos” kategóriája szinte egy az egyben lefedi a Higson, Hill, Barr által heritage filmeknek nevezett alkotásokat.

<sup>224</sup> James Chapman például a *Tűzszekerekről* szóló fejezetében interjúkat idéz a film készítőivel, elsősorban David Puttnam producerrel és Colin Welland forgatókönyvíróval, akik egyértelműen tagadtak minden ilyen vádat, és inkább a film baloldali kötődését hangsúlyozták (Chapman 2005, 293–297). A *Maurice* kapcsán is hasonló volt az alkotók reakciója, akik mindenképp azt kívánták hangsúlyozni, hogy a thatcheri konzervatív kormányzat alatt mennyire felszabadítóan hatott az emberekre a film, mely az egyéni szabadság és a szexualitás, jelen esetben a homoszexualitás felvállalása mellett tette le a voksát. (<https://www.youtube.com/watch?v=MtPNyKHvO9s> Letöltve: 2013. január 11.)



*Sammyt és Rosie-t ágyba viszik* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987) (Monk 2002, 176–198 in Vidal 2012, 50). Stone cikke még inkább bebetonozta azt a nyolcvanas években általánosan elfogadott nézetet, hogy ezek a filmek az aktuális politikai rendszer elkötelezett kiszolgálói voltak. Ezek után nem csoda, hogy sokakban a mai napig ez a kép él a heritage filmekről, olyannyira, hogy a BBC által 2007-ben készített hétrészes brit mozitörténeti dokumentumfilm-sorozat,<sup>225</sup> a „Corsets, Cleavage and Country Houses – The Story of Costume Drama” című epizódjában a nyolcvanas évek rendőri brutalitásának, a növekvő munkanélküliségnek, a bányászsztrájkoknak és a Falkland-szigeteki háborúnak a képei a kor legnépszerűbb kosztümös filmjeinek momentumaival állnak párhuzamban. Ez utóbbiból a kedélyesen teázó hölgyek, az idilli környezet, a zöldellő parkok és gazdagon díszített szalonok vannak kiemelve. Az archív képsorokhoz a narrátor a következő kommentárt fűzte: „ez volt Nagy-Britannia a nyolcvanas években” a kosztümös filmek képsoraihoz pedig a következő megjegyzés került: „Így vélekedett a világ többi része arról, hogy mi is zajlott itt” (Vidal 2012, 7). Ez az éles szembeállítás a mai napig alapjaiban határozza meg a Thatcher-kormányzat alatt készült kosztümös filmekről való vélekedést.

Raphael Samuel szerint: „a heritage, röviden szólva, a nemzeti dekadencia szimbóluma volt; egy rosszindulatú kinövés, ami az ország ancient régime-jének néhai nagyságáról tanúskodott és annak radikális alternatíváinak gyengeségéről” (Samuel 1994, 261). Ezek után nem csoda, hogy a kor baloldali filmrendezői, mint például Derek Jarman is nyíltan elmarasztalták a heritage filmeket. Alan Parker pedig egyenesen „Laura Ashley filmes iskolának” titulálta,<sup>226</sup> és a rossz filmkészítés iskolapéldájaként citálta őket. Komikus bírálata is akadt a heritage filmeknek, mint például az 1998-as *Rest and Recreation*, vagy az *Ó, azok az angolok* (*Stiff Upper Lips*, Gary Sinyor, 1998) (Sargeant 2000, 304). Talán éppen ez a neves filmrendezők és kritikusok által tanúsított elutasító magatartása az oka, hogy sokan a heritage filmeket a mai napig a jóízlés jegyében megvalósított rossz filmkészítés mintapéldájaként tartják számon.

---

<sup>225</sup> A sorozat címe „British Film Forever”, és a UK Film Councilal való együttműködés, a „Summer of British Film” része volt. Oktató céllal jött létre, valamint hogy emléket állítson a brit mozi kiválóságainak. A válogatás igencsak megosztotta a közönséget, többen, közöttük Alex Cox filmrendező is élesen bírálta a sorozatot (Vidal 2012, 7).

<sup>226</sup> Laura és Bernard Ashley az ötvenes években kezdték a textiltervezést. Laura Ashley cége ma a legnagyobb divat- és lakberendezési cégnek számít, a konzervatív angol jóízlés megtestesítőjének. Pályájuk elején törülközőket, konyhai törülközőket és kiegészítőket készítettek viktoriánus hirdetésekkel díszítve. A mai napig ikonikus brit cég, mely a lakberendezési tárgyokról, bútorokról, kiegészítőkről és textiláruiról épp olyan híres, mint ruházati termékeiről. (<http://www.lauraashley.com/uk/about-laura-ashley/heritage/page/heritage> Letöltve: 2015. február 18.)

A bírálatok alappilléret a filmek inkább vélt, mint valós politikai elkötelezettsége képezte, csakúgy mint maga a filmkészítési stílus, amiért például a Merchant-Ivory-filmeket a mai napig vonakodnak a kritikusok és akadémikusok (talán Andrew Higson kivételével) szerzői filmmékként elismerni (Higson 2003, 42). Ahogy Vidal is megjegyzi, a „jóízlés jegyében készített heritage film és a szerzőiség mindig is eleve kizárták egymást”, és a filmek íróközpontúsága csak egy újabb nyomós érv volt a szerzőiség ellen (Vidal 2012, 28). Kritikusai számára a legfőbb problémát mégis a filmekben fellelhető reduktív ábrázolásmód jelenti, mely a felsőbb osztályok és az arisztokrata elit értékrendjét és szokásait állítja középpontba, az elbeszélést apró megfigyelésekből, elcsípett arcrezdülésekből és kimondatlan vágyakból építve fel, elutasítva a nemzeti kultúra bármilyen sokszínűségének ábrázolását (Hall 2006 in Vidal 2012, 10).

### **A heritage és az eszképzizmus, a múlt és a nosztalgia**

A nemegyszer negatív kritikai fogadtatás ellenére a közönség boldog tudatlanságban, nem ismerve sem a heritage film fogalmát, sem a körülötte kialakuló akadémikus vitát, élvezte a kosztümös alkotásokat. A heritage filmeknek a közönség köreiből szerzett népszerűségének oka korántsem a filmek feltételezett vagy valós politikai elkötelezettségében keresendő, sokkal inkább a nyolcvanas években megfigyelhető, az egész társadalomra jellemző eszképzizmusban és a már korábban említett századvégi nosztalgiahullámban. Andrew Higson szerint úgy is értelmezhető a heritage film, mint a „középosztálynak a jelenkor problémái iránti elutasítása” (Higson 1993, 120 in Street 1997, 104). A válság és a bizonytalanság idejében megnyilvánuló eszképzizmus az addig szilárdnak tartott értékrend és életvitel megrendülésekor kerül előtérbe. Ilyen helyzetben a múltból vett példák felemlegetése felismerhető és követendő mintákat kínálhat a jelen számára. A kulturális örökség iránti érdeklődésre, a múlt és a hagyományok felemlegetésére úgy tekinthetünk Nagy-Britanniában, mint „a társadalmi felfordulás és feszültség, a gazdasági fejlemények és a nemzetközi helyzet eredményére” (Davis 1999, 74). A heritage-iparág és különösképpen a heritage film is menekülést jelentett a jelen problémái elől a múltba, de ugyanakkor a jelen kritikáját is hordozza azáltal, hogy éppen azt mutatja, ami a jelenből hiányzik, ami nosztalgikus vágyakozást kelt a múlt gyakorta pusztán elképzelt stabilitása és nagysága iránt (Higson 1996,

238). Igazolják ezzel Marc Ferro azon megállapítását, hogy a múltban játszódó filmek „legtöbbször sokkalta inkább a jelenről árulkodnak, semmint a múltról” (Ferro 1988, 47–48).

A heritage filmeket azért is azonosítják a nosztalgiával, mivel a „stabilitás, kulturális hovatartozás és a folytonosság érzetét keltik a jelen félelmekkel, elégedetlenséggel, nyugtalansággal és bizonytalansággal teli időszakában” (Hill 1999, 74). Győri Zsolt is kiemeli tanulmányában a múltidéssel kapcsolatos eszképzizmus és a nosztalgia kérdését, de ő az álomidő fogalma felől közelítve tárgyalja azt. Győri R. D. Laing szociálpszichológus elméletét hozza példaként, aki szerint az eszképzizmus az ontológiai bizonytalanságból következő identitásgyengülésre és az azzal rokonítható szorongásélményre adott természetes válasz (Csepeli 1997, 517–18 in Győri 2010, 147). A jelentől való elfordulásban egy álomidő, az önképében bizonytalan identitásnak a hagyomány biztonságába burkolódzó múlt ígér kapaszkodót. Az elidegenítő hétköznapok elől menedéket kínáló mozgókép múltábrázolása a történész számára értelmezhetetlen, sőt a történelmi hitelesség súlyos és szándékos megcsorbításai miatt gyakori háborgások tárgya, ám a kultúrakutatók számára pontos korleletet kínál a jelenkor társadalmáról. Egyfelől tehát a nosztalgia múltjába való menekülés természetes és ösztönös cselekvésként fogható fel, másfelől a menekülés céljából teremtett múlt pontos lenyomatát adhatja az eszképzizmust életre hívó hiányoknak és bizonytalanságoknak. Nem a történelmi hűség, sokkal inkább a folytonosság igénye, a múlt és a jelen közötti kontinuitás biztosításának vágya vált hangsúlyossá. Az itt és most helyére az kerül, aminek itt és most lennie kéne, mely sokszor a nosztalgia által átfestett, a valóságtól igencsak elrugaskodott múltképet eredményez (Győri 2010, 147).

Higson szerint a nyolcvanas-kilencvenes évek heritage filmjei olvashatóak úgy, mint a thatcheri és post-thatcheri jelennek liberális-humanista bírálatai. Múltba fordulás, hogy a jelenről fogalmazhassanak meg bírálatot, hogy szembeállítsák a thatcherizmus individualista, materialista törekvéseit és értékrendjét a liberális konszenzussal, mely kapcsolatot teremt az osztályok, nemek, szexualitás és nemzetiség határain túl (Higson 1996, 238–239). Ezért kap különös figyelmet a filmek vizsgálatakor az általuk középpontba állított egyéni szabadság, amit Thatcher is gyakorta hangsúlyozott, bár az ő retorikájában ez inkább gazdasági szabadságot és önállóságot jelentett, semmint társadalmi liberalizmust vagy politikai függetlenséget (Quart in Friedman 2006, 19).

A heritage film jelensége ugyan egybeforrt a thatcherizmus alatti brit filmgyártás kosztümös adaptációival, Richard Dyer és Ginette Vincendeau *Popular European Cinema* című

könyvében mégis arra hívja fel a figyelmet, hogy a heritage filmek terjedése a nyolcvanas években Európa más országaira is jellemző volt. A heritage filmek kialakulása és felvirágzása máshol is a huszadik század utolsó harmadának évtizedeihez kötődik, amikor a fogyasztói társadalommal szorosan összekapcsolt, a múlt örökségeinek fogyasztására ösztönző nosztalgia megjelent elsősorban a tárgyakon és a képeken át birtokba vehető múlt iránti vágyakozás formájában. Roland Robertson a huszadik század végén végigsöprő heritage-kultúrát és a hozzá szorosan kapcsolódó nosztalgiát egy „globálisan intézményesített nosztalgiának” nevezi (Robertson 1992, 160 in Hill 1999, 75). Robertson megkülönbözteti a tizenkilencedik század végének „a nemzetépítéssel kapcsolatba hozható önkéntes emlékezetét”, önkéntes nosztalgiáját a huszadik század végén életre kapó, inkább a „fogyasztói kultúra által serkentett, fogyasztásra buzdító nosztalgiától”, melyet egyrészt a globalizáció élénkített, másrészt éppen az ellen jött létre mint egyfajta biztonság és hagyomány utáni vágy lecsapódása (Robertson 1992, 160 in Hill 1999, 75). Mivel a huszadik század végének kulturális emlékezetét főként a heritage-iparág hívta életre, nem csoda, hogy annak sok eleme mesterségesen fabrikálnak tűnik. Átala egy olyan, szándékoltan a magaskultúrához kapcsolódó örökség képe bontakozik ki, melyet csak egy kevesekből álló kiváltságos réteg mondhatott a magáénak (Hill 1999, 75).

John Hill a nyolcvanas évek brit mozijának szentelt könyvének a „The Heritage Film: Issues and Debates” című fejezetében szintén részletesen kitér a heritage filmek és a múlt, valamint a heritage és a nosztalgia szerepére, megjegyezve, hogy a filmekben megjelenő nosztalgia szerinte is erős kritikával van átszőve (Hill 1999, 84–96).

Mindamellettt ahogy Robert Hewison is kifejti:

a kulturális örökség fokozatosan homályba borítja és kitörli a történelmet azáltal, hogy a valóság helyett a múlt képével helyettesíti azt, mellyel azt éri el, hogy a történelem nyitott története a kulturális örökség zárt történetévé válik. A jelen bizonytalanságával szemben pótlékot nyújt a múlt. A kulturális örökség fokozatosan elhomályosítja a történelmet azáltal, hogy egy mesterségesen kialakított képpel helyettesíti a valóságot (Hewison in Corner and Harvey 1991, 175 in Leach 2004, 200).

Ez a megkülönböztetés a történelem és a kulturális örökség között Jim Leach szerint azon is múlik, hogy a történelmet mennyire tekintjük állandóan változásban lévő folyamatnak, mely az újabb fejlemények tükrében mindig újra és újra értelmezhető, miközben a heritage a múlt nosztalgikus változata, melyre úgy tekinthetünk, mint egy fix értékrendre, melynek a tükrében megmérettetik a jelen, és feltáruhnak azok a dolgok, amik a jelenben szükségesek lennének (Leach 2004, 200).

A heritage-iparág generálta valóságtól elrugaszkodott múltképnek talán legkeményebb bírálója Robert Hewison, aki a nehézipar és a gyáripár hanyatlására hívta fel a figyelmet, és arra a számára aggasztó tendenciára, hogy „Nagy-Britannia árucikkek helyett inkább kulturális örökséget gyárt” (Hewison 1987, 88). A hanyatlás éveiben az arculatépítés legfontosabb eszközének tekintett heritage-iparágban többnyire új gazdasági lehetőséget láttak, egy másik nézőpontból azonban az örökségkultúra – a maga idealizált tartalmaival és egy szebb és gazdagabb múlt megidézett díszleteivel – inkább csalóka jelenségnek mutatkozott. Frederic Jameson a posztmodern kultúrát és örökséggondozást „a történelmi valóság hitelességében beállt válsághelyzetnek” tulajdonítja, melyben az „»igazi történelmet« felváltja a múlt nosztalgikus, ámde csalóka utánzata” (Jameson 1984, 64–71 in Hill 1999, 75). Ebben a közös múlt már csak azért is eleve kizárt, mert a heritage filmek által ábrázolt múlt csak nagyon kevesek kiváltsága volt. A múlt ez esetben történelemként sem fogható meg, hanem egy könnyen megjeleníthető vágykép formájában jelenik meg, az arculatkultúra és a kulturális örökség ápolásának metszéspontján szökkent szárba, hogy felvirágoztassa a brit filmgyártást (Hill 1999, 76). A könnyen megjeleníthető vágyképek könnyen eladható képeknek mutatkoztak, kialakítva az arculatkultúra építőiként számon tartott kánont, mely „a brit jelzőt versenyképesség-fokozó, piacnövelő és márkatudatosság-erősítő jelzőként kezdte használni – ezúttal a jelző tehát képekre és történetekre, és nem készárukra vagy szolgáltatásokra vonatkozott” – írja Thomas Elsaesser (fordítás: Győri Zsolt 2010, 72; Elsaesser in Friedman 2006, 49).

Andrew Higson pedig azt emeli ki az olyan filmekkel kapcsolatban, mint például a

*(Szellem a házban, Tűzszekerek, Szoba kilátással, Értelem és érzelem, Elizabeth)*, hogy konvencióik és hagyományaik viszonylag gyorsan jöttek létre. Természetesen a konvenciók részben azért születtek meg, hogy a film tradicionalitását és régiességét megjelenítő látszatot hozzanak létre (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 50).

Következésképpen Higson a mesterségesen és gyorsan teremtett hagyomány és örökség problematikus voltára hívja fel a figyelmet.

Örökségünkről szólva célszerűnek látszik az a megjelölés, miszerint örökségnek számít az, ami a múlt generációitól átvéve, átörökölve eljut hozzánk. Mi a helyzet ugyanakkor a bevitt és az importált tradíciókkal? Milyen messzire kell az örökségnek visszanyúlnia a nemzetállamban, hogy az esemény, a cselekedet vagy gondolat a nemzeti kultúrában mélyen gyökerezőnek és nemzetinek számítson? (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 51)

A nosztalgiához tartozik az is – mint azt Andrew Higson is említi –, hogy míg a minőségi kosztümös adaptációkat a nemzeti értékek hordozóinak tekintették, voltak, akik a nyolcvanas évek heritage filmjeit éppen a nemzeti értékek devalválódásával, a kultúra felszínessé válásával azonosították. Andrew Higson is azok közé tartozik, akik felvetették, hogy a heritage-iparágban és a heritage filmekben éppen a kortárs populáris kultúra és a huszadik század utolsó harmadában rohamos fejlődésnek induló fogyasztói kultúra jelenik meg. Mások pedig a közönség köreiből aratott népszerűségük ellenére egyenesen a regény szellemi beszennyezésének tartották azok filmre vitelét, és felrótták a National Trustnak, hogy Disneylandet csinál a gazdag irodalmi és történelmi örökségből (Sargeant 2000, 308).

### A heritage-kánon írói

Némileg elüt az említett heritage-definícióktól Amy Sargeant meghatározása, melyben a filmek helyett az írók kanonizálása kap kiemelt szerepet, ezért a filmek és a televíziós produkciónak közül Sargeant csak néhányat említ, helyettük inkább a filmek alapjául szolgáló regényeket – mint a műfaj fő meghatározóit – tárgyalja évtizedenkénti bontásban. A nyolcvanas években E. M. Forster, Anthony Trollope nevét emeli ki, a kilencvenes éveket pedig a Henry James- és Thomas Hardy-adaptációk időszakának tartja, miközben megjegyzi azt is, hogy Dickens és Austen gyakorlatilag minden évtizedben a legnépszerűbb íróknak számítanak. Az ő népszerűségük Sargeant szerint nem vethető össze az időben sokkal jobban behatárolható Forster-, James- vagy Hardy-hullámmal, és ezt Sargeant elsősorban ahhoz köti, hogy a Dickens- és Austen-regények akár eredeti formájukban, akár filmes változatban születésüktől fogva hatalmas népszerűségnek örvendenek, és nemcsak egy adott periódusban kaptak kiemelkedő figyelmet, hanem már a filmtörténet kezdete óta a leggyakrabban megfilmesített íróknak számítanak (Sargeant 2000, 305). A magam részéről ugyanezen okból kifolyólag ide sorolnám még a Brontë nővéreket, illetve az írásaikból készült filmeket és sorozatokat is, melyekből a kilencvenes években több is készült.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> A kilencvenes években Emily Brontë *Üvöltő szelek*jéből két változat is készült. 1992-ben Peter Kosminsky rendezésében, Ralph Fiennes és Juliette Binoche főszereplésével, és 1998-ban a London Weekend Television gyártásában, Skynner rendezésében. Charlotte Brontë regénye, a *Jane Eyre* pedig három különböző változatban került a közönség elé ugyanebben az időszakban. 1983-ban a BBC készített belőle minisorozatot Zelah Clarke és

Amy Sargeant szerint az említett írók heritage-ciklushoz sorolása ellen szól az is, hogy esetükben a népszerűség korábban jött, minthogy a heritage-kultúra részévé váltak volna (Sargeant 2000, 305). Korábban annál is, hogy a heritage film fogalma bekerült volna a diskurzusba. Ez az oka annak, hogy a heritage filmek tárgyalásakor nem szentelek különösebb figyelmet az Austen-, Dickens-, Brontë- és Shakespeare-adaptációknak. Bár részesei a heritage-kultúrának, és a BBC által készített *Büszkeség és balítélet* televíziós minisorozat (1980) kétségbevonhatatlanul előkészítője volt a heritage filmekről szóló diskurzusnak, a heritage elnevezést és a nyomában kialakuló vitát mégis Hugh Hudson *Tűzszekerek* című alkotása és az azt követő, James Ivory és Ismail Merchant által készített E. M. Forster-adaptációk hívták életre.

Ahogy Sargeant az említett írókat, úgy Andrew Higson a Shakespeare-feldolgozásokat zárja ki a heritage filmek köréből, mivel az ebben az időben készült adaptációk többsége Anglián kívül játszódik, ráadásul külföldi stúdiók, külföldi szereplők és külföldi rendező segédletével készültek, így jóformán az írón kívül egyetlen hazai vonatkozásuk nem volt. A modern átiratok közé sorolja Higson a *Szerelmes Shakespeare (Shakespeare in Love)*, John Madden, 1998), a *Nőies játékok (Stage Beauty)*, Richard Eyre, 2004), a *Rochester grófja – Pokoli kéj (The Libertine)*, Laurence Dunmore, 2004) című filmeket. Megemlíti Al Pacino *Richárd nyomában (Looking for Richard)*, 1996) című dokumentumfilmjét, mely a *III. Richárd*nak a modern New Yorkban való színreviteléről szól. Higson szerint ugyanígy nehéz mit kezdeni a Peter Greenaway rendezte *Prospero könyveivel (Prospero's Books)*, 1991), mivel nem Angliában játszódik, és karakterei sem angolok, ráadásul nemzetközi koprodukcióban készült, nemzetközi színészgárdával és stábbal, Greenawayt pedig mint a szigetország jeles szerzői filmesét tartják számon, ami szintúgy kizáró oknak bizonyul. Kizáró ok, hogy nem Angliában, angol szereplőkkel készült a svájci–francia koprodukció, a *III. Richárd (Richard III)*, amit a chilei Raoul Ruiz rendezett 1986-ban, vagy a szintén más korba helyezett 1995-ös *III. Richárd*-változat, melyet Richard Loncraine jegyez. Hasonló okokból besorolhatatlanok a heritage filmek közé a Kenneth Branagh-féle Shakespeare-adaptációk, mint a toszkán vidéken forgatott *Sok hühö semmiért (Much Ado About Nothing)*, 1993), a Dániában játszódó *Hamlet* (1996), a *Lóvátett lovagok (Love's Labour's Lost)*, 2000), az *Ahogy tetszik (As You Like It)*, 2006), Franco Zeffirelli *Hamletje* 1990-ből az ausztrál Mel Gibsonnal és az amerikai Glenn

---

Timothy Dalton főszereplésével, 1996-ban Franco Zeffirelli olasz rendező vitte vászonra Angliában William Hurt, Charlotte Gainsbourg és Anne Paquin főszereplésével, egy évvel később, 1997-ben pedig Robert Young készített belőle tévésorozatot Samantha Morton és Ciarán Hinds főszereplésével, az A&E Television Networks és a London Weekend Television megbízásából.

Close-zal a főszerepben, vagy az ausztrál rendező, Baz Luhrmann *Rómeó és Júliája* (*Romeo + Juliet*, 1996), mely a posztmodern Kaliforniában játszódik Verona helyett (Higson 1996, 198).

## A heritage és az íróközpontúság

Az Amy Sargeant által korábban kiemelt, az eredeti regényeket szolgámód követő szöveghű adaptációk még inkább a heritage filmek íróközpontúságát hangsúlyozták, mely eleve kizárni látszik a szerzőiséget, ahogy azt a hetvenes évek brit televíziójának esetében is láthattuk. Meghatározó kritérium ez a heritage-definíciókban és ezáltal a filmek besorolásakor. Andrew Higson *Dissolving Views* című könyvében ír arról, hogy a heritage filmek fogalmának egyik meghatározó tényezője volt a szerzőiség kizárása. Higson különösen ironikusnak találja, hogy éppen a James Ivory rendező és Ismail Merchant producerek által gyártott produkciók azok, amelyekkel kapcsolatban soha nem merült fel a szerzőiség kérdése, mikor azok oly szembetűnően és legfőképp következetesen mutatnak bizonyos egyedi stílusjegyeket (Higson 2003, 42). Az íróközpontúság és a szöveghűség miatt háttérbe szorított szerzőiség volt az oka annak is, hogy a televízióval szorosan összefüggő ciklusként tartották számon a heritage filmeket. A filmek kompozíciójukkal, esztétikai minőségükkel, a regények szöveghű és látványos, de a merészebb formanyelvi kísérleteket mellőző megközelítésével inkább a művészi tömegfilm felé tendáltak, ezzel is kivívva a kritikusok és az olyan neves alkotók, mint a már említett Alan Parker rosszállását, nemcsak a szerzőiséget zárva eleve ki a filmekkel kapcsolatban, hanem művészi kvalitásukat is kétségbe vonva. Az esztétikai minőségen túl a televízióhoz kapcsolja és a művészi tömegfilm megnevezését igazolja a heritage filmek esetében, hogy többségük valóban úgy készült, hogy a mozibemutató lejártával majd a televízióban legyen látható, sőt nemegyszer már a gyártás során beszálltak a finanszírozásba az olyan televíziós cégek, mint a Channel 4 vagy az ITV. A *Tűzszekerek* esetében pedig sokáig úgy tűnt, hogy televíziós minisorozat lesz belőle, talán ezért is esett a választás egy televíziós rendezőre, Hugh Hudsonra, akinek végül ez lett az első nagyjátékfilm-rendezése. Az egyre rövidülő mozibemutató következtében még inkább meghatározóvá vált a televízió és az ehhez köthető szélesebb közönségréteg megcélzása.



## Elemzés

Szinte lehetetlen egy majd másfél évtizeden át futó sorozatból egy-két reprezentatív példát kiválasztani, főként mivel a *Play for Today* nagyon sok részét az akkori felvételi szokások szerint törölték, de a fennmaradtak közül is számos elveszett, megrongálódott, hiányos vagy egyszerűen csak nem elérhető. Az általam választott két epizód a sorozat történetének két jelentős szerzőifilmes alkotójától származik, ezzel is bizonyítva, hogy a szerzőiség és a televízió, bár akkoriban ilyen relációban még véletlenül sem került szóba, mégsem volt feltétlenül egymást kizáró. Nem a szerzőiség teszi azonban a dolgozat szempontjából elsődlegesen érdekessé az ebben a fejezetben vizsgált tévédrámákat és a heritage-ciklus három reprezentatív alkotását, sokkal inkább azok nemzetábrázolása, az, ahogyan Nagy-Britanniát és a britséget megjelenítik. Lényegesnek tartom, hogy a két, látszólag gyökeresen eltérő irányvonal alkotásait ne egymással szembeállítva tárgyaljam, hanem a hasonlóságok és a folytonosság jelei után kutatva. Ez azért is különösen fontos, mert csak a két irányzat együttes vizsgálatával kaphatunk átfogó képet a brit nemzeti filmről és a bennük ábrázolt britség mibenlétéről, mivel a maga nemében mindkettő hajlik a kizárólagosságra. A *Play for Today* elsősorban a munkásosztályt és a középosztályt ábrázolja, és elenyésző figyelmet szentel a társadalmi elitnek, a heritage filmek viszont pont ehhez a réteghez köthetők inkább. A brit társadalmat azonban mindezek együttesen képezik, ahogy a múlt ábrázolása és a jelen is együttesen és egymással állandó diskurzusban maradva adja meg a britség mibenlétét.

## *Penda's Fen* (írta: David Rudkin, rendezte: Alan Clarke, 1974) *Play for Today*

A nemzeti identitás és a nemzetkép szempontjából kulcsdarabnak számít a Thomas Elsaesser által a „bennfentes tudás” tolmácsolójának számító *Play for Today* darab, Alan Clarke *Penda's Fen*-je. A sok tekintetben a legendás brit filmrendező, Michael Powell képi világát idéző alkotás jó példája annak, hogy a *Play for Today* egy-egy epizódja mennyire túlnőtt a külön darabokból álló, ún. „single play” televíziós drámasorozat keretein. Ezt mutatja az is, hogy a *Penda's Fen* a legtöbb korabeli tévédrámával ellentétben elejétől a végéig filmre forgatták.<sup>228</sup> 1990-ben, amikor újra műsorra tűzte a Channel 4 már a Film 4 Today sorozatban volt látható,<sup>229</sup> ami jól mutatja a tévéfilmek között kivívott státuszát, valamint hogy a hetvenes években az önálló darabokból álló drámasorozatok egyes epizódjai, főleg a regionális stúdiókban, külső helyszíneken felvett, filmre forgatott részek, miként távolodtak el egyre látványosabban a színháztól és közelítettek a tévéfilmek felé (Cooke 2012, 138–139). Az, hogy egy ilyen merész alkotás, amiben többek közt egy véres pogány rituálé és az látható, amint a templom padlója elemi erővel kettéhasad, egyáltalán elkészülhetett, és főműsoridőben<sup>230</sup> milliók otthonába juthatott el, leginkább David Rose producer bátorságát mutatja. A birminghami Pebble Mill stúdió vezetője – távol londoni kollégáinak vigyázó szeméitől és túlzott óvatosságától – a vidéket előtérbe helyező, merészséget tükröző, a nézőket és az alkotókat egyaránt kihívások elé állító darabok mellett kötelezte el magát (Cooke 2003, 119).

A *Penda's Fen* David Rudkin<sup>231</sup> írásából született, aki az 1990-ben felújított változatban maga mondja el a prológusban, milyen történelmi érdekességeket és rejtélyeket hordoz az általa bemutatott angol vidék. Rudkin David Rose rábeszélésére döntött Alan Clarke rendező mellett annak ellenére, hogy a film témája alapján Ken Russell vagy Nicolas Roeg nyilvánvalóbb választás lett volna, mint a Ken Loach- és Mike Leigh-féle realista vonalat képviselő Clarke.<sup>232</sup> Rudkin színdarabjainak és forgatókönyveinek visszatérő témája a pogány

---

<sup>228</sup> A tévédrámák többségét akkoriban videóra forgatták. A külső felvételek esetében forgattak ugyan filmre is, de a belső terekben játszódó jeleneteknél mindenképp a videó volt a megszokott. (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> Letöltve: 2015. március 2.)

<sup>229</sup> A *Penda's Fen* „leporolásában” jelentős szerepe volt David Rose-nak, a Pebble Mill stúdió korábbi vezető producerének, aki 1981-ben a Channel 4 játékfilmes részlegének, a Fiction at Channel 4-nak a vezető szerkesztője lett (Cooke 2012, 138–139).

<sup>230</sup> Ez hétköznap esti 8.30-as kezdést jelentett. (Cooke 2003, 119).

<sup>231</sup> Rudkin 1962-ben debütált *Afore Night Come* című darabjával.

<sup>232</sup> Alan Clarke-ot manapság többnyire a későbbi filmjei kapcsán ismeri a közönség, mint a BBC által betiltott, majd nagyjátékfilmként forgalomba hozott *Scum – Söpredék* (1979), a *Made in Britain* (1982), az *Elephant*

hiedelemvilág és az intézményesített vallás szembeállítás, valamint a szokványostól eltérő szexualitás ábrázolása, tehát mindaz, ami Roeg vagy Russell filmjeivel rokonítja. Clarke munkái, bár kezdetől a realizmus mellett köteleződtek el,<sup>233</sup> az eltérő hangvételű, életművébe mégis sok tekintetben jól illeszkedő *Penda's Fen* után váltak kíméletlenül naturálissá és igazán erőteljessé, ahogy azt Rudkin is megjegyezte. (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> Letöltve: 2015. március 2.)

A misztikus, fantasy- és horrorelemeket ötvöző felnőttéválás-történet radikális ábrázolásmódja miatt igencsak feszegette akkoriban a televíziózás és főként a *Play for Today* határait, de példázza a programsorozat műfaji változatosságát, és azt is, hogyan próbálta a sorozat megszólítani a fiatalabb közönséget.<sup>234</sup> A *Penda's Fen* jól illeszkedik a hatvanas-hetvenes években kialakuló, az okkultizmussal vizuálisan innovatívan foglalkozó filmek trendjébe is, melynek legismertebbjei: *A vesszőből font ember* (*The Wicker Man* rendezte: Robin Hardy, írta: Anthony Shaffer, 1973) és a szintén 1973-as *Ne nézz vissza* (*Don't Look Now* rendezte: Nicolas Roeg, írta: Daphne Du Maurier történetéből Allan Scott). A televízióban is voltak előzményei, mint például Jonathan Miller *Whistle and I'll Come to You* (írta: M. R. James, 1968) című tévéfilmje, Alan Garner minisorozata, a *The Owl Service* (1969–1970) vagy Nigel Kneale *The Stone Tape*-je (1972), de ilyen volt Robert MacFarlane szerint Peter Watkins 1964-es tévédrámája, a *Culloden* vagy Michael Reeves *Boszorkányvadász generálisa* (*Witchfinder General*, 1968). (<http://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eriness-english-countryside-robert-macfarlane> Letöltve: 2015. április 15.) Ebben az időben a kortárs angol irodalom is előszeretettel fordult az angol táj miszticizmusának ábrázolása felé, ami olyan regényeket eredményezett, mint a véres gyilkosságokat és rituálékat felsorakoztató *The Peregrine* (1967) J. A. Baker tollából, Alan Garner *The Weirdstone of Brisingamen*-je (1960) és a már említett *The Owl Service*-e (1967), valamint Susan Cooper *The Dark Is Rising* című 1965–1977 között

---

(1989), aminek Gus Van Sant átvette a steadycam technikáját és a címét is, vagy a *Rita, Sue és Bob is* (*Rita Sue and Bob too*, 1987).

<sup>233</sup> A realizmust Clarke, Loach és Leigh munkáival kapcsolatban, ahogy az újhullám esetében is, a munkásosztály mindennapjainak ábrázolásával, a karakterek és az őket körülvevő közeg hitelességének a megteremtésével azonosítják (Hill in Ashby and Higson 2000, 249–287).

<sup>234</sup> A fiatal közönség meghódítása egyik fontos célja volt a *Play for Today* sorozatnak, tekintve, hogy a csökkenő nézőszám és a fiatalok érdektelensége volt a *The Wednesday Play* megszűnésének fő oka. A felmérések szerint a *The Wednesday Play* politikai elkötelezettsége és az, hogy kizárólag a kortárs társadalmi problémákat és azok mikrorealista ábrázolását tartotta fontosnak, aligha volt képes megszólítani a fiatal közönséget.

megjelent sorozata. (<http://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane> Letöltve: 2015. április 15.)

A *Penda's Fen* az angol vidéken játszódik egy Pinvin nevezetű faluban, Worcestershire-ben. Főhőse a helyi lelkész tizenhét éves fia, Stephen Franklin (Spencer Blanks). Stephen apja nyomdokain haladva gyakorolja mély meggyőződéssel a vallást, és ő kíséri orgonajátékával az istentiszteleteket. Katonai iskolába jár, és megingathatatlanul hisz a keresztény árja fiatalok küldetésében, hogy megvédjék Angliát és biztosítsák annak jövőjét. Stephent elborzasztja és felháborítja minden, ami a meggyőzésének ellentmond. Osztálytermi előadásban szólal fel a Jézus életét bemutató tévés dokumentumfilm eretnek tárgyilagossága ellen, és a faluban tartott népgyűlésen is alig tudja türtőztetni magát, amikor az oda újonnan érkező, szocialista elkötelezettségű televíziós író nyíltan bírálja a kormány bizonyos döntéseit, és pártját fogja a jogaik mellett kiálló, sztrájkoló munkásoknak. Stephen, nem tudva még ekkor, hogy őt is örökbe fogadták, Isten jogos büntetésének tartja, hogy az írónak és a feleségének nem lehet gyereke. John Coulthart szerint Stephen „nem olyan szerethető, mint Billy Casper Ken Loach filmjében, a *Kesben* (1969). Hősnek aligha nevezhető, és hiányzik belőle Mick Travis karizmája Lindsay Anderson *Ha... (If..., 1968)* című filmjéből.” (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> 2015. március 2.) A film során Stephennek fokozatosan rá kell ébrednie, hogy a dolgok mégsem olyan feketék és fehérek, és hamarosan Mick Travishez hasonlóan ő is azon kapja magát, hogy menekül az angol hatalom és tekintély fellegvárából, mely ez esetben az iskola és a templom formájában intézményesül, és hátat fordít a birodalmi időkre visszanyúló maszkulinitás eszményének is. (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> 2015. március 2.)

A fiút visszatérő álmok gyötrik, angyalok és démonok jelennek meg neki, de homoerotikus vágyai is testet öltenek egy osztálytársa képében. A rémálmok nappal víziókká változnak, és egyre jobban felborítják Stephen addigi elképzelését önmagáról, a vallásról és az őt körülvevő világról. Nem elég, hogy a kormány titkos nukleáris kísérleteket és megfigyeléseket folytató bázisokat hoz létre a közelükben, melynek civil áldozata is lesz, de Stephen rájön, hogy apja hite és értékrendje sem olyan szilárd és egyértelmű, ahogy azt ő korábban elképzelte. Apja könyvespolcán elborzadva fedezi fel az új szomszéd által írt *Az eltemetett Jézust*, de ez még semmi ahhoz képest, amikor tizennyolcadik születésnapján megtudja, hogy szeretett szülei igazából csak nevelőszülei, sőt kiderül, hogy az árja angol vér helyett még walesi is csörgedezik az ereiben. A film során Stephennek szinte mindent újra kell értékelnie, és be kell

látnia, hogy a világ sokkal színesebb és összetettebb annál, ahogy ő azt elképzelte. Mindaz, amit szilárdnak és kézzelfoghatónak hitt, szertefoszlik, a meggyőződés bizonyossága helyébe a kérdések lépnek. Kérdéseire viszont sorra olyan válaszokat kap, melyek még inkább elbizonytalanítják, és ahogy nő benne a bizonytalanság, úgy komorodnak a víziói is. Kiderül számára, hogy apja nem utasítja el a pogány örökséget, amit Penda király<sup>235</sup> erre a helyre hagyott, sőt úgy tartja, a pogányságot a kereszténység démonizálta, mert az új mindig démonizálja a régit, hogy legyen mivel indokolnia a régi leváltásának a szükségességét. Egyik víziójában megidéződött Stephen előtt egy véres rituálé, mely során egy kislány kezét bárdal vágják le. A jelenet minden horrorisztikus volta ellenére nem a pogányok barbársága miatt olyan zavarba ejtő, sokkal inkább a résztvevők nyugodt mosolygása miatt. A kislány is derűs és önként nyújtja kezét a bárd alá. Mindenki a hetvenes évek viselete szerint van öltözve, ami elbizonytalanítja a nézőt, hogy vajon tényleg évszázadokkal ezelőtti barbár szokás tanúja-e vagy a látomás éppen a jelen kegyetlen valójára hívja fel a figyelmet.

Az eső elől menekülve, egy romos házban, tolószékben ülve és megöregedve megjelenik Stephennek Sir Edward Elgar, akinek ugyanehhez a tájhoz köthető híres oratóriumát, a *The Dream of Gerontius* a fiú oly sokat hallgatja. Elgar azon a vidéken született és élt, ahol a film is játszódik, említett zeneművét a worcesteri Marvern Hills inspirálta, melyről oly sok különböző beállítást és panorámafelvételt kapunk a film során. Elgar mint ennek a tájnak és az élet nagy bölcsességeinek a tudója, még az Enigma-kód megfejtésének a magyarázatát is felkínálja Stephennek. A víziókat és Stephen felismeréseit a mitikus és megannyi titkot rejtő festői vidék képei kísérik. A természet képei mellett sokat láthatjuk a viktoriánus téglapalotákat, a templomot és a mögötte elhelyezkedő temetőt. A falu mellett elterülő ingoványos lápvidék, mely valaha az utolsó pogány angol király, Penda birodalma volt, évszázados titkok hordozója, a pogányság és a kereszténység végső, mindent eldöntő nagy csatájának tanúja, és nem utolsósorban a kapocs az ősi és a modern között (Rolinson in Newland 2010, 174).

A Bildungsroman-felépítésű történetben Stephen összes korábbi elképzelése önmagáról és a körülötte lévő világról porig rombolódik, hogy aztán egy új ember születhessen új világképpel. Stephen története egy vallásos és pogány szimbólumokkal és rituálékkal átszőtt felnőtté válás története, spirituális útkeresés és egy másik, alternatív Anglia képének a megjelenítése. (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy->

---

<sup>235</sup> Penda merciai király az utolsó pogány király volt a hetedik században.

[horror-pastoral-horror](#) Letöltve: 2015. március 11.) A film utolsó jeleneteiben Stephen a dombon ül a festői szépségű Marvern Hillsnél, és odalép hozzá egy idősebb pár, akik „Anglia apjának és anyjának” nevezik magukat. Az erkölcs, a hit és a tisztaság jegyében beszélnek az angol tájról és Stephenről mint a tiszta vér örököséről. Stephen viszont hallgatni sem bírja ezt, mert addigra már minden, ami korábban oly magától értetődő és szilárd alapokon nyugvónak tűnt számára, mint a családja, a származása, a hite és a szexuális irányultsága, megingott, és már fogalma sincs arról, ki is ő valójában. „Nem, nem vagyok tiszta! Keveredett a vérem, a nemem. Nő vagyok és férfi, világosság és sötétség, semmi tiszta nincs bennem. Sár és láng vagyok!” A nő, aki kísértetiesen hasonlít a kor híres erkölcsösőszére, a liberalizmus nagy ellenzőjére, Mary Whitehouse-ra,<sup>236</sup> erre feldühödik, lefénnyképezi Stephent, majd meggyújtja a polaroidot, és Stephen lába, ott ahol a láng a képbe mar, meggyullad. Itt lép közbe az öreg Penda király szelleme, aki megmenti őt. A birodalmát a kereszténység elől hiába védő király a végső monológiájában Stephent teszi meg Anglia örökösévé. Ahogy John Coulthart rámutat, a klasszika-filológus Rudkin számos utalást rejtett el a szövegben.<sup>237</sup> „A »Stephen« a görög »Stephanos«-ból jön, aminek a jelentése »korona«; Stephen az, aki ez esetben egy spirituális királyságot örököl.” (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> 2015. március 2.) Stephen lesz a birodalom jövője, akinek nem tiszta a vére, aki se nem fiú, se nem lány, akinek megingott a hite a vallásban és az intézményesített oktatásban. A „ki örökli Angliát?” kérdésre itt a fehér angolszász protestantizmus helyett visszavonhatatlanul az etnikumok és nemzetiségek keveredése lép, a heteroszexualitás mellett megjelenik a másság, de lényeges, hogy itt is a középosztály lesz Anglia jövője. A *Penda's Fen* a maga különösen angol módján az árja tisztaság és a bigott keresztény normák eszményét hirdető hatalommal száll szembe, és lesz intézményellenes, az állam- és intézményesített vallás elítélője, mint Lindsay Anderson *Ha...* című filmje. Meg kell ugyan jegyezni, hogy Rudkin soha nem kereszténységellenes, ő inkább a gyökereket szem elől tévesztő vallás mai megnyilvánulási formáival helyezkedik szembe. (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> 2015. március 2.) A konzervatív keresztény hagyomány folytonossága és a stabilitás helyébe a változás és a sokszínűség lép, valamint a fajok keveredése. A filmben Rudkin félreérthetetlenül kinyilvánítja véleményét, miszerint a kereszténység, pontosabban az a

---

<sup>236</sup> Whitehouse a The National Viewers' and Listeners' Association-n keresztül gyakorolt jelentős nyomást a BBC-re. Nagy szerepe volt abban, hogy Dennis Potter *Brimstone and Treacle* (rend.: Barry Davis, 1987) című darabját vagy Alan Clarke *Scum-Söpredékét* nem merete műsorra tűzni a csatorna, mindkettő játékfilm formában került később forgalmazásba (Cooke 2003, 119).

<sup>237</sup> Többször felkérték szakértőnek az ókori görögökkel kapcsolatban többek közt Tom Phillips és Peter Greenaway alkotásaihoz is.



vallás, amit a mai keresztény egyház képvisel, a természetnek ellentmondó, az emberekre erőszakkal ráerőltetett ideológia. Stephenben a kereszténység és a keresztény vallás alappillére: a heteroszexualitás és az arra épülő családeszmény inog meg. A bizonyosságot és hitet a bizonytalanság és az identitáskeresés váltja fel. Az útkeresés során a fiú visszatalál a természethez és pogány ősei hagyatékához, mely megerősíti a mássága és ezáltal saját maga felvállalásában. Rudkin Stephen öntudatra ébredésén keresztül hangsúlyozza, hogy az ősi honhoz, azaz az angol vidék vad természetéhez mennyire hozzátartozik a sokféleség, a népcsoportok keveredése, a hiedelemvilágok ütközése, az unortodox családmodell, a jó és a rossz dichotómiája, vagyis mindaz, ami a tolerancia és a másság elfogadásának az alapfeltétele. (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy-horror-pastoral-horror> Letöltve: 2015. március 8.)

A többretegű alkotás sokoldalú olvasatát kínálja a hetvenes évek brit társadalmát érintő kérdéseknek. Rob Young az *Electric Eden: Unearthing Britain's Visionary Music* szerzője „részben pszichogeográfiának, részben a béklyóból kiszabaduláshoz szükséges szerszámkészletként jellemezte a *Penda's Fen*: [...] Albion okkult története – a brit »Dreamtime« – ami csak arra vár, hogy a megfelelő lelkialkatú ember felfedezze.” (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy-horror-pastoral-horror> Letöltve: 2015. március 8.)

A *Penda's Fen*ben a modernség és a hagyomány is megütközik egymással. A tiszta vérvonal fenntartása egyre inkább elképzelhetlenné válik a hetvenes évek Nagy-Britanniájában, ahogy így volt az a korábbi évszázadokban a hódítások során is. A vérvonal keveredése egy ősi állapot megidézése, mely közelebb áll a természethez, mint a faji purizmus. Az intézményesített vallás szigorú dogmatikussága és a természetközeli pogány hiedelemvilág is megmérettetik egymással. A misztikum és a realizmus különös elegyet alkot a történelmi múlttal és a jelen valóságával. Az osztálytársadalom berendezkedését pedig a film a vidéken is rohamosan terjedő szocialista nézetek segítségével kezdi ki, szószólójának pedig egy frissen odaköltözött televíziós író választ. Sukhdev Sandhu hívja fel a figyelmet arra: különösen érdekes az, hogy az átmenet és a hibriditás a filmben nem a nagyvárosokhoz, hanem az angol vidékhez kapcsolódik, ami az utolsó ikonikus megtestesítője volt mindannak, ami a „tiszta angolságot” évszázadokon át reprezentálta. Nem véletlen, hogy a heritage filmek is akkora jelentőséget tulajdonítanak az angol vidéknek mint a nemzeti értékek és hagyományok szülőföldjének és táplálójának. (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy-horror-pastoral-horror> Letöltve: 2015. március 8.)

Sandhu rámutat, hogy a hetvenes évek átmeneti időszaknak mutatkozott abból a szempontból is, hogy számos művész kínált másfajta felfogást az angol vidékről, mint például Philip Trevelyan *The Moon and the Sledgehammer*-je (1971), Richard Mabey *The Unofficial Countryside*-ja (1973) vagy Jeremy Sandford *Tomorrow's People*-je (1974). (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy-horror-pastoral-horror> Letöltve: 2015. március 8.) Ebbe a trendbe illeszkedik a *Penda's Fen* is. „Rudkin a vidéki Angliát a küzdelmek, az eretnokség, az ellenségesség és gyötrelmek helyének mutatja. Még az etimológiát is felhozza, hogy amellettt érveljen, miszerint a »pogány« eredetileg azt jelentette, hogy a »faluhoz tartozó«, és a helyi vezetők politikájára éppúgy utalt, mint a teológiai doktrínára.” (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy-horror-pastoral-horror> Letöltve: 2015. március 8.)

Howard Schuman a *Sight & Sound* 1998. szeptemberi számában megjelent írásában rámutatott, hogy míg David Rudkin életművébe jól illeszkedik a *Penda's Fen*, Alan Clarke esetében ez nem annyira egyértelmű. Schuman szerint alaposabb vizsgálatra van szükség ahhoz, hogy felfedezzük ebben a filmben is Clarke egyik jellegzetes és visszatérő motívumát, azaz hogy mit is jelent angolnak lenni a huszadik század második felében. (<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/> 2015. március 2.) Más oka is van azonban annak, hogy Clarke kissé kakukktojásnak tűnhet. John Hill 2000-ben megjelent „From the New Wave to ‘Brit-Grit’; Continuity and difference in working-class realism” című esszéjében három, szorosán a társadalmi realizmus és a munkásosztály ábrázolásához köthető szerzőifilmest nevez meg: Ken Loach, Alan Clarke és Mike Leigh. Loach és Leigh esetében jelentős játékfilmes munkásságuk miatt nincs is ebben meglepő, Clarke munkásságának nagy része és legjelentősebb alkotásainak zöme viszont a televízió számára készült, és a múlt században a televízió kapcsán fel sem merült a szerzőiség kérdése, mintha a médium eleve kizárta volna annak lehetőségét (Hill in Asby and Higson 2000, 249–259). Amint a hetvenes évek népszerű televíziós drámasorozatait vizsgáló részből láthattuk, a televíziós drámákat elsősorban írókkal azonosították, a rendező személyét kevésbé tartották számottevőnek. A másik ok, hogy tömegmédium jellegénél és a tömegszórakoztatás melletti elkötelezettségénél fogva fel sem merülhetett, hogy bármiféle különösebb művészi kvalitást vagy szerzőiséget tulajdonítsanak az itt bemutatott programoknak. A tévéműsorokkal kapcsolatban csak az utóbbi évtizedben került be a szerzőiség a diskurzusba, és elterjedt vélekedés, hogy az author televíziózás kezdete Mark Frost és David Lynch *Twin Peaks* (1990) című sorozatához kapcsolódik. Arra egészen



napjainkig várni kellett, hogy a kritikusok és akadémikusok a korábbi évtizedek televíziós sorozatait vagy tévéfilmjeit újravizsgálják a szerzőiség jegyei után kutatva.

A *Penda's Fen* azt is példázza, hogy a televízió íróközpontúsága mellett a hetvenes években megjelentek a markáns rendezőegyéniségek is, akik legalább annyira meghatározták a születendő darabokat, mint a drámaírók. A *Play for Today* sorozat és a hozzá hasonló korábbi drámasorozatok az „authored drama” szinonimájává váltak, azaz a drámaírót avanszálták szerzővé, a rendezőket gyakorta meg sem említve. A hetvenes évektől viszont a rendezők kezdtek komolyabb szerephez jutni, és mindinkább áthatni az alkotásokat (Cooke 2003, 95).<sup>238</sup> Ken Loach és Mike Leigh elsősorban a nagyjátékfilmjeiknek köszönhetően nemzetközileg is elismert rendezőkké váltak, míg Clarke főként hazájában lett ismert televíziós és csak másodsorban játékfilmrendező. Az említett alkotók esetében leginkább játékfilmjeik vizsgálata kapcsán derült fény arra, hogy mennyire jól kivehető jellegzetes kézjegyük, ami már korai televíziós műveiken is megmutatkozott. Clarke esetében ez a kézjegy a társadalmi valóság naturalis ábrázolásában jelentkezett leginkább. Clarke szerzőisége „a művészi eszközök lecsupaszításában és a nyers naturalizmus irányába való elmozdulásában” jelenik meg (Hill in Ashby and Higson 2000, 257). A *Penda's Fenben* Clarke sok hosszúbeállítást és panorámafelvételt használ az angol vidék megmutatására. Bazin úgy véli, a hosszúbeállítás időbeli és térbeli egységet teremt, és ez egyértelműen a realizmussal kapcsolható össze. A *Penda's Fen* esetében azonban a realizmus egészen sajátos módon keveredik Stephen belső világának kivetülésével.

Lez Cooke szerint az, hogy Rudkin hosszú monológokból építkező szövege megfelelő formát tudott ölteni a képernyőn, annak köszönhető, hogy egy olyan rendező rendezte, mint Alan Clarke, akit igazából David Rose, a birminghami Pebble Mill stúdió főnöke ajánlott Rudkin figyelmébe. Clarke a maga realiztikus ábrázolásmódjával jelenítette meg a természetfölötti jelenségeket, megalapozó beállítások és panorámaképek sokaságával érve el, hogy a természet és a természetfeletti egységes és erős víziót alkosson, amiben természetesen nagy szerepe volt Michael Williams operatőrnek is. A *Penda's Fen* különleges vizuális ereje miatt lógott ki elsősorban az önálló televíziós drámákat bemutató *Play for Today* darabjai közül (Rudkin 1974, 12 in Cooke 2012, 136).

---

<sup>238</sup> Amint azt az előző fejezetben is említettem, olyan rendezők feleltek a *Play for Today* egyes darabjaiért, mint Richard Eyre, Stephen Frears, Jack Gold, Roland Joffe, Ken Loach, Mike Leigh vagy John Mackenzie. Ahogy Lez Cooke is felhívja rá a figyelmet, ezen alkotók mindegyikének indulásában jelentős szerepet játszott a televízió, hozzásegítve őket a filmrendezővé váláshoz (Cooke 2003, 95).

David Ian Rabey szerint a *Penda's Fen* poétikus nyelvezetével és gondosan megkomponált képeivel egy morális tájat teremt, ami egyedülálló módon tükrözi a Stephenben kavargó nyugtalanságot és bizonytalanságot. Rudkinra egyébként is jellemző, hogy írásai elszakadnak a naturalizmustól. Rabey szerint Rudkin narratívái a kultúrtörténet újraértelmezései, újratemtett mítoszok, melyek kikezdek a politikai racionalizmust és a berögződött értékrend által megerősített eszméket és félelmeket (Rabey, 1997 in Cooke 2012, 135). A *Penda's Fen* megkérdőjelezi mindazt, ami az angol táj pasztorálidilljéhez kapcsolódik.

Az itt megjelenő angol tájnak semmi köze sincs a pasztorálhoz, vagy ha igen, annak idilljét angyalok, démonok, eltemetett kultikus tárgyak, baljós alakok, fenyegetően meredő dombok és mocsaras, ingoványos területek zavarják meg. Az angol táj, ahogy a korábban említett filmek és könyvek is mutatják, sok szerzőt nem festői szépségével és idilli látképével ihletett meg, inkább a mögötte meghúzódó titkok és viharos történelem által. A sok életet követelő háborúknak, csatáknak és hatalomátvételeknek a helye valami olyan territóriumként jelenik itt meg, melyhez vér, gyilkosság és birtoklási vágy társul. A titokzatos és kegyetlen múlt, a rettegés és erőszak mezeje ez, ahol mintha az is részesévé válna mindennek, aki épp csak arra jár. A felszín alatt a mélyen eltemetett múlt rejtett erői húzódnak, melyek alig várják, hogy elemi erővel törjenek elő és alapjaiban rengessék meg a vidéket. Az idill és az ősi erők konfrontációja okozza a jelen nyomasztó ambivalenciáit és feszültségeit. (<http://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eriness-english-countryside-robert-macfarlane> Letöltve: 2015. április 15.) A táj képéhez egy másfajta, sokkal valósabb fenyegetés is társul, a nukleáris fegyverek fenyegetése. A *Penda's Fen* nemcsak utal a kormány titkos nukleáris kísérleteket folytató bázisaira, de meg is mutatja, hogy egy ilyen kísérleti központ miként rondítja el a tájat, és mennyi veszélyt rejt az ott élők számára. Ezen keresztül jelenik meg kormányban, mint az intézményesített hatalom gyakorlójában megrendült bizalom.

A *The Dream of Gerontius* ugyanúgy festi alá a tájat pásztázó felvételeket, ahogy Stephen hangja a gyakori voice-over narrációnak köszönhetően. Stephen belső monológjai szerkezetükben James Joyce *Ulysses* című regényének belső monológjaihoz hasonlíthatók. „Oh, én országom, mondom újra és újra: egyike vagyok fiaidnak, igaz. Én vagyok, én *vagyok*. De mégis hogyan mutassam ki a szeretetemet?” – mondja Stephen a *Penda's Fen*ben. A fiú patriotizmusát és az angol vidék iránti szeretetét bonyolítja, hogy kiderül, nem tiszta a vére, ráadásul rá kell ébrednie arra is, hogy saját neméhez vonzódik (Cooke 2012, 135). A történetet rengeteg szimbólum és bibliai, illetve mitikus utalás szövi át. Démon jelenik meg

Stephen ágyán mint saját szexuális vágyának sötét démona, Edward Elgar jelenik meg neki öregen, toloszékben egy elhagyott házban, ősi áldozati rítusok elevenednek meg, de angyal jár Stephen nyomában, megjelenik Penda király, és a templom padlója is kettéhasad, miközben Stephen az orgonán gyakorol (Cooke 2012, 135). Stephennek egyszerre kell a felnőtté válással és angolságával szembenéznie. Ahogy Rabey írja: „Stephennek szembesülnie kell azzal, hogy ő mit adhat „az angol történelmi harmónia és társadalmi folytonosság mítoszához” (Rabey 1997, 63 in Cooke 2012, 136). El kell igazodnia az angyalok és démonok, a menny és a pokol, a helyes út és a helytelen között, feltérképezni és megérteni a táj mitológiai dimenzióit (Rabey 1997, 63 in Cooke 2012, 136).

Az előző fejezetekben idézett Thomas Elsaesser és Jeffrey Richards leginkább a nemzetábrázolás, a *Play for Today* és más hasonló sorozatok által mutatott heterogén nemzetkép szempontjából tartotta lényegesnek a „social imagery” megjelenítőjét, a hetvenes évek brit televízióját. A *Penda’s Fen* által mutatott nemzetkép azért különösen érdekes, mert „social imagery” helyett még hangsúlyosabb a majdan a heritage filmekre jellemző „national imagery”, valamint, hogy a homogenitás helyébe a heterogenitást helyezi, ami a hetvenes évektől kezdve nemcsak a filmek és televíziós alkotások nemzetábrázolásába, de, amint azt a korábbi fejezetekben láttuk, a filmtörténetírásba és a nemzeti filmről szóló diskurzusba is beszivárog. Ami még lényegesebb, hogy Rudkin írásában az angolsággal oly szorosan összefonódó ikonikus angol vidék lesz ennek a sokszínűségnek a megjelenési helye. Jól mutatja ez azt a tendenciát, hogy hamarosan már nemcsak a nagyvárosokban jelennek meg a faji, vallási és egyéb különbségek, de a vidéken is eluralkodik a diverzitás. Rudkin Penda király alakján keresztül arra hívja fel a figyelmet, hogy ez aligha újdonság, régen is így volt. A kereszténység erőszakkal való elterjesztése előtt a pogányságban jól megfértek a különböző vérvonalak keverékei, a különféle istenek vagy akár az unortodox szexuális gyakorlatok. A heterogenitás megjelenése a vidéken egyfajta visszatérés egy természetes állapothoz, mely Stephenen mint Anglia új örökösén keresztül manifesztálódik. A jövő itt egyértelműen a középosztályé, a különbözőség és a természettel harmóniában élő természetes viselkedése.

## *Abigail's Party* (írta/rendezte: Mike Leigh, 1977) *Play for Today*

A filmiparnak a hatvanas évek végétől begyűrűző válsága sok rendezőt és forgatókönyvírókat kényszerített arra, hogy a televízió felé keressék megélhetésüket. Az amerikai tőkeelvonás fokozott óvatosságra intette a producereket és a forgalmazókat, ennek következtében például Mike Leigh csak egyetlen függetlenfilmet forgathatott 1972–84 között, munkája nagy része televíziós darabokból, színházi rendezésekből és rádiójátékokból állt.<sup>239</sup> A filmipar döntéshozói számára nehezen lehetett megmagyarázni, hogy Leigh nem pusztán lefilmezi a színházat. Az sem sokat segített a meggyőzésükben, hogy soha nem volt előre olvasható, kész forgatókönyve, mert minden a szereplőkkel való rögtönzésekben alakult ki, és bizonyos fordulatok a megfelelő reakciók érdekében még a szereplők előtt is az utolsó pillanatokig rejtve maradtak. Túlságosan sok bizonytalansági tényező volt ez az akkoriban egyébként is ingatag lábakon álló szigetországi filmgyártás számára, melyet annak döntéshozói nem tudtak és nem is akartak felvállalni (Walker 2005, 224–225). Leigh a televízióban is megtartotta, sőt továbbfejlesztette rögtönzéses technikára építő egyéni színészvezetését. A karakterek aprólékos kidolgozásából építkező improvizációs módszere által kibontakozó jelenetekből formálta kortárs társadalmi jelenségeket feldolgozó történeteit, melyek a népszerű drámasorozatok, mint a *Play for Today* meghatározó darabjai lettek.

A hetvenes évek legnépszerűbb BBC-drámasorozata, a *Play for Today* több, Mike Leigh által készített epizódot is műsorra tűzött, többek közt a külső helyszínen felvett *Hard Labour* (1973), a *Nuts in May* (1976), de a legsikeresebb mégis Leigh ritka stúdiodarabjainak egyike, az 1977-es *Abigail's Party* lett a maga 16 milliós nézettségével (Cooke 2003, 92). A darabot eredetileg a Hampstead Theatre-ben, Londonban mutatták be, ahol 104 előadást ért meg, és csak ezek után került sor a stúdiófelvételre. A karaktereket Leigh a szereplőkkel együtt alakította ki úgy, hogy gyakran eltitkolta előttük, hogy a történet milyen fordulatot fog venni, vagy ha belépnek egy ajtón, ki fogja őket fogadni, így a spontán reakciók beépültek a figurákba és az előadás vagy film végső formájába. A hosszú rögtönzéses tréning és a karakterek közös, a legapróbb részletekig menő alapossággal történő kialakítása,<sup>240</sup> valamint a

---

<sup>239</sup> Leigh ebben az időben tíz nagyjátékfilm hosszúságú BBC-tévédrámát készített, és nyolc darabját mutatták be különböző színházakban vagy a rádióban (Walker 2005, 224–225).

<sup>240</sup> Beverly esetében még azon is sokat gondolkodott Leigh akkori feleségével a Beverlyt alakító Alison Steadmannel, hogy Beverly vagy Beverley legyen a karakternek. A járását, mozgását is együtt találták ki, azt, hogy Beverly valószínűleg modell akart lenni, és a magazinokból az öltözködést, a kifutókról a járást tanulta el. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> ; [https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18\\_uhA](https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18_uhA) Letöltve: 2013. március 4.)

televíziós felvételt megelőző, száznál is több előadásnak köszönhetően, az *Abigail's Party* mind színészi alakításaival, mind a korabeli társadalom árnyalt ábrázolásával kiemelkedik az egyébként is magas színvonalú *Play for Today* darabjai közül.

Mike Leigh rendezése Essexben játszódik egy kertvárosi házban. A címben megnevezett Abigail az egyik vendég, Sue (Harriet Reynolds) tizenöt éves lánya, aki éppen bulit rendez a szülői házban. Sue, hogy ne zavarja lánya buliját, elfogadja a szomszédban lakó Beverly (Alison Steadman) és férje, Laurence (Tim Stern) invitálását, hogy töltsék náluk az estét egy másik házaspár, Angie (Janine Duvitski) és Tony (John Salthouse) társaságában. Ahogy telik az idő és fognak az italok, egyre inkább betekintést nyerünk a tinédzser gyerekeit egyedül nevelő Sue és a másik két házaspár életén keresztül a korabeli brit társadalom egy jelentős szegmensébe: a középosztály és még inkább az akkoriban kialakuló „új középosztály” életébe.

A házigazda Beverly a társaság legszínesebb egyénisége. Harsány és szókimondó, valaha áruházi sminktanácsadó volt, akinek – hála ingatlanügynök férje jól fizető állásának – ma már nem kell dolgoznia. Beverly hivalkodó narancspiros selyemalkalmit visel, ékszereket, divatos frizurát és erős sminket. Alison Steadman úgy nyilatkozott a film végén látható interjújában, hogy szándéka szerint olyan nőt akart megformálni, aki tisztában van testi adottságaival, élvezzi saját érzékiségét, és ezt lépten-nyomon a vendégei tudtára is adja mozgásával, testtartásával, azzal, ahogy Tonyval flörtöl, vagy ahogy Angie-t megalázza. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2013. március 4.) Beverly a megjelenésével, viselkedésével állandó figyelmet követel, magabiztosan uralja a teret és a társaságot. ([https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18\\_uhA](https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18_uhA) Letöltve: 2013. március 4.) John Hill Beverly karakterével kapcsolatban kiemelte, hogy az jól visszavezethető a hatvanas évek újhullámának egyik alkotására. John Schlesinger 1962-es *Ez is szerelem (A Kind of Loving)* című filmje már tizenöt évvel korábban megmutatta, miként befolyásolja a fogyasztói kultúra a munkásosztály életét (Hill 1999, 194). Az *Ez is szerelem* az *Abigail's Party*hoz hasonlóan a nőt azonosította az akkoriban még csak kialakulóban lévő fogyasztói társadalom felszínességével, a felelőtlen költségekkel és az anyagi javak megszerzése iránti túlzott vágygal. A későbbiekben is gyakorta megjelenik ez a brit filmekben, különösen a kilencvenes évek „brit grit” alkotásaiban, de az olyan vígjátékokban is, mint például Peter Cattaneo *Alul semmije (The Full Monty, 1997)*.

Beverlynek is mindene megvan, és szívesen kérkedik is azzal, hogy bármit megvehet a boltban, a pénz sosem akadály, de arra is jut bőven, ha ruhára, fodrászra vagy kozmetikusra kell. Lakásukban, ahol a cselekmény kibontakozik, minden megtalálható, ami egy korabeli jól felszerelt háztartásban elvárható volt, még ha a hűtő jóformán üres is, mivel csak italok hűlnek benne, és Beverly saját bevallása szerint a szupermodern háztartási készülékeket még ki sem próbálta, mert se főzni, se más háztartási munkát végezni nem szokott, de nem is ez a lényeg, sokkal inkább a státuszszimbólumnak számító tárgyak pusztán birtoklása számít. Az a fontos, hogy az emberek csodálják, irigyeljék a szemlátomást sok pénzből berendezett, kétszintes házat, ahogy Beverly megjelenését is. John Hill ezzel kapcsolatban megjegyzi, „Beverly mintha csak egy személyben testesítené meg mindazt, amit a reklámok sugallta fogyasztói kultúra ronthat egy emberen, csakúgy, mint a hetvenes években feltörő új középosztály hivalkodását és műveletlenségét” (Hill 1999, 194).

A nyolcvanas években megjelenő, Edward korában játszódó heritage filmekben a ki öröklő Angliát kérdésére egyöntetűen a középosztály jelenti majd a választ. A hetvenes évek kortárs tévéjátékai – különösen igaz ez Mike Leigh alkotásaira – azt mutatták, hogy hová is jutott a huszadik század második felére a második világháború alatt és után feltörő középosztály, mely akkoriban ténylegesen átvette Angliában a vezető társadalmi szerepet. Az *Abigail's Party* nemcsak általában beszél a középosztályról, de azon belül is megmutatja annak differenciálódását. A néhány szereplő és a szűk tér ellenére sikerül komplex képet adnia a középosztály tagozódásáról és főbb jellemzőiről. A pár év múlva megjelenő heritage filmek „eladható képeivel” ellentétben a *Play for Today* darabjai a hazai közönséget szem előtt tartva igyekeztek a lehető legárnyaltabb képet festeni a korabeli brit társadalom egészéről. Az *Abigail's Party* nem az eladható Anglia imázsának megfestésére törekedett, hanem a tévékészülékek előtt ülő emberek millióit szembesítette saját életükkel. Leigh rendezése kíméletlen és leleplező bírálat a nézők számára oly ismerős, újonnan meggazdagodó, a középosztályba a pénze révén viszonylag gyorsan bekerülő új társadalmi rétegről, amit akkoriban „új középosztálynak” neveztek Nagy-Britanniában. A szemléletesség érdekében a tévéfilm szembeállítja a régi középosztályt az újonnan feltörekvő vállalkozói középosztállyal. Az est egyik vendége, Sue valóban a régi értelemben vett középosztályhoz tartozik, illet tudásával, viselkedésével, beszédével és műveltségével ki is lóg emiatt a társaságból. Sue férje, akitől a nő már három éve elvált, építész volt, ami kellő társadalmi pozíciót biztosított számukra, emellett tanultságot és műveltséget feltételez. A társaságban szó is esik arról, hogy az építész jó szakma, de sokat kell tanulni hozzá, hogy kifizetődő legyen, amire

ma már kevesen vállalkoznak, mert van a meggazdagodásnak és boldogulásnak más, könnyebb útja is. Laurence és Tony is ez utóbbit választották, így jutottak viszonylag hamar jelen társadalmi pozíciójukba. Sue még nemcsak hogy ismeri az etikettet, de ad is a társasági illemszabályokra. Ő az egyetlen, aki tudja, hogy ha vendégségbe hívják, egy üveg bort illik vinnie, és ő az, aki üres gyomorral érkezik az esti meghívásra, ami az időpontjából adódóan vacsorát feltételez és nemcsak sós mogyorót, chipset és folyamatosan utántöltött italokat. Bár Sue is az essexi dialektust beszéli,<sup>241</sup> kiejtése a társadalmi helyzeténél és iskolázottságánál fogva is kifinomultabb, mint a többieké,<sup>242</sup> Sue egész megjelenése, öltözete, visszafogott modora kirí a társaságból, és láthatóan nem is érzi itt igazán jól magát. Szereti a művészetet, a komolyzenét, valamelyest ismeri Párizst, tehát mindent, ami a középosztály iskolázottságának és műveltségének megfelelően elvárható, de tájékozatlan a hírességekről szóló pletykák terén, és nem ismeri se Demis Roussost, se Tom Jonest, akiknek a felvételei időről időre felcsendülnek az este során. Sue az utca egyik régi házában lakik, ellentétben a két, a középosztályba még frissen felkerült párral, akik új házakba költöztek. Sue hagyománytisztelőt mutatja az is, hogy ragaszkodik ahhoz, hogy a vasárnapi ebéd családi ebéd legyen, amire minden alkalommal a volt férje is hivatalos. Ő képviseli egy személyben azt a második világháború alatt és után felemelkedett középosztályt, mely tanulás és kemény munka eredményeként vívta ki társadalmi rangját, ismeri az etikettet, és tiszteli a hagyományokat.

Sue modora és viselkedése jó ellenpontja a másik két házaspárnak, különösen házigazdáinak. Beverly és Laurence három éve laknak itt az egyik újépítésű, a legfrissebb lakberendezési trend szerint berendezett házban, ahol a divatos bőrkanapén, modern csilláron és ezüst gyertyatartón át a korszerű háztartási gépekkel felszerelt konyháig és a kifogyhatatlannak tűnő bársekreányig minden megtalálható. Laurence büszke arra, hogy évente cseréli az autóját újabb és jobb teljesítményű modellre azon az áron is, hogy mindezek előteremtéséért hétvégeként sem pihenhet. Beverly neheztel ezért, de ugyanakkor élvezzi is a férje által

---

<sup>241</sup> Leigh fontosnak tartotta, hogy vidéken játszódjon a darab, de olyan helyen, ahol magas az életszínvonal, erős a középosztály, illetve az új középosztály és ezáltal a vidékiesség és a feltörekvés egy érdekes kombinációját kapjuk. Ezért esett a választása Essexre, sőt, ahogy kiemelte Essex London felé eső részére, ami szerinte alapjában határozza meg a karaktereket, mert így közelebb vannak a fővároshoz, de mégsem ott élnek. Éppen ezért a jellegzetes essexi dialektus és annak árnyalatnyi variációi is esszenciálisan hozzátartoztak a karakterekhez. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2015. június 2.)

<sup>242</sup> A brit filmekben mindig nagyon nagy szerepet kap a beszéd a karakterek jellemzésében. Rendszerint már az első megszólalásból tudni lehet, hogy az illető pontosan hová valósi, milyen az iskolázottsága és a társadalmi hovatartozása. Ezért van az, hogy a színészeknek – és ez Mike Leigh esetében különösen így van – nagyon sok időt, nemegyszer hosszú hónapokat kell tölteniük beszédtanulással egy-egy szerepre készüléskor, amiben úgynevezett „dialect coach” segíti őket.

megteremtett anyagi jóllétet. Laurence igyekszik műveltségével is kérkedni, bár ez legtöbbször esetlen próbálkozás marad, és nemegyszer tűnik úgy, hogy inkább csak más irányba próbálja terelni az őt időnként kínosan érintő beszélgetést. Laurence-t láthatóan zavarja, hogy Beverly szinte minden megszólalásába, de még zeneválasztásába is igyekszik valamilyen szexuális utalást beleszőni. Az est folyamán egyre inkább egyértelművé válik, hogy nem neje sekélyessége vagy harsány viselkedése zavarja legfőképp. A feszültség forrása sokkal inkább Beverly állandó célozgatása kettejük nemi életére, illetve annak hiányára, és arra, hogy férje mennyire nem férfi számára.<sup>243</sup> Laurence egyre kétségbeesettebben igyekszik más témára, leginkább a klasszikus zenére és a festészetre terelni a szót. Annál is inkább, mert úgy látja, hogy ez az egyetlen módja annak, hogy az exfutballista Tony fölé kerekedjen, akivel Beverly a megérkezésétől fogva nyíltan flörtöl. Nem véletlen, hogy Laurence nem Sue-nak, akiről feltételezhető, hogy Shakespeare-t olvas, hanem Tonymak dicsekszik bőrkötetes Shakespeare-sorozatával, miután az megvallotta, hogy nem szokott olvasni. Persze Laurence sem olvassa a láthatóan még érintetlen sorozatot, és meg is jegyzi rá, hogy „ma már senki nem tudja elolvasni”, de annak birtoklása, az, hogy ott van a könyvespolcon, önmagában elégedettséggel tölti el, és okot ad a többiekkel szembeni fölényességre. Laurence az, aki Beethovenre próbálja cserélni a lemezjátszóban Demis Roussos bűgő hangját vagy Tom Jones slágerét, de büszke festményeire is (van egy Van Gogh-reprodukciója és egy L. S. Lowry-festménye).<sup>244</sup> Beverly erre lehozza hálószobájukból Stephen Pearson *Wings of Love* című képét,<sup>245</sup> és ez újabb ürügy arra, hogy ismét az erotikára terelje a szót, ahogy azt a felcsendülő slágerek kapcsán is tette. Ahogy Beverly nyíltan flörtöl Tonyval, még inkább egyértelművé teszi, mennyire nem működik a férfi-nő kapcsolat közte és férje között, házasságuk leginkább csak az anyagi javak hajszolásáról, a státuszszimbólumok megszerzésének és mutogatásának élvezetéről szól, ami mégis örökös hiányérzettel tölti el.

Leigh filmje nemcsak a középosztályt, főleg az új középosztály feltörekvését állítja középpontba, de a célközönsége is az. Még a második világháború előtt tűzte ki célul a BBC a középosztály megszólítását, amihez szorosan kötődik a közép kultúra, azaz a middlebrow megjelenése. Ez jellemzi a tévéműsorokat, és az *Abigail's Party* minden utalásában is ez érhető tetten. Ez fogja jellemezni a heritage-ciklust, bár első látásra úgy tűnhet, hogy az

---

<sup>243</sup> Ez a kettejük közötti méretbeli különbséggel is ki van hangsúlyozva. Beverly majd egy fejjel magasabb férjénél és természetesebb is, igaz ez javarészt annak köszönhető, hogy Alison Steadman terhessége a felvétel idején már eléggé előrehaladott állapotban volt.

<sup>244</sup> L. S., azaz Laurence Stephen Lowry a huszadik század közepének ismert kortárs festője, aki főleg észak-angliai iparnegyedeket festett.

<sup>245</sup> Pearson a korszak közkedvelt, de sok vitát kiváltó giccsestője volt. A *Wings of Love* egy meztelen nőt és egy meztelen férfit ábrázol, közöttük a háttérben egy hatalmas hattyúval.



inkább a magaskultúra mellett kötelezi el magát, valójában kulturális utalásaiban is a középosztálynak, annak feltételezett műveltségi szintjének szól. Leigh rendezése esetében mindez úgy nyilvánul meg, hogy a néző okosabbnak és műveltebbnek érezheti magát a karaktereknél, és jól szórakozhat azok műveltségbeli hiányosságán, ízlésük és viselkedésük harsányságán (Hill 1999, 195).

Mike Leigh egy pillanatig sem kívánja fenntartani a középosztálybeli házastársak boldog kertvárosi idilljének illúzióját. Az első perctől kezdve egyértelművé teszi, hogy a kifelé talán irigylésre méltónak látszó jólét mögött mennyi negatív érzelm és feszültség képes felgyülni, ami igazi pokollá tudja változtatni a házasság szent kötelékét. „Leigh univerzumának középpontjában elsősorban a családok állnak, filmjei általában azt mutatják, hogy mennyire sikeres vagy bukik meg a párbeszéd és a kapcsolat a felek között” (Hill 1999, 196). Az *Abigail's Party* fő tengelyét is a diszfunkcionális kapcsolatok adják, elsősorban a rossz házasságok, de feltűnő, hogy milyen felszínesek a barátságok, és a szülő-gyerek kapcsolatban is bőven adódnak problémák. Kiüresedés, érzelmi sivárság, egymás életének pokollá tétele, de a konvencióknak megfelelni vágyás és a látszat mindenáron fenntartására való törekvés jellemzi a figurákat.

A vendég házaspár, Angie és Tony között sem mutatkozik a szeretet leghalványabb jele sem. Angie naiv, gyerekes, folytonosan locsogó ápolónő. Férje valaha focista volt, de az igazi futballkarrier nem jött össze neki, most a számítógépiparban dolgozik operátorként, ahogy Angie többször külön is nyomatékosítja, láthatóan megforgatva ezzel a kést a férjében. Tony leginkább egyszavas válaszokkal kommunikál, és mély megvetéssel, sokszor kifejezett utálattal az arcán figyeli feleségét. Angie és Tony még csak most léptek frissen az alsó középosztályból a vállalkozói új középosztályba, épphogy átköltöztek bútorozott albérletükből az első közös kertvárosi házukba. Beverlyhez és Laurence-hoz hasonlóan ők is három éve házasok, de a szerelemnek, sőt még a szeretetnek a csírája sem fedezhető fel közöttük. Tony ráadásul gyakran goromba és kellemetlenkedő, aki kedvét leli felesége folytonos piszkálásában, sőt megalázásában. Bár fizikailag nem bántalmazza Angie-t, a nő felemlegeti, hogy nemrégiben azt mondta neki, hogy legszívesebben ragasztószalaggal ragasztaná be a száját. Leigh rajtuk keresztül hozza fel a családon belüli erőszak témáját, megmutatva, hogy az nemcsak fizikai értelemben vett brutalitásban nyilvánulhat meg. Angie a rá jellemző gyermeki naivitással tűri Tony durvaságát, de ez nem jelenti azt, hogy ne lenne pontosan tudatában annak, mit miért is mond a férje, vagy hogy ez ne bántaná őt. Beverly és Laurence esetében inkább a nő az, aki folyton vegzálja a férjét, de azért van egy jelenet,

amiben Laurence már nem bírja tovább Beverly piszkálódását, és erősen megragadja és megszorítja a nő karját, így intve csendre őt.

Mike Leigh más filmjeiben, például a *Vérmes reményekben* (*High Hopes*, 1988) is megjelenik az erőszakos férj, amit többen – közöttük John Hill – a Leigh filmjeire jellemző nőgyűlölet kifejezésekként értelmeznek (Hill 1999, 194). Az *Abigail's Party* esetében különösen Beverly karaktere van olyanra formálva,<sup>246</sup> hogy nemcsak a férje, de a nézők gyűlöletének is pillanatok alatt első számú célpontjává válik. A film, ahogy Beverly viselkedését ábrázolja, az állandóan utasított és megalázott férjjel való azonosulásra késztet inkább, aki hol megtörtén, hol egyre feszültebben tűri felesége folyamatos piszkálódását. A női karakterek gyakorta sztereotipizált és negatív ábrázolása nem kizárólag Leigh filmjeiben érhető tetten. Jellemző volt a hetvenes évekbeli tévédrámák előfutárának tekinthető angol újhullám filmjeire is, de visszaköszön majd a kilencvenes évek „brit grit” filmjeiben, vagy az olyan vígjátékokban, mint Peter Cattaneo *Alul semmije* (*The Full Monty*, 1997). Az *Abigail's Party* esetében azonban azt láthatjuk, hogy egyik karakter sem igazán szimpatikus, kivéve talán Sue-t, így egyikőjük sem késztet igazán azonosulásra a nézőt.

Míg a heritage filmek nosztalgikus múltidéző történeteiben a románc kerül majd a középpontba, és azok többnyire ott záródnak, hogy „boldogan éltek, míg meg nem haltak”, Mike Leigh darabjai leginkább azt mutatják, mi jön a boldogító igen után, és hogyan is élnek együtt az emberek, míg meg nem halnak. Diszfunkcionális családok, megromlott párkapcsolatok, az összezárttság emésztő pokla vagy válás jellemzi az itt bemutatott kapcsolatokat. Az új középosztálybeli házaspárok egyikének sincs gyereke. Beverly ki is fejt, hogy a pelenkázás meg az összes ezzel járó dolog igazából nem neki való. Az egyetlen a társaságban, akinek két gyereke van, a régi értékrend hordozója, Sue, bár válása miatt ő sem mondhatja teljesnek a családját. Fia tizenegy éves, lánya, aki éppen hangos bulit rendez a házában, tizenöt. Sue lánya, Abigail, akit soha nem látunk – jelenlétét a szomszédból átszűrődő zenének köszönhetően viszont állandóan érzékeljük – mégis fontos katalizátora az eseményeknek, mivel az ő bulija hozta itt most össze ezt a társaságot. Nem jelenik meg ugyan a színen, de kiderül, hogy Abigail punk viseletével és extrém külsejével hamar felhívta magára az új szomszédok figyelmét. Abigail képviseli a kertvárosi konformizmus elleni lázadás hetvenes évekbeli megjelenési formáját, a szubkultúrák terjedését, a fiatalok korai

---

<sup>246</sup> Egy, a DVD-hez kiadott interjúban, ami a YouTube-on is látható, a film végén a Tonyt alakító John Salthouse emlékezik vissza rá, milyen szélsőséges volt a színházi előadások során a nézők reakciója Beverly viselkedésére. A közönség nagy része legszívesebben megütötte volna, de volt olyan is, akiből inkább csak szánalmat váltott ki. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2015. március 6.)

érését és az új generáció szabados erkölcsseit. Külseje, amit Beverly és Angie írnak le részletesen (szőke haj rózsaszín csíkokkal, biztosítótűvel összefogott szakadt farmer, munkásoverall) szöges ellentétben áll anyjának még a vidéki angol társasági körökhöz mérten is puritánnak és konzervatívnak mondható megjelenésével.

Ahhoz képest, hogy a cselekmény legnagyobb része a szereplők párbeszédeiből, a nappalit jóformán el sem hagyva bontakozik ki, Leigh megtalálja a módját, hogy kora társadalmának szinte minden fontos kérdését és jelenségét beemelje a diskurzusba. Abigailen keresztül megjelenik a punk robbanás, a városi szubkultúrák terjedése, a kertvárosi konformizmussal szembeni lázadás, a tinédzserek korai szexuális érése, de kapunk utalást az ingatlanárak alakulására, a hetvenes évek gazdasági recessziójára, a kozmopolitaizmusra, a bevándorlókhoz köthető indiai éttermek felszaporodására is, tehát mindenre, ami Thomas Elsaesser terminológiájával élve az „ellenmítoszokhoz” tartozik. Tony, aki nem bírja a curryt, és egyébként se tenné be a lábát indiai étterembe, jeleníti meg a bevándorlók növekvő populációjával szemben ebben az időben felerősödő ellenérzést, de láthatjuk az ideális fogyasztó, azaz tehetős, gyermektelen és boldogtalan kertvárosi háziasszony megjelenését, a válások növekedését, az egyedülálló anyák gondjait, a vállalkozói réteg már nem kilenctől-ötig tartó, hanem állandó készenlélet igénylő munkarendjét és annak egészségkárosító hatását is. Laurence is ez utóbbinak lesz az áldozata, ahogy azt Angie előre megjósolja, mivel ő ápolónőként korábban pontosan látta, hogy a sok munka és stressz mennyire megnövelte az infarktusok és a nyomokban bekövetkező halálesetek számát ennél a rétegnél.

A hatvanas évek újhullámának nyomdokain haladva Leigh előszeretettel foglalkozik a kora társadalmát érintő kérdésekkel, de mindig a családból, a családtagok, barátok egymáshoz való viszonyából kiindulva hozza be azokat hol finomabb, hol direktebb utalásokkal a történetbe. Így az *Abigail's Party*ban is a társadalmi változások és problémák egyénre és a családokra gyakorolt hatását láthatjuk soha nem általánosságban, hanem konkrét sorsokon keresztül.

Leigh alkotása esetében is kiemelt szerepet kap a tárgyi környezet megmutatása. A heritage filmekkel kapcsolatban gyakorta hallható bíráló, hogy szinte önálló életre kel a mise-en-scène, és megfigyelhető egy nem-narratív érdeklődés a környezet vagy a berendezés iránt. Látszólag ugyanez érhető tetten az *Abigail's Party*ban is. Beverly és Laurence nappalijának totálképével kezdődik a film. Mint egy színpadot, fix kameraállásból látjuk a teret, ami gyakorta visszaköszön a film során. Hátulról, a konyha felől lép be Beverly, majd a férje, amitől egyszerre lesz színházszerű a benyomás, és egyszerre valósítja meg, hogy a lehető

legtöbbet mutassa a házaspárt körülvevő tárgyi környezetből. (<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg> Letöltve: 2015. június 2.; (Coveney 1997, 111 in Hill 1999, 194). A film során a későbbi heritage filmekhez hasonlóan gyakori a kistotál, a félközeli, és csak elvétve vannak közelik a szereplőkről. A cél mindkettő esetében az, hogy megmutassa a közönségnek, hogyan is él az általuk bemutatott társadalmi réteg, milyen berendezési tárgyakkal veszi körül magát. Leigh más filmjeiben is megfigyelhető,<sup>247</sup> hogy viszonylag kevés a kameramozgás, ami nemcsak színházi háttéréhez köthető, hanem ahhoz is, hogy a rendező nagy jelentőséget tulajdonít a karaktereit körülvevő természeti, illetve tárgyi környezetnek, valamint annak, hogy a figurák hogyan viszonyulnak környezetükhöz, és ezt a viszonyulást a maga legnagyobb teljességében és zavartalanságában tárja a nézők elé. A megfigyelő nézőpont azért is fontos továbbá Leigh számára, hogy a szereplői a lehető legtermészetesebben mozogjanak a kamera előtt, az véletlenül se zökkentse ki őket jól kidolgozott figuráik megformálásából. Ily módon a színészek kevésbé érzékelik a kamera jelenlétét, az nem hatol be a játékterükbe és zavartalanabban bonthatják ki figuráikat és a jeleneteket.

Míg Leigh kortársa, a társadalmi elkötelezettségű filmkészítés másik jelentős alakja, Ken Loach arra törekszik mindig, hogy maga a probléma legyen a középpontban, és az minél valósabbnak tűnjön, éppen ezért eredeti helyszíneket és amatőr szereplőket használ, természetes világítást és helyszínen felvett hangot, hogy így teremtsen meg filmjeiben a realizmust, Leigh filmjeinek a kulcsa a színészi játék. Nála a központi probléma a karakterekből, egymáshoz és környezetükhöz való viszonyulásukból alakul ki. Így van ez még az *Abigail's Party*-ban is, ahol pedig érezhető, hogy nem egyszer a komikus hatást keresi a rendező, és ennek érdekében a színészi alakítások is túlzóak, de legalábbis „láthatóvá” válnak. Leigh bevallottan érdeklődéssel tanulmányozza a különböző viselkedési formákat, és filmjeiben különösen nagy figyelmet fordít a megjelenésbeli különbségekre, a testtartásokra, a mozgásra, az autenticitást megteremtő beszédfordulatokra és a nyelvjárások pontos alkalmazására (Ellickson and Porton 1994, 12 in Hill 1999, 195). Michael Coveney is megjegyzi, mennyire érdekli Leigh-t a haj, a smink, a megfelelő dialektus kiválasztása és a megjelenés (Coveney 1997, 111 in Hill 1999, 194).

Ez viszont nem is viszi olyan messzire Leigh filmjét a rákövetkező heritage-ciklustól, melyben szintén jól tetten érhető a színészi alakítások kimunkált művisége és színpadiassága.

---

<sup>247</sup> John Hill a *Vérmes reményeket* (*High Hopes*, 1988) hozza további példaként (Hill 1999, 194–195).

Leigh nemcsak a fent említetteket, de az öltözékeket, sőt a figurák háttérét is a színészeivel együtt dolgozza ki. A színészi alakítások esetében így inkább a kimunkáltság látszik, a legapróbb nűánszokra való odafigyelés, mintsem a természetesség és a karakterformálás észrevétlensége, mint például Ken Loach esetében. John Hill szerint jellemző Leigh-re, hogy külön-külön felnagyít bizonyos karakternvonásokat és az azokhoz társuló külsőségeket, beszédmódokat, ennek következtében olyan alakítások születnek, melyek az eltúlzott gesztusokkal már-már a ripacsság határát feszegetik (Hill 1999, 195). Leigh inkább társadalmi típusokat jelenít meg az *Abigail's Party*-ban is, és ezért nem is aspirál arra, hogy lélektanilag pontosak, illetve természetesek és észrevétlenek legyenek az alakítások. Ezzel arra invitálja a nézőt, hogy az egyszerre reagáljon is a karakterekre, de egy kicsit el is határolja magát tőlük, és kritikusan viszonyuljon hozzájuk. A heritage filmek esetében is hasonló jelenség figyelhető majd meg. A mesterkéltnek, modorosnak vagy színpadiasnak tűnő, de valójában Leigh-hez hasonló aprólékossággal kidolgozott karakterek nem azonosulásra hívják a nézőt. Az olyan figurák, mint Beverly, vagy a heritage-ciklusban például a *Szoba kilátással* című filmben Cecil Vyse (Daniel Day-Lewis) vagy Charlotte Bartlett (Maggie Smith) határozott érzelmi reakcióra és azonnali állásfoglalásra készítetik a közönséget.

Mike Leigh egyedi és jól felismerhető kézjegyévé vált a cselekményt is jelentősen befolyásoló színészvezetési metódusa, az, ahogy a színészeivel együtt alakítja ki figuráit és azok háttértörténetét. A televíziós drámákkal kapcsolatban, ahogy már a korábbi fejezetekben láthattuk, elsősorban íróközpontúságuk miatt eleve fel sem merült a szerzőiség kérdése. Mike Leigh esetében viszont a már említett munkamódszere, az egyedi módon a színészekkel formált karakterekből és a köréjük épített szituációkból kialakított történetei olyan következetesen végigvitt sajátosságot mutatnak, amiért többek közt John Hill is a korszak nagy szerzőifilmesei közé sorolja Alan Clarke-kal és Ken Loach-csal együtt (Hill in Ashby and Higson 2000, 257–258). Ahogy David Thompson is megjegyzi, Leigh-t „nem annyira a társadalmi realizmus, sokkal inkább a színészet folyamatának a megfigyelése teszi szerzővé” (Thompson 1994, 432 in Hill 1999, 195). Ők hárman azok az alkotók, akik bármely médiumban alkottak is, mindvégig megtartották jellegzetes és jól felismerhető stílusjegyeiket.

Leigh a színészein, azok gesztusain, mozgásán, beszédfordulatain és dialektusán keresztül festi le a hetvenes évek végének tipikus vidéki középosztályát, főként az új középosztályt, melyet a fogyasztói kultúrával, felszínességgel, műveletlenséggel és az ízlés hiányával azonosít. A házastársak és háztartások életéből tágítja a spektrumot, ami jól köti a munkásosztályhoz kapcsolódó realista irányzatot képviselő „kitchen sink” filmekhez (Hill in

Ashby and Higson 2000, 254). Azok a túlzások, amikkel a színészek a karakterformálások során élnek, már magukban hordozzák a bírálatot is. A brit társadalomról, annak egy szegmenséről szól a film, ami jól láthatóan hazai közönségnek készült. A hazai tévénézőket kívánja szembesíteni saját életükkel, azáltal, hogy az itt és most aktualitását mutatja számukra. A középosztály ezúttal még nem etnikai vagy vallási hovatartozás szerint oszlik meg, hanem régi középosztályra és újonnan felemelkedő, új középosztályra különül. A vallási, etnikai, szexuális hovatartozásbeli különbségek vagy másság nem jelenik meg az *Abigail's Party*-ban, ilyen szempontból viszont, tekintve a korszak erősödő multikulturalizmusára és szubkultúráira, elmondható, hogy nemzetképében és társadalomábrázolásában éppoly kizárólagos, mint amivel a heritage-ciklust vádolják. Az *Abigail's Party*, mint a heritage filmek többsége, egy bizonyos társadalmi rétegre koncentrál, és az azon belüli eltéréseket, árnyalatokat mutatja be a lehető legapróbb részletességgel.

## *Tűzszekerek (Chariots of Fire, Hugh Hudson, 1981)*

Amint azt az előző fejezet heritage-listáiból láthattuk, mindenütt Hugh Hudson első nagyjátékfilmese rendezése nyitja a felsorolást. A legtöbben a *Tűzszekerek* négy Oscar-díjas sikerétől datálják nemcsak a kosztümös filmek második reneszánszát, de a témával foglalkozó akademikusok túlnyomó többsége számára ez jelenti a heritage-ciklus nyitányát is. „Ha van egy olyan momentum, amihez a brit film reneszánsza köthető, akkor az minden bizonnyal az 1982. március 23-i Oscar-díj éjszakája” – írja Nick Roddick (Adair and Roddick 1985, 76 in Hill 1999, 20). Mégis, ha szigorúan vesszük a heritage film meghatározásait, azt láthatjuk, hogy a *Tűzszekerek* legalább annyira ki is lóg a sorból. Több, a korábbi fejezetben említett kritériumnak sem tesz eleget, kezdve azzal, hogy nem irodalmi adaptáció, cselekménye a laza és epizodikus szerkezetű heritage filmek többségével ellentétben inkább a kortárs mainstream hollywoodi filmekhez hasonlatos. A hős, ez esetben inkább hősök köré építkező, célorientált narratíva jellemzi, és nem a románc áll a középpontjában. A *Tűzszekerek* a brit film visszatérése a hőshöz (itt hősköz), ami a nyolcvanas évek hollywoodi filmjeiben is jól kivehető tendencia. Főhőseit egy határozott cél, az 1924-es párizsi olimpián való részvétel és a győzelem mozgatja. Négy futónak: Harold Abrahamsnak (Ben Cross), Aubrey Montague-nak (Nicholas Farrell), az arisztokrata származású Lord Andrew Lindsaynek (Nigel Havers), valamint a skót Eric Liddellnek (Ian Charleson) felkészülését és versengését követhetjük nyomon.

James Chapman az „Egyesült Királyság egyik legnagyobb paradoxonjaként” utal a *Tűzszekerekre*, mivel éppannyi jobboldali olvasata létezik, mint baloldali, és a Konzervatív Párt éppúgy magáénak érezte, mint a Munkáspárt (Chapman 2005, 270). A filmet már rögtön megjelenésekor a „legthatcheribb filmként” könyvelték el, és ez a címke aztán a többi heritage filmre is menthetetlenül átragadt. Ezzel szemben akadtak olyanok, akik éppen a thatcheri retorika és főképp a berögzült osztálytársadalom szemellenzős és kirekesztő konzervativizmusának a bírálatát látták benne.

A Falkland-szigetekért folytatott küzdelem kétségtelenül felkorbácsolta a hazafias érzelmeket, és ebben a légkörben a *Tűzszekerek* nemzeti összefogásra és együttes küzdelemre buzdítása szinte tálcán kínálta magát az illetén olvasatra. A mai napig elterjedt nézet a filmmel kapcsolatban, hogy legalább olyan szándékosan törekszik a nemzeti konszenzusformálásra, mint ahogy azt a második világháború idején készült filmek esetében láthattuk. Elég csak a

film elején, a tengerpartról a hotel előtti parkba befutó sportolók ikonikussá vált képét felidézni, hogy sokaknak óhatatlanul is a „fiaink hazajövetele” jusson eszébe, nem is beszélve arról a jelenetről, amikor a tömeg a pályaudvaron várja az olimpiai bajnok sportolók érkezését, és az újságos a „fiaink hazajövetelét” hirdeti, mintegy előrevetítve, amint az újságok majd a frontról hazatérő katonákat éltetik. Ezt erősítette Alan Parker dokumentumfilmje, az *A Turnip-head's Guide to the British Cinema*, melyet a Thames Television számára készített, és 1986. március 12-én mutattak be. Ebben a futók képe a Falkland-szigeteken harcoló katonák előrenyomulásával látható párhuzamosan, a film eredeti zenéjének a kíséretében (Hill 1999, 20). Parker alkotása jól mutatja, hogy a *Tűzszekerek* sikere és a Falkland-szigetek visszaszerzéséért indított offenzíva milyen szorosan összekapcsolódott az emberek többségének a fejében.

Az tény, hogy nem sokkal a beiktatása után Margaret Thatcher többször is fogadta David Puttnam producert, és állítólag Thatcher kifejezte azon kívánságát, hogy méltó módon kellene megemlékezni a vásznon „fiaink hazajöveteléről” (Hill 1999, 21). Nem csoda ezek után, hogy elterjedt, sőt a mai napig fennmaradt azon vélekedés, hogy nemcsak a *Tűzszekerek*, de az egész heritage-ciklus jobboldali kötődésű, jelentős kormánytámogatást élvező alkotók és filmek kiváltságos csoportja. A helyzet azonban korántsem volt ilyen egyértelmű. A Thatcher-adminisztráció támogatása, ha elvben létezett is, a gyakorlatban majdhogynem pont az ellenkezőjét mutatta. Margaret Thatcher a szabadpiaci szellem, a magántőke és a magánvállalkozások erősítése érdekében azt hangsúlyozta, hogy az államnak minél inkább ki kell vonulnia az ipar támogatásából, hogy ezáltal valóban csak az életképes, jövedelmező ágazatok maradjanak fenn. A filmiparban ez úgy valósult meg, hogy a brit filmek vetítése és forgalmazása után fizetett kvótát 1983-ban felfüggesztették, és többet nem is hozták vissza, az igazi csapás viszont az Eady-adó megszüntetése volt 1985-ben. Az NFFC helyére a British Screen Finance Corporation került, melynek éves kormánytámogatása csupán 1,5 millió font volt, és többletbevételre kizárólag csak magántőkéből számíthatott, amit az 1979-es kormánydöntés során született adókedvezmény tett lehetővé (Chapman 2005, 272). A Channel 4 a nyolcvanas évek első felében már beszállt a filmgyártásba, és finanszírozott néhány kis költségvetésű, a Thatcher-kormányzat korai éveit bíráló filmet,<sup>248</sup> televíziós utóéletet biztosítva nekik a mozibemutató lejárta után, de a csatorna ezen a téren csak később tudott igazán hatékony finanszírozási és forgalmazási tevékenységet kifejteni (Chapman

---

<sup>248</sup> Richard Eyre *The Ploughman's Lunch* (1983), Stephen Frears *Én szép kis mosodám* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), Chris Bernard *Levél Brezsnyevnek* (*Letter to Brezhnev*, 1985), Stephen Frears *Sammy-t és Rosie-t ágyba viszik* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987)



2005, 272). Az tehát, hogy a *Tűzszekerek* bizonyos értelemben egybeforrt a politikával, nem esik távol a valóságtól, még ha ez a kötődés egy kicsit árnyaltabb is, mint ahogy azt a korabeli kritikusok és a heritage-szapulók látták.

Ahogy a politikától, úgy a filmipart sújtó válságtól sem lehet elválasztani Hudson alkotását. Amint arra már korábban is utaltam, az 1968-ban kezdődött és az egész hetvenes éveken végigvonuló válság után a nyolcvanas évekre drasztikusan csökkent a filmek száma, 1980-ban már csak 24 brit film készült. A filmiparnak tehát minden addiginál inkább szüksége volt egy sikerreceptre ahhoz, hogy kimeneküljön a több mint egy évtizede húzóódó, egyre súlyosabb válságból. A hetvenes-nyolcvanas évek filmtörténeti kutatásai előtérbe hozták a harmincas-negyvenes évek kosztümös alkotásait, melyek annak idején – kezdve Alexander Korda 1933-as *VIII. Henrik magánéletével* – kivezették a filmipart a több évtizedes válságból. Korda filmjének sikerült az, amit korábban sem a kvótatörvény, sem más próbálkozás nem volt képes megoldani. A kosztümös filmek első nagy hullámának alkotásai mindenekelőtt a nemzeti identitás kérdése kapcsán kerültek be a diskurzusba, és az általuk festett nemzetkép által váltak érdekessé a filmtörténészek és kritikusok számára. A filmkészítőknek – bár erre konkrét bizonyíték nincs – úgy tűnik, receptet kínálhattak arra, hogy hogyan nyerjék vissza a válságból való kilábalás és a túlélés kulcsát jelentő amerikai közönséget. A filmipar elkezdett Thomas Elsaesser által „eladható képeknek” nevezett mozgóképeket készíteni a közönség visszahódítására és a tengerentúli piac kegyeinek újfent elnyerésére. A vidéki Anglia képe és a konzervatív nemzeti értékeken alapuló nemzetábrázolás került a középpontba, és a siker, ahogy az 1930-as évek elején, most sem maradt el (Elsaesser in Firedman 2006 49-53). Egyetlen más műfaj alkotásai sem voltak képesek olyan sikereket elérni az Egyesült Államokban, mint a minden ízükben a nemzeti karaktert, pontosabban az angolságot hangsúlyozó kosztümös alkotások.<sup>249</sup> Éppen ezért a *Tűzszekerek*, bár sok szempontból kilóg a heritage film kategóriájából, mégis egy fontos trend elindítója volt. A filmipar válságára, ahogy az 1930-as években is, most is az amerikai közönség meghódítása volt a reményteljes megoldás, és ennek legjobb eszköze a britségnek, a brit nemzeti létnek és annak szinte teljes ikonográfiájának a minden addiginál tudatosabb közszemlére tétele. Ehhez kiváló alapot nyújtott a gazdag irodalmi múlt, az angol vidék és a rangos londoni drámaisoklákban nevelkedett színészek.

---

<sup>249</sup> A brit heritage filmekkel egy időben Európa-szerte felvirágzott a nemzeti karaktert hangsúlyozó kosztümös alkotások új ciklusa. Számos alkotást amerikai stúdiók finanszíroztak azért, hogy aztán európai művészfilmként pozícionálva reklámozhassák és tűzhessék műsorra Amerikában, számítva a hazai közönség érdeklődésére az európai nemzetek hagyományai, történelme és kultúrája iránt (Vidal 2012, 52–63).

Abban, hogy sokan a politika kiszolgálóját, a hetvenes évektől végbemenő jobbratulódás manifesztálódását látták mindebben, szerepet játszott az, hogy a nézőszámcsökkenésre hivatkozva, de valójában politikai szempontból fokozódó problematikusága miatt, felülről jövő nyomásra a televízióban a nyíltan baloldali és komoly társadalomkritikát megfogalmazó alkotásokat az eladható Anglia képét sugárzó kosztümös sorozatok váltották. A túlzottan baloldalinak tartott *Play for Today* sorozat így fokozatosan kivérzett, és kosztümös sorozatok kerültek a helyébe. Ahogy John Hill is megjegyzi, ebben az időben a mozifilmek is minden korábbinál inkább függő helyzetbe kerültek a televíziós finanszírozástól, ennek következtében a mozivászon is elsőbbséget élveztek a kosztümös irodalmi adaptációk, melyek a rövidülő mozibemutató-időszak után a televízióban kötöttek ki. Ezek a kosztümös alkotások testesítették meg ebben az időszakban – különösen az amerikai közönség számára – a mainstream hollywoodi filmekkel is versenyre kelő nemzeti művészmozit, és emelték a hazai köztévé nézettségét (Hill 1999, xii).

Az is a politika vetülete, hogy a kormány a turizmus élénkítésére nemcsak a heritage-iparágba és a múzeumok gyűjteményének ápolásába fektetett jelentős összegeket, hanem az olyan kisfilmekre, mint például a világörökség részét képező Edinburgh nevezetességeit és az edinburghi kastélyt bemutató filmre. Ez és a hasonló alkotások a heritage filmek másik fontos csoportját képezték, és ezekről ragadt át az elnevezés a játékfilmekre. Ugyanolyan jól felismerhető britséget sugároztak, mint a *Tűzszekerek*ben a Cambridge-i Egyetem, Gilbert és Sullivan muzsikája, az étkezések szertartásossága és az évszázadokra visszanyúló tradíciók, amiket mindenki az angolsággal azonosít (Chapman 2005, 289). De ide illik Skócia romantikus ábrázolása, a templomok, völgyek, dombok, az Arthur's Seat, a kis skót terrierek és a skót dudák hangja. Mindez a „kailyard tradíció” nyomdokain, Skócia és a Felvidék vidékies jellegét, vad tájait és az ott lakók természetközelségét hangsúlyozta. A *Tűzszekerek* skót sportolójával, Liddellel először a Felvidéken, skót dudák kíséretében zajló futóversenyen találkozunk, itt mond beszédet az ünnepeelt sportoló jól kivehető skót akcentussal hangsúlyozva, hogy ő „először és mindenekelőtt skót”, aztán később mégis Nagy-Britannia színeiben fut az olimpián, a brit csapat tagjaként, a brit dicsőségért (Chapman 2005, 288). Ez jól mutatja, hogy az ez idő tájt uralkodó retorika miként hangsúlyozta a nemzeti egységet, de az valójában sokkal inkább angol volt, mint brit vagy unionista (Hill 1999, 14).<sup>250</sup> Éppen ezért elmondható, hogy a *Tűzszekerek* legnagyobb, talán a politikai elkötelezettségénél is jelentősebb

---

<sup>250</sup> Ezt mutatja az is, hogy a konzervatív parlamenti képviselők kevesebb mint tíz százaléka volt skót vagy brit származású, és számuk az 1987-es választásokon még tovább csökkent. Ekkor már a 358 képviselőből tíz volt skót és nyolc walesi (Hill 1999, 14).

ellentmondásai éppen a nemzetábrázolásában rejlenek. Jim Leach szerint Hudson rendezése „illusztrálja a feszültséget és az ellentmondást, ami a nemzeti karakter elképzelése körül kialakult” (Leach 2004, 23). A film és sikere számos olvasatot megért, és annyi vitát generált, mint talán egyetlen korabeli alkotás sem. Igencsak összetett filmről van szó, mely James Chapman szerint egymásnak ellentmondó narratív ideológiák sorát hordozza, különösen a nemzetiség, a nemzeti értékek és a nemzeti hovatartozás ábrázolásával és az osztályrendszer reprezentációjával kapcsolatban (Chapman 2005, 293). Egyszerre látszik megtestesíteni a thatcheri progresszivitásba és az ahhoz szükséges magánvállalkozások erősítésébe vetett hitet, és ezzel párhuzamosan pedig a múlt szépségeit, a nemzeti örökséget is megidézi, felmagasztalva a viktoriánus erkölcsöket (Leach 2004, 23). A *Tűzszekerek* a nemzet eszményét és a nemzeti karaktert erősíti meg azáltal, hogy egy olyan időszakba vezeti vissza a nézőt, amikor a diaszpórák közösségei még nem zavarták a konzervatív politikusokat. A faji és etnikai kérdés, illetve a nemzeti és kisebbségi hovatartozás úgy kap nyomatékot, hogy az mégis a nemzeti egységet hangsúlyozza, egy olyan egységet, ami talán soha nem volt jellemző, a film megjelenésének időpontjában pedig az emléke is eltűnni látszott (Leach 2004, 25–26). Ez megfelelt a thatcheri retorikának, egybecsengett a korábbi fejezetben már említett, a bevándorlás megállításáról szóló, sokak által nyíltan rasszistának bélyegzett televíziós Thatcher-beszéddel, mely ugyanakkor ugrásszerűen megnövelte a Konzervatív Párt támogatottságát.

A *Tűzszekerek*ben a nemzet és a nemzeti lét körüli feszültség karöltve jelenik meg a dicső nemzeti múlt és a szoros nemzeti egység ábrázolásával. Jim Leach amellet érvel, hogy a film éppen azt mutatja: Anglia igenis befogadó az idegenekkel szemben, ami viszont ellentmond a konzervatív politikusok többsége által képviselt álláspontnak (Leach 2004, 25). Azt hozzá kell tenni Leach érveléséhez, hogy az „idegenek” ezúttal nem a volt, akkoriban még meglévő gyarmatokról tömegével bevándorló színes bőrűeket jelentette. Az „idegenek” ebben az esetben élsportolók, eminens diákok Cambridge-ben, akik vagy származásuk (Abrahams apja litván, Liddell skót), vagy vallásuk (Abrahams zsidó, Liddell katolikus) miatt lógnak ki a protestáns angol közegből. Különösen Abrahams tesz meg mindent azért, hogy az angolok elfogadják, sőt angolnak fogadják el őt (Chapman 2005, 289). Liddell esetében pedig a skót származása leginkább arra ad apropót a filmkészítőknak, hogy megmutathassanak valamit a skót vidék szépségéből. Liddell esetében nem a nemzeti hovatartozás, hanem a vallásos meggyőződése kap szerepet a narratívában. Amikor kiderül, hogy vasárnap kell futnia, vissza

akar lépni a versenytől. A walesi herceg próbálja meggyőzni, a közös örökségre hivatkozva, de Liddell számára a gyökereknél és a nemzeti dicsőségnél is fontosabb Isten.

Abrahams és Liddell is kívülálló, a kívülállóságuk határozza meg őket. Mindketten kívül esnek azon, amit Abrahams „keresztény angolszásznak” nevez, de teljesítményük révén sikerül elfogadtatniuk magukat (Chapman 2005, 289–90). Akivel viszont igazán kirekesztően bánnak, az Abrahams edzője, az arab-olasz származású Mussabini (Ian Holm angol színész játssza, ahogy John Hill megjegyzi: geordie akcentussal (Hill 1999, 23) (Leach 2004, 26). Amikor Abrahams megnyeri a versenyt, és felcsendül az angol himnusz, Mussabinit látjuk a szobájában, aki nem lehetett ott a versenyen, és így nem lehetett tanúja az általa segített győzelemnek. A jelenet nemcsak az ő kívülállóságára helyezi a hangsúlyt, de arra is emlékeztet bennünket, hogy az egyetem tanári kara is hasonlóan kirekesztőnek mutatkozott a hazájának világraszóló dicsőséget hozó Abrahamsszel. Abrahams szembehelyezkedését a kirekesztő majd ünneplő táradalommal szemben leginkább az mutatja, hogy hazaérkezésekor nem száll le a vonatról, csak amikor az ünneplő tömeg már elment (Chapman 2005, 290). Ennek ellenére Abrahams és Liddell kiválósága és törekvéseik mégis a nemzet dicsőségét és hírnevét szolgálják. A korábbi vetélytársak együtt az „esprit de corps” jegyében futnak „ugyanazon zászló” alatt. A közös cél itt egybekovácsolja a különböző nemzetiségű, vallású és társadalmi háttérű sportolókat, hogy dicsőségük Nagy-Britannia hírnevét öregbítse. A film elején még a különbözőségek dominálnak, elsősorban abban, hogy mi motiválja a futókat. Abrahams azért fut, hogy elfogadják angolnak, Liddell Istenért, Lord Lindsay élvezetből, mert „jó mókának” tartja, Montague, hogy ezzel segítse az alsó középosztálybeli szüleit, akinek az ő egyetemi taníttatása komoly anyagi gondot jelent. Ezek a különbségek azonban a Párizsba való megérkezéstől fogva szinte teljesen háttérbe szorulnak. Így tűnik el Liddell skót származásának a jelentősége is, és egyre inkább a vallásossága kerül előtérbe, hogy aztán Lord Lindsay mentse meg azzal a már korábban említett helyzetet, hogy szívesen fut Liddell helyett vasárnap. A történelmi tények meghamisításának újabb példája ez, ahogy Lord Lindsay ezüstérme is. Bizonyos nézetek szerint Lord Lindsay gesztusa és második helyezése értelmezhető úgy is, hogy az arisztokrácia átadja a helyét a középosztálynak, mely újabb bizonyítéka a heritage filmeknek a középosztály felé való elkötelezettségére és nem utolsósorban a *Tűzszekerek*nek a heritage-ciklushoz való tartozására. Értelmezhető továbbá úgy is, mint a sportolói elhivatottság dicsérete azáltal, hogy azt sugallja: soha nem lehet az igazi győzelem azé, aki csak kedvtelésből fut. A sport iránti elkötelezettsége teszi hőssé Abrahamst és Liddellt. Ellentétben velük Lord Lindsay élvezetből fut. A Caius College

toronyórájának ütéseivel versengésre is pezsővel és cigarettával érkezik számítva a győzelemre, ami aztán egy hajszálon múlva ugyan, de Abrahamsé lesz. A film egy másik emlékezetes jelenetében látjuk, amint Lindsay úgy gyakorolja a gátfutást, hogy komornyikja pezsőt önt a gátakra kihelyezett poharakba. Az, hogy Lindsay úgy fut végig, hogy nem löttyen ki a pezső, legalább annyira mutatja az ő sportteljesítményét, mint a felső tízezer különbségét. Abrahams profi edzőt fogad, és tudományos módszerekkel készül. Az egyetem vezetősége szemében, akik szerint csak az amatőr felkészülés az elfogadható, ez a progresszív versenyszellem megnyilvánulása. A modern megközelítés – John Hill szerint – egyenesen a thatcheri progresszív vállalkozói versenyszellem megjelenítése (Hill 1999, 26). Hill véleménye az, hogy éppen ez köti leginkább a filmet a thatcheri ideológiához, tekintve, hogy Thatcher, aki maga egy granthami fűszeres lánya volt, szintén az önálló vállalkozó szellemet, a progresszivitásba vetett hitet és egy mindenképp előremutató gazdasági neoliberalizmust képviselt (Hill 1999, 26). Abrahams küzdelme az egyetemen sokak szemében olyan, mint Mrs. Thatcher saját küzdelme a Konzervatív Párt vezetőivel az elfogadásért és az előrejutásért. A miniszterelnök asszony ugyanazt a magánvállalkozásba és individualizmusba vetett hitet képviselte a politikában, amit Abrahams a sportban.

Margaret Thatcher gazdasági neoliberalizmusa társadalmi neokonzervativizmussal párosult, és ennek a dualizmusa szintén tisztán kivehető a filmben. Az a tény azonban, hogy a filmet 1980 nyarán fejezték be,<sup>251</sup> alig egy esztendővel Margaret Thatcher választási győzelme és kicsivel több mint fél évvel a hivatalos beiktatása után, véleményem szerint igencsak megkérdőjelezi a párhuzam szándékosságát. James Chapman is kiemeli, hogy a gazdasági életben és a közéletben markáns változásokat hozó thatcheri ideológia leginkább csak miniszterelnöksége második terminusában, 1983–87 között bontakozott ki (Chapman 2005, 293).

A film thatcheri elkötelezettsége és patriotizmusa ellen szól maga a filmkészítők politikai hovatartozása is. A film rendezője, Hugh Hudson és forgatókönyvírója, Colin Welland munkáspárti volt, a producere Puttnam pedig a Szociáldemokrata Párt tagja. Puttnam többször is hangot adott annak, hogy mennyire nem ért egyet, sőt nem is érti, miért vélik többen is jobboldalinak a filmet, azt meg pláne külön is nehezményezte, hogy a toryk a saját győzelmükként ünnepelték a *Tűzszekerekre* zúduló díjesőt (Chapman 2005, 286). Puttnam szerint a film elsősorban intézményellenes, ezért is bontja ki a konzervatív, antiszemita és a

---

<sup>251</sup> 1980. április 15. és 1980. június 21. között zajlott a forgatás.

hagyományokba merevedett egyetem vezetősége és az ezzel nyíltan szembehelyezkedő Abrahams konfliktusát olyan részletesen. Hudson is reagált a kritikákra, miszerint a zászlólengető nacionalizmust nem a film közvetítette, hanem a Falkland-válság uralta korszellem hívta életre (Chapman 2005, 287).

A forgatókönyvíró Colin Welland mindig is baloldali elkötelezettségéről volt híres, ami nemcsak abban nyilvánult meg, hogy Ken Loach alkotótársa volt, és több munkásszármazású író elindulását segítette a pályán, de abban is, hogy az egyik leggyakrabban foglalkoztatott írója volt a *The Wednesday Play* és a *Play for Today* sorozatoknak. Welland saját bevallása szerint a három olimpikon, Harold Abrahams, Eric Liddell és eredetileg Douglas Lowe<sup>252</sup> történetén keresztül szeretne volna bemutatni Nagy-Britannia szigorú protestáns rendje és kasztrendszerére által meghatározott társadalmát, annak előítéletességét és azokat a privilégiumokat, melyeket kizárólag a legfelsőbb osztályok élvezhettek. Számára a sport és a sportteljesítmény az osztályok közötti közelítés egyik módja, itt ugyanis, ahogy a film nyitójelenetében láthatjuk, mindenki ugyanazt viseli, a különböző rétegek együtt és egy célért edzenek, és egymással való versengésükben a születési előjogok helyett csak és kizárólag a fizikai teljesítmény számít. Ebben az olvasatban az olimpiai csapat az egység metaforája lett. Az arisztokrata Lord Lindsay, a zsidó Abrahams és az alsó középosztálybeli skót presbiteriánus Liddell, valamint a középosztálybeli Aubrey Montague, mind együtt, egy csapatban, egy zászló alatt versenyeznek ugyanazért a célért. Ez az „esprit de corps” erősödik fel, amikor együtt futnak a tengerparton ugyanolyan fehér egyenmezben, és ugyanúgy ott a brit zászló a trikójukon (Chapman 2006, 273–274).

Ahogy James Chapman is megjegyzi: „az Edward korabeli Anglia a megszilárdult angolszász protestáns világrend modellje volt: a király a trónon, Isten a mennyben, és mindenki, megkímélve egy kevés privilegizált embert, a helyén volt.” – Welland célja az volt, hogy a háború utáni nézőpontból (a középosztály felemelkedésének szemszögéből) megkérdőjelezze az említett világrend helyénvalóságát (Chapman 2005, 273). Ennek egyik eszköze volt, hogy a két főszereplő, Abrahams és Liddell kívülállóságát hangsúlyozta, éppen ezért Abrahams zsidó származása az első forgatókönyvvázlatban még nagyobb nyomatékot kapott (Chapman 2005, 290).<sup>253</sup> Ellenpontjukként ott van az ezüstkanállal a szájában született Lord Andrew

---

<sup>252</sup> Lowe volt az 1924-es párizsi nyári olimpia harmadik aranyérmese.

<sup>253</sup> Ez volt az oka, hogy a stáb nem forgathatott Cambridge-ben az egyetem területén. Az egyetem vezetői nehezményezték, sőt egyenesen visszautasították, hogy az intézmény olyan antiszemita lett volna az 1920-as években, ahogy az a forgatókönyvben állt. Ezért abban a jelentben, ahol Abrahams és Lindsay az egyetem órája körül versenyeznek, a windsori Eaton College képe látható a Trinity College helyett (Chapman 2005, 276).

Lindsay kitalált karaktere, aki az után került a forgatókönyvbe, hogy az 1924-es olimpia harmadik brit aranyérmese, Douglas Lowe komoly ellenérzését fejezte ki a filmmel kapcsolatban, és nem kívánta a nevét és a történetét adni hozzá. Az ezüstérmét nyerő Lord Lindsay kitalált karaktere<sup>254</sup> így sokak szemében annak a metaforája lett, ahogy Abrahams profizmusa, vállalkozó szelleme és kiválóságra való kitartó törekvése átveszi a vezetést a régi, dekadens viselkedésű arisztokráciától. A film jól illeszkedik a heritage filmek sorába azzal, hogy egy változás szélén álló társadalmi rend utolsó pillanatait ragadja meg, egy olyan társadalmi rendét, mely éppen az uralkodó osztály dekadenciája miatt fenntarthatatlan, és amely hamarosan átadja helyét a középosztálynak és a középosztályhoz köthető közép kultúrának, azaz a middlebrow-nak. Ugyanakkor Lord Lindsay nagyvonalú felajánlása, hogy szívesen fut vasárnap Liddell helyett, megidézi a letűnt idők lovagiasságát is egy olyan korban, amikor a „győzelem mindenáron” vált a modern idők szavává (Chapman 2005, 294).

Azok, akik mindezek ellenére jobboldalinak tartották a filmet, azzal érveltek, hogy a nemzet nagyságát – ez esetben nem a korabeli britség sokszínűségét, hanem az angolság kizárólagos voltát – dicsőíti a sportteljesítmény allegóriáján keresztül (Chapman 2005, 287). „Brit film, brit hőskről, tele hazafias szimbólumokkal” – hangzott a vád ellene (Chapman 2005, 287). Miközben azok, akik baloldalisága mellett érveltek, az egész elbeszélésen végigvonuló, a társadalmi igazságtalanság elleni küzdelemre hivatkoztak, illetve a *Jerusalem* használatára.<sup>255</sup> William Blake versének megzenésített változata szól Abrahams temetésén, és ebből kölcsönzi a film a címét is, ami többek szerint egyértelműen és nyíltan a Munkáspárthoz köti a *Tűzszekereket* (Chapman 2005, 287).

A *Jerusalem*, amit Abrahams temetési szertartásán énekelnek, miközben a templomkórust mutatja a kamera, akkor nyer különös jelentőséget, amikor egy későbbi jelenetben, Abrahams egyetemi beiratkozásánál az egyik tanár megjegyzi, hogy ezzel a névvel aligha nyer majd felvételt a templomi kórusba. Az, hogy végül is Abrahamst nem zsidó szertartás szerint temetik, és a temetésén a *Jerusalem*et énekli a templomkórus, és a kamera is rájuk összpontosít, mutatja, hogy végül mégiscsak befogadta magába a protestáns angol társadalom (Leach 2004, 27).

---

<sup>254</sup> Lord Andrew Lindsay karakterét az arisztokrata származású Lord Burghley inspirálta, aki az 1928-as olimpián nyert aranyérmét a 110 méteres gátfutáson (Chapman 2005, 274).

<sup>255</sup> A *Jerusalem* William Blake verse, amelyhez Hubert Parry írt zenét 1916-ban, és 1920 óta a Munkáspárt gyűléseinek himnuszává vált.

A zene kapcsán máshol is felmerül, hogy mi is képviseli az angolságot, és hogy hogyan is viszonyul ehhez Abrahams és Liddle. Ilyen például Gilbert és Sullivan zenéjének használata. Egy jelenetben Abrahams a *H. M. S. Pinafore* fináléját énekli „For he’s an Englishman” refrénnel. A zeneműben egy tengerész beleszeret a kapitány lányába, aztán kiderül, hogy a kapitányt és a tengerészt születésükkor összecsérték, és a tengerész lép a kapitány helyébe, így már elveheti a lányt, és része lesz a tengeri flottának (Leach 2004, 27–28). Bruce Babington szerint ennek a zeneműnek a használata az „intézményhez való tartozás megerősítése és az irónia között egyensúlyoz” (Leach 2004, 27–28). Abrahams lázad az angolság intézménye és főleg annak megtestesítője, az egyetem ellen, de azért fut, hogy a teljesítménye révén elismerjék mint angolt, ami a győzelme után be is következik. Nemcsak a korábban még kirekesztően viselkedő tanárai érzik magukénak a győzelmét, de az egész brit társadalom, ami a temetési szertartásában teljeseedik ki. Liddellel más a helyzet, ő Kínában született egy misszionárius fiaként, de büszke skót származására. Amikor először látjuk Liddell a felvidéki futóversenyen, a skót dudák szólnak, miközben ő jól felismerhető skót akcentussal a saját nemzeti hovatarozását hangsúlyozza. Egy másik jelenetben Liddell Skóciáért fut a franciák ellen, és ugyanúgy skót dudák szólnak, de ezúttal a Marseillaise-t játsszák. Vajon szándékos-e az irónia vagy sem, nehezen megfejtendő. Jim Leach szerint akár így, akár úgy, de vitathatatlanuk híven idézi fel a tizenkilencedik század gyarmatbirodalmának a hangulatát (Leach 2004, 28).

Miközben a *Tűzszekerek* thatcheri politikához való viszonyulása állandó vita tárgya, abban a jobb- és baloldali kritikusok is megegyezni látszanak, hogy a filmet szinte áthatja a húszas évek elitizmusa és sznobsága (Chapman 2005, 280–281). A tradicionális, konzervatív értékek felmagasztalása és a hagyományos értékek tárgyi és ideológiai megjelenítése mellett Nigel Andrew a „mitikus nosztalgiát” emelte ki a *Tűzszekerekkel* kapcsolatban. Andrew szerint a film patriotizmusa és idealizmusa volt hivatott fényt sugározni a korántsem olyan fényes jelenre (Chapman 2005, 280). A heritage-ciklussal kapcsolatban emlegetett leggyakoribb vád is részben ehhez kapcsolódik, nevezetesen, hogy egy idealizált, elitista, sznob világot fetiszál a tárgyak és műalkotások révén, a jelen problémái elől pedig egy konstruált múlt felé fordul. Ha tartalmaz is a narratíva társadalomkritikát, az teljesen elvész a vizuális autenticitás megteremtésére való törekvés közepette, aminek köszönhetően a csillogó felszín túlságosan is elvonja a figyelmet a társadalomkritikáról (Chapman 2005, 280). Philip French például megjegyezte, hogy a film szinte „bele van zúgva a történelmi kor felidézésébe, és nem foglalkozik a társadalmi egyenlőtlenségek visszásságával” (Chapman 2005, 280).



Ehhez kapcsolódik az is, hogy pont ezen tulajdonságaikból is kifolyólag a heritage filmek ellen gyakorta felhozott vád, hogy kifejezetten női közönségnek készülnek. Nemcsak azért, mert jellemzően rendszerint egy női karakter áll a középpontjában, és a cselekmény főként melodramai elemekből építkezik, hanem a kosztümök és díszes szobabelsők miatt is, melyek elsősorban a női szemek gyönyörködtetésére szolgálnak. A *Tűzszekerekre* ez igaz is, meg nem is. Itt nem a melodráma adja a fő cselekményszálat, és a nők igencsak marginalizált formában jelennek meg.<sup>256</sup> Az viszont kétségbevonhatatlan, hogy a *Tűzszekerek* során is különösen nagy hangsúlyt kap a mise-en-scène a dicső múlt rekonstrukciójában és a művészi módon, más-más kameraállásokból felvett, lassításokkal bemutatott versenyek ábrázolásában. A heritage filmekkel szemben gyakorta megfogalmazott vád, hogy a totálok, kistotalok és félközeli gyakori használatának oka legtöbbször nem az elbeszélésben keresendő, hanem abban, hogy a filmek legfőbb szándéka a néző gyönyörködtetése a pazar szobabelsőkben, dísztárgyakban, kosztümökben és a festői szépségű tájban. A heritage filmekhez hasonlóan Hudson is sok totálképet, illetve félközeli használ, hogy minél többet megmutasson a tárgyi, illetve természeti környezetből, de beállításai legtöbbször fontos többletjelentést is hordoznak. A *Tűzszekerek* is kihasználja hatáskeltésre a patinás étkezőben az ebéd előtti imához összegyűlő egyetemisták totálképét, de pont az egyetem masszív kőfalai és belső terei segítségével érzékelteti az egész intézményrendszer megkövültségét, ceremóniákhoz és külsőségekhez való ragaszkodását és általuk az egész osztályrendszer berögződöttségét, a megkövült tradíciókat, előítéleteket, amivel Abrahams oly sokszor szembehelyezkedik (Chapman 2005, 290). Azt, hogy a film mégis ezek ellen teszi le a voksát, mi sem mutatja jobban, mint hogy az egyetem vezetőit mindig a hatalmas falak közt, a dékáni szoba zárt, puritán rendjében vagy annak az ablakában, az ablakkeretek közé fogva látjuk. A kompozíciók mindig ridegséget, merevséget és bezártságot sugároznak, mutatva, hogy miként vannak bezárva saját szűklátókörűségükbe és antiszemitizmusukba. Amikor Abrahams szembehelyezkedik velük, tulajdonképpen az egész intézménnyel és intézményesített konzervativizmussal helyezkedik szembe.

Vannak, akik szemében ez újabb párhuzam Abrahams és Margaret Thatcher között, akinek az elismerésért ugyanúgy meg kellett vívnia saját harcát pártja idősebb tagjaival. A Vasladyhez hasonlóan Abrahams is kritikus az intézményesített angolság és osztályrendszer archaikus értékrendjével, ugyanakkor mégis ide kíván tartozni, itt akar győzedelmeskedni és

---

<sup>256</sup> Két nővel találkozunk: Liddell húgával, Jennie-vel (Cheryl Campbell) és Abrahams barátnőjével, Sybil Gordonnal (Alice Krige).

bizonyítani. Abrahamsben ott van a vállalkozói kultúra és ugyanakkor a kulturális tisztelet és elkötelezettség az ancient régime-mel szemben (Chapman 2005, 293). Az a jelenet például, amikor a gólyák összegyűlnek az első közös étkezésre, és a kamera hátrafelé mozog feltárva a hatalmas és tekintélyt parancsoló teret, ugyanúgy olvasható thatcheri időkben divatba jövő nosztalgiának a megnyilvánulása, de tisztelgés a nagyság, elsősorban az angolság nagysága előtt is. Mindezen ellentmondások újfent azt mutatják, hogy ideológiailag mennyire komplex és nehezen besorolható a *Tűzszekerek*, valamint hogy mennyire szerteágazó és sokszínű maga a heritage-ciklus.

A *Tűzszekerek* majdnem egy fél évszázaddal Alexander Korda *VIII. Henrik magánélete* című filmje után, nagy elődjéhez hasonlóan, szinte egy csapásra húzta ki a brit filmipart a kátyúból. A *Tűzszekerek* által meghatározott irány, szintén a nagy előd nyomdokain haladva, az amerikai piac igényeit szem előtt tartó, alacsony költségvetésű,<sup>257</sup> minden elemében britséget sugárzó kosztümös filmek felé mutatott. A film közönségfogadtatása ugyanúgy változó és ellentmondásos volt, mint kritikai recepciója. A *Tűzszekereket* elsődlegesen „sleeper”-nek, azaz altatónak nevezte a brit kritika, és csak az Oscar-díj és az ennek következtében megélnkülő amerikai érdeklődés nyomán, a második brit mozibemutató hozta meg számára a hazai sikert mind a kritikusok, mind a közönség körében.

Nem minden iróniától mentes az sem, hogy ezt az emblematicusan brit alkotást, melyet éppen az általa sugárzott nemzetkép tett híressé és az amerikai piacon is sikeressé, a Columbia például azzal utasította el, hogy „nem életképes az amerikai piacon a stílusa, hangneme és témája miatt” (Chapman 2005, 272). Volt, aki inkább televíziós projektet látott benne, és sokáig úgy nézett ki, hogy a kisképernyőn fog megvalósulni, még hozzá minisorozat formájában, mivel a brit filmgyártó cégeknél is hiába kopogtattak az alkotók. Utóbbiak azzal utasították vissza a forgatókönyvet, hogy az „túlságosan is brit” (Chapman 2005, 273).<sup>258</sup> A film költségvetése végül részben a Twentieth Century Foxtól jött az észak-amerikai jogokért cserébe, másrészt pedig az arab szállítmányozó céggel rendelkező milliárdos Mohammed Al Fayednek a fia, Dodi Al Fayed cégétől, az Allied Starttól. Az amerikai forgalmazásért a Ladd Company felelt a Warner Bros.-on keresztül, mely korábban egyszer már visszautasította a film forgalmazását (Chapman 2005, 273). A *Tűzszekerek* még az amerikai blockbusterek viszonylatában is jól teljesített, és igazi sikerként lett elkönyvelve a

---

<sup>257</sup> A *Tűzszekerek* 4 032 859 fontból (5 891 000 dollár) készült (Chapman 2005, 273).

<sup>258</sup> Forrásonként változik: van, ahol úgy tudják, az volt a vád, hogy „túlságosan is brit”, van, ahol úgy idézik, hogy „túlságosan is angolnak” bélyegezték (Chapman 2005, 273).

tengerentúlon, a brit piacon pedig a második vetítéssorozat hozta meg a korábban elmaradt anyagi sikert. A brit film végre újra visszanyerte a britségét, ha a brit állami finanszírozási támogatást nem is (Chapman 2005, 278).

Külön érdekessége a *Tűzszekerek*nek, hogy a munkáspárti képviselők ugyanúgy a magukénak érezték, különösen a *Jerusalem* használata miatt. A film sikerét látva a baloldali képviselők nem győzték hangsúlyozni, hogy a filmipar komoly művészi és ipari értéket képvisel, és számos lehetőséget kínál az állami kincstár gyarapítására. Ezzel ellentétben a film sikere mintha a magánvállalkozásba vetett hit megerősítése lett volna. A sikerről alkotott thatcheri elképzelés mintapéldája ugyanis az, ahogy ez a teljesen magántőkéből készült, független produkció képes volt a tengerentúlon és hazájában is jelentős profitot termelni és az államkasszát is gyarapítani. Ékes bizonyíték volt a Konzervatív kormány által helyesnek vélt útra, melyet, ha többen követnek, az állam valóban teljesen kivonulhat a filmipar támogatásából (Chapman 2005, 285).

A *Tűzszekerek*, amint azt láthattuk, sok szempontból is ellentmondásos alkotás. Szinte minden narratív és képi eleme értelmezhető a thatcheri ideológia hirdetőjeként és a film jobboldali elkötelezettségének bizonyítékaként, de ugyanezen elemek többsége olvasható az alkotók baloldali kötődésének tanúságtételeként, valamint a megkövült osztályrendszer és intézményeinek bírálataként. Számomra nem kizárólag az alkotók vállalt politikai elkötelezettsége és többször hangoztatott alkotói szándéka szól ez utóbbi mellett, hanem elsősorban az, hogy a forgatókönyv születésekor még javában zajlottak a választások, a forgatás időpontjában pedig Margaret Thatcher még épphogy csak hatalomra lépett. A Vaslady kül- és belpolitikája csak évekkel később bontakozott ki a maga teljességében, és kellett néhány év ahhoz, hogy rendelkezései alapjaiban változtassák meg az ipar működését, és kormányzati döntései a brit társadalom egészét ténylegesen áthassák. Az, hogy a *Tűzszekerek* sokak szemében a thatcheri eszmények és a patriotizmus megtestesítője lett, elsősorban a film Oscar-sikerével egybeeső, a Falkland-szigetek visszaszerzéséért indított hadművelet által felkorbácsolt patrióta és pro-brit érzelmeknek köszönhető, de ez nem több, mint véletlen egybeesés, mivel Hudson filmje már 1980 júniusára leforgott. A *Tűzszekerek* által kialakított nemzetkép azonban annyiban valóban kapcsolható a jobboldalhoz, hogy a filmben a társadalmi, vallási és etnikai különbségek végül is a patriotizmus zászlaja alatt simulnak el. Amint azt Tana Wollen is megjegyzi a heritage filmekkel kapcsolatban, „nosztalgiájuk egy olyan nemzet után áhítozik, melynek az állapota mindenki által ismert és

fenntartott, és ahol a különbség inkább alkotóeleme, semmint széttördelője a nemzeti egységnek” (Wollen in Corner and Harvey 1991, 181).

Az, hogy a heritage-ciklus nyitányának, vagy egyáltalán a heritage-kánon darabjának tekinthető-e a *Tűzszekerek*, szintén problematikus. Mivel a heritage jelzöt csak jóval később aggatták rá a kritikusok és akadémikusok a hasonló vonásokat mutató filmek egy csoportjára, és a definíciókból és listákból is kitűnik, hogy esetükben nem egy előre lefektetett szabályrendszer alapján építkező műfajról, hanem egy nehezen behatárolható, sok hasonló tulajdonság alapján körülhatárolt ciklusról vagy alműfajról és nem műfajról van szó, ezért az anomáliák is nagyobbak lehetnek. Még az olyan, már magát a gyártást is meghatározó műfajok, mint például a western esetében is számos eltérés mutatkozik a műfajon belül, nemhogy a heritage-ciklus esetében. A *Tűzszekerek*ben a nemzeti irodalom helyett a történelem egy epizódja bontakozik ki,<sup>259</sup> mely minden torzítása ellenére olyan erős nemzeti imázst közvetített, hogy a futók képe és Vangelis zenéje a mai napig összeforrt a britséggel, a nemzeti összefogással és a közös célért folytatott heroikus küzdelemmel és nem utolsósorban, ahogy azt a 2012-es londoni olimpia is mutatta a kiemelkedő sportteljesítménnyel. Noha a heritage-besorolás ellen szól, hogy egyetlen alkotója sem készített több heritage filmet, az ábrázolásmódja, kameramozgása, jellegzetes plánjai és ahogy az általa ábrázolt korszakot megeleveníti mindenképpen a ciklushoz köti a *Tűzszekereket* annak ellenére is, hogy a nyolcvanas évek heritage filmjei jellegzetesen VII. Edward korában játszódnak.<sup>260</sup> Mégis klasszikus és hagyománytisztelő elbeszélésmódjával, jellegzetes képi ábrázolásmódjával, nosztalgikus múltidézésével és az egységes nemzetkép hangsúlyozásával egy új trend elindítója lett a *Tűzszekerek*, és minden ellentmondása ellenére jól köthető az 1970-80-as évek filmiparban, politikában és társadalomban végbemenő változásaihoz, valamint az európai filmművészet korabeli folyamataihoz.

---

<sup>259</sup> Bár Colin Welland többször is nyilatkozta, hogy csak 75%-ban igaz a történet.

<sup>260</sup> Ez az 1901–1910 közötti időszak, de sokszor értik rajta a századfordulótól az I. világháborúig tartó periódust.

## *Maurice* (James Ivory, 1987)

James Ivory 1987-es *Maurice* című filmje a *Tűzszekerekkel* ellentétben már sokkalta inkább megfelel a definíciókban ismertetett heritage-kritériumoknak, kezdve azzal, hogy a heritage filmek legjelentősebb rendező-producer párosa,<sup>261</sup> James Ivory és Ismail Merchant jegyzi. Kettejük neve egybeforr a heritage fogalmával, stílusuk fémjelzi az irányzatot. A film alapjául szolgáló regényt a nyolcvanas évek heritage-ciklusának meghatározó szerzője, E. M. Forster írta, a forgatókönyvet azonban ezúttal nem a rendező-producer páros rendszeres munkatársa, Ruth Praver Jhabvala, hanem Kit Hesketh Harvey készítette. A *Maurice* című alkotás mégsem szabálykövetése miatt érdemes alaposabb vizsgálatra, sokkalta inkább a homoszexualitás nyílt ábrázolása teszi figyelemre méltóvá az elsősorban heteroszexuális románcot középpontba állító, és szemérmesebbnek mondható heritage filmek sorában. A *Maurice* ennek felvállalásával, illetve az Edward-éra homoszexualitáshoz való viszonyulásának bemutatásával árnyalja a heritage filmek által festett nemzetképet, és magát a ciklust is, rávilágítva annak képlékeny határait, de megkérdőjelezi bizonyos heritage-bírálatok relevanciáját is.

A film 1987-ben készült, amikor a thatcheri kül- és belpolitika már valóban a maga teljességében kibontakozhatott, hatása a gazdaságban és a mindennapi életben is megmutatkozott. A Vaslady kormányzatának nyílt bírálata is ekkorra csúcsosodott ki. Nemcsak a sajtó, de a művészek és filmesek között is kialakult egy jól kiforrott ellentábor.<sup>262</sup> Mrs. Thatcher legradikálisabb filmes bírálói Derek Jarman és Peter Greenaway, a kor legjelentősebb brit művészfilmes alkotói voltak. Greenaway *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* (*The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, 1989) című filmje a Thatcher-

---

<sup>261</sup> Érdekes közös vonása a kosztümös filmek első nagy hullámának, különösen a harmincas-nyolcvanas évek Gainsborough-melodrámainak és a második nagy hullámba tartozó heritage filmeknek, hogy mindkettő esetében állandó rendező-producer párosok dolgoztak együtt, közösen és másoktól jól elkülöníthetően határozva meg a filmek stílusát, sőt megkockáztatható, hogy az olyan producereknek, mint Alexander Korda, Michael Balcon és Herbert Wilcox talán még jobban rajtahagyták a személyes kézjegyüket a filmek stílusán mint a rendezők (Harper 1994, 181–188).

<sup>262</sup> Tom Stoppard drámáiról a 2015. február 6-án a National Theatre-ben adott nyilvános interjújában a kérdező Nicholas Hytner (a National Theatre művészeti igazgatója) kérdőre vonta, hogy miért nem állt be annak idején a Thatcher-szapuló művészek közé. Stoppard azt felelte, hogy főleg a miniszterelnöksége elején Thatcher nagy népszerűségnek örvendett, és nemegyszer még azok körében is, akik később a legádázabb kritikussai lettek, mert a hetvenes évek válsága és a sok mismásoló és állandóan kitérő választ adó politikus után végre jött egy olyan közéleti szereplő, aki nevére merete nevezni a dolgokat, köntörfalazás nélkül beszélt a problémákról és azok lehetséges megoldásairól, amire korábban a brit politikában még nem volt példa. A nyolcvanas évek második felére viszont alaposan elpártolt Thatcher mellől a közvélemény, és az újságírók, művészek körében különösen erős ellenállás bontakozott ki politikájával szemben. A Stoppard-interjú jól mutatja, hogy Thatcher és politikája évtizedek távlatából is beszéd és vita tárgya.

kormányzat és az az idő alatt formálódó újfajta vállalkozói réteg leplezetlen kritikája, ahogy Jarman filmje, az *Anglia alkonya* (*The Last of England*, 1988) is. A radikális és kendőzetlen szembehelyezkedéssel párhuzamosan virágzott fel a komoly nemzetközi sikereket magának tudható heritage-ciklus. A visszafogott érzelmeket ábrázoló kosztümös alkotások, valamint az általuk középpontba állított társadalmi rétegek és életformájuk által sugallt nemzetkép kétségtelenül szöges ellentétben állt a nyolcvanas évek Nagy-Britanniájának köznapi realitásával. Míg a heritage filmek a felsőbb osztályokkal, szabadidős tevékenységükkel, kulturális közegükkel, valamint pazar tárgyi környezetükkel voltak elfoglalva, addig Nagy-Britanniában egymást érték a sztrájkok, tüntetések, és sosem látott méreteket öltött a munkanélküliség, a válások száma, az emberekben felgyülemlett frusztráció és az egész társadalomban megmutatkozó elégedetlenség. A konzervatív kormány ugyan a családot tartotta a társadalom alappillérenek,<sup>263</sup> a válások száma, ahogy arról már az előző fejezetben írtam, rekordméretűre nőtt. Ebben a politikai és társadalmi kontextusban érthető, hogy a művészvilág, de a kritikusok egy része is élesen bírálta a konzervatív ideológia hirdetőjének bélyegzett heritage-alkotásokat, melyek szerintük szándékosan fordultak el a jelen problémái elől egy idealizált múlt- és nemzetkép felé. Véleményük szerint a heritage filmek „könyvlapok közt préselt virágokként őrzik a múlt és a vidéki élet örömeinek emlékét”, kiszolgálva ezzel a Thatcher-kormányzatot (Wollen in Corner and Harvey 1991, 179). Alaposabban megvizsgálva James Ivory filmjét azonban látni fogjuk, hogy mindez éppúgy megkérdőjelezhető a *Maurice* kapcsán, mint a *Tűzszekerek* vagy akár a *Szoba kilátással* esetében.

A heritage filmek sorában a *Maurice* a harmadik E. M. Forster-adaptáció.<sup>264</sup> Korábban már idéztem Amy Sargeant írását, aki szerint a nyolcvanas évek heritage-ciklusát a Forster-adaptációk határozták meg. E. M. Forstert az osztálykülönbségek és társadalmi egyenlőtlenségek ábrázolása, a képmutató társadalommal szembeállított természet és a természetes viselkedés felmagasztalása tette korának egyik izgalmas szerzőjévé. Az író 1970-ben bekövetkezett halála után került újonnan a figyelem középpontjába, részben 1971-ben posztumusz kiadott regénye, a *Maurice* kapcsán, mely egy homoszexuális fiatalember felnőtté válását meséli el.<sup>265</sup> Forster maga is homoszexuális volt, amit főleg fiatal korában a Nagy-

---

<sup>263</sup> Margaret Thatcher egyik legtöbbet idézett interjúrésze a *Woman's Own*-ban jelent meg. „Nincs olyan, hogy társadalom. Csak független férfiak és nők vannak, és vannak családok” (Hill 1999, 10).

<sup>264</sup> James Ivory rendezésében a *Szoba kilátással* volt az első 1985-ben, amit a *Maurice*, majd a *Szellem a házban* követett 1992-ben. A Forster-adaptációk sorát egyébként 1984-ben az *Út Indiába* nyitotta David Lean rendezésében, az *Ahol angyal se jár*-t pedig Charles Sturridge vitte filmre 1991-ben.

<sup>265</sup> A regényt 1913–14-ben írta Forster.

Britanniában életben lévő büntetőjog miatt nem mert nyíltan felvállalni.<sup>266</sup> Több férfitársa is volt élete során, de a közvélemény előtt mélyen titkolta saját neméhez vonzódását, többek közt ezért sem akarta kiadni a *Maurice*-t. A regény megjelenése kapcsán mindez felszínre került, és ez új megvilágításba helyezte az akadémikus diskurzusban Forster korábbi műveit is, melyeket az 1980-as évektől sorra vittek vászonra Nagy-Britanniában.

A heritage-ciklus elsősorban azért kedvelte Forster írásait, mert azok a „boldog békeidőket”, a változás előtt álló társadalom és társadalmi rend utolsó zavartalan napjait mutatták. A VII. Edward korabeli Anglia volt a hagyományosan berögződött osztályrendszer utolsó nagy korszaka, amikor az osztályok még nem kezdtek közeledni egymáshoz, de már kirajzolódóban volt a középosztály jövőbeli felemelkedése, mely az első világháború után kezdődött, és a második világháború alatt, illetve az után teljesedett ki. Ez volt az utolsó boldog békeidő is, mielőtt az első, majd a második világháború visszavonhatatlanul megváltoztatta az addigi világrendet és az emberek biztonságérzetét. Nem beszélve arról, hogy ezek voltak a brit gyarmatbirodalom végnapjai is, amikor a szigetország jólétét még a korona ékkövének tartott indiai gyarmatokról beáradó bőség biztosította, és amikor még nem indult meg a „counter-colonization” folyamata, azaz a munkaerő tömeges beáramlása a volt gyarmatokról.

A *Maurice*-ből is ez a világrend rajzolódik ki, többszáz éves intézményekkel, hagyományokkal, a formalitáshoz és az etikethez a végletekig való ragaszkodással. Főhősét, Maurice Hallt (James Wilby) először 11 évesen látjuk a tengerparton, amint a tanára (Simon Callow) homokba rajzolt ábra segítségével magyarázza el neki a nemiséget, mivel a fiúnak nincs se apja, se fiútestvére, aki felvilágosíthatná. Legközelebb 1909-ben Cambridge-ben találkozunk az immár egyetemistává érett Maurice-szal. Látszik ugyan, hogy származása miatt nem érzi teljesen magáénak az itteni életet, de csatlakozik egy vitacsoporthoz,<sup>267</sup> és itt köt szoros barátságot a gazdag és elkényeztetett Clive Durhammel (Hugh Grant). Clive szerelmet vall Maurice-nak, aki ezt először nehezen fogadja, de később enged érzelmeinek, és szerelem szövődik közöttük, amit Clive annak ellenére, hogy ő volt a kezdeményező, vonakodik fizikai kapcsolatban is kiteljesíteni. Clive ragaszkodik hozzá, hogy kettejük viszonya csak és kizárólag plátói lehet. Egy egyetemista társukat, a nemesi származású Lord Risleyt (Mark Tandy) törbe csalják, hogy rajtakaphassák, amint egy kocsmá mögött szexuális ajánlatot tesz egy katonának. Lord Risleyt letartóztatják és kényszermunkára ítélik. A per híre

---

<sup>266</sup> 1966-ban került az első hivatalos kezdeményezés a parlament elé arra vonatkozóan, hogy a homoszexualitás ne minősüljön büntetendőnek.

<sup>267</sup> Forster maga is tagja volt egy hasonló csoportnak Cambridge-ben töltött diákévei alatt, amiből aztán Forsterrel együtt többen is a Bloomsbury csoport tagjai lettek.

Clive-ot és Maurice-t is megrendíti, és Clive-ot még jobban meggyőzi arról, hogy két férfi között soha nem lehet szó testi kapcsolatáról. Clive Görögországba utazik, majd miután hazaérkezik, elvesz egy rangban hozzáillő lányt (Phoebe Nicholls), Maurice viszont továbbra is küzd Clive iránti szerelmével és saját neme iránt táplált vonzalmával. Először a család orvosától, Barry doktortól (Denholm Elliott) kér segítséget, majd a terapeuta Lasker-Jonestól (Ben Kingsley), aki hipnózissal próbálja kigyógyítani őt a „betegségéből”. Lord Risley pere, az orvos, illetve a terapeuta viszonyulása jól mutatja az egész társadalom attitűdjét a melegekhez: a „ferdehajlamot” gyógyítandó betegségnek tartják, kiélését pedig bűncselekménynek. Maurice továbbra is rendszeres vendég marad Clive vidéki kúriájában, Pendersleigh-ben, és itt ismerkedik meg Alec Scudder-rel (Rupert Graves), a vadőrrel, akivel egymásra találnak, és szenvedélyes titkos viszonyba kezdenek. A Forster-regényektől megszokott módon kissé kétes, mégis boldog befejezés vár Maurice-ra és Alecre. E. M. Forster a *Maurice*-ban, ahogy a többi regényében is, a természet, az érzelmek felvállalása és a természetes viselkedés mellett teszi le a voksát szemben a Clive által képviselt megfelelésvágygal, elfojtással és képmutatással.

A film cselekménye a *Tűzszekerekkel* és a kortárs hollywoodi filmekkel ellentétben sokkal lazább szerkezetű, inkább a *Szoba kilátással* című filmmel mutat rokonságot. Hiányzik belőle a célközpontúság, helyette inkább a melodramai elemek, mint például a lehetetlen választások dominálnak. Maurice-nak és Clive-nak választania kell a társadalmi konvencióknak való megfelelés és saját vágyaik felvállalása között, Maurice-nak továbbá döntenie kell a Clive iránti plátói vonzalom és ezzel járóan hajlamának eltitkolása vagy Scuderr-rel kialakuló szenvedélyének felvállalása között. Az elbeszélés leginkább a párbeszédkekből és a szereplők egymással való interakcióiból bontakozik ki a maga komótos tempójában. A fő cselekményszálát Maurice fejlődéstörténete adja, az, ahogy ráébred saját szexualitására, megpróbálja elfojtani vágyait, majd mégis enged azoknak, és a boldogságot választja a vadőr oldalán. Az elbeszélés szerkezete a meghatározás szerinti heritage-ciklushoz kapcsolja James Ivory filmjét, témája viszont már sokkal problematikusabb.

Forster a Maurice-t hipnózissal kezelő Lasker-Jones karakterén keresztül mondja ki, hogy „Anglia sosem volt hajlandó elfogadni az emberi természetet.” Így volt ez akkor is, amikor Forster a regényt írta, de az író utalt ezzel és különösképpen Lord Risley figurájával Oscar Wilde-ra is.<sup>268</sup> A nyolcvanas években hatalmon lévő Konzervatív kormány esetében sem volt

---

<sup>268</sup> Wilde-ot fajtalankodás miatt ítélték két év kényszermunkára 1895–97 között.



ez nagyon másképp. Margaret Thatcher ugyan 1966-ban megszavazta a Leo Abse munkáspárti politikus által benyújtott törvényjavaslatot, amit aztán a Wilson-kormány 1967-ben el is fogadott, nevezetesen, hogy a homoszexualitás ne minősüljön többé bűncselekménynek,<sup>269</sup> de hatalomra kerülésekor elsősorban a hagyományos családmodellt és a konzervatív értékeket hangoztatta, a homoszexuálisok jogaival kapcsolatos kérdéseket pedig igyekezett inkább a szőnyeg alá seprni (Beckett 2009, 211). Maureen McNeil szerint a Thatcher-kormány egyszerűen elhatárolta magát a hatvanas évek szexuális szabadosságától. Egészen 1988-ig<sup>270</sup> nem volt a Thatcher-kormányzatnak hivatalos állásfoglalása a melegekkel kapcsolatban, de az már önmagában árulkodónak bizonyult, hogy sem a szexualitásról, sem a homoszexualitásról nem volt hajlandó diskurzusba bocsátkozni, helyette inkább a családot és a hagyományos családmodell fontosságát hangoztatta (McNeill in Franklin 1991, 233). Sokan ezt az attitűdöt vélték felfedezni a heritage filmekben is, melyek szemben Jarman vagy Greenaway alkotásával inkább elzárkóztak a szexualitás, főként a homoszexualitás vagy az erőszak nyílt ábrázolásától. A *Maurice* éppen azt mutatja, hogy a heritage-cikluson belül is akadt olyan alkotás, mely azzal a nem titkolt szándékkal vállalta fel ezt a témát, hogy kora társadalmát ráébressze arra, mennyire nem volt elfogadó Nagy-Britannia a melegekkel szemben még a nyolcvanas években sem. A téma kényes voltát tetézte, hogy 1981-ben azonosították először az AIDS betegséget, mely a nyugati világban elsősorban a homoszexuálisok és kábítószer-élvezők körében indult terjedésnek.

Érdekes módon azonban a filmmel kapcsolatban a mai napig nem a homoszexualitás témája vagy ábrázolásmódja, sokkalta inkább a mise-en-scène és az általa megjelenített nemzetkép generálja a legtöbb vitát, ahogy a *Tűzszekerek* vagy a *Szoba kilátással* esetében is. Forster regénye, ahogy bizonyos értelemben a *Tűzszekerek* is, az intoleranciáról és a kirekesztésről szól. Mindkettőben jelentős szerepet kap az egyetem mint az intézményesség megjelenítője és az ottani oktatók és diákok értékrendjének ütközése. A *Maurice* 1909-1910-be kalauzolja vissza a nézőt a Cambridge-i Egyetem falai közé, mely a szemellenzős magatartást, a megkövült szokásokat és a mássággal – legyen az vallási, faji vagy szexuális – szembeni elutasítást képviselte.

---

<sup>269</sup> A törvény csak részleges volt. A férfiaknak továbbra is tilos volt nyilvános helyen bármiféle szexuális kapcsolatot létesíteniük egymással (Beckett 2009, 211).

<sup>270</sup> 1988-ban volt az első alkalom, hogy a Thatcher vezette konzervatív kormány homoszexualitással kapcsolatos intoleranciája igazán megmutatkozott. Ebben az évben történt, hogy támogatták a helyi önkormányzatok által beterjesztett 28-as törvénykiegészítést (Section 28), mely megtiltotta a homoszexualitás propagálását (Hill 1999, 13).

A film egyik korai jelenetében a diákok egy kis tanulócsoportját láthatjuk a dékáni szobában. Görögből fordítanak, mire a dékán (Barry Foster) egy résznél arra inti a felolvasót, hogy hagyja ki az olvasásból „a görögök kimondhatatlan vétke”. A szűk tér, a kanapén egymás mellett zsúfolódó hallgatók képe csak nyomatékosítja ezt a gondolkodásmódban is megmutató bezárkózást, amit a dékán és az egyetem képviselnek. A következő jelenetben ennek a tanulócsoportnak a tagjait, közöttük Maurice-t látjuk, amint az egyetem előtt folyó kanálison eveznek, és közben a dékán hipokrita viselkedésén háborognak, valamint arról folytatnak felszabadult eszmecserét, hogy igazi szerelem, ahogy a görögök is hitték, csak férfiak között alakulhat ki. Az egymás után vágott, egymással ellentétparba állított két jelenet már a plánok megválasztásával is kiemeli (a dékán szobájának zsúfoltságát a félközeli használata nyomatékosítja, míg a csónakban evező fiatalok először totál plánban láthatók), hogy az egyetem falai között sem a diákok, sem a gondolataik nem lehetnek szabadok. Csak a természet az, ahol nyugodtan önmaguk lehetnek, és felszabadult diskurzust folytathatnak akár olyan dolgokról is, mint „a görögök kimondhatatlan vétke”. Az evezősök képét aztán az egyetem templomában celebrált mise váltja, még inkább megerősítve, hogy az egyetem és a vallás tiltja mindazt, amiről a fiúk a természetben oly szabadon beszélgettek. Ettől fogva az egyetem falai a fojtogató légkörrel és az igazi érzelmek elfojtásával kapcsolódnak össze. Ezt hangsúlyozzák a kis szobák és rideg belső terek, melyek többnyire zsúfolásig vannak berendezési tárgyakkal és diákokkal. Gyakran kapunk képet az udvarról, a hatalmas kőfalakról, melyek szinte börtönbe zárják a szereplőket.

A másik hasonló jelenet, amikor Maurice és Clive együtt piknikeznek. A dékán intelme ellenére és legnagyobb rosszállására a szeme láttára lógnak el az óráról, maguk mögött hagyva az egyetem falait. Az udvaron álló dékán, akit a falak és boltívek kereteznek, utánuk int, de ők tudomást sem vesznek róla. A vágás után a magasra nőtt fűben fekszenek, először a kezeiket látjuk összefonódni, majd azt, amint Clive feje Maurice-on pihen. Nem látja őket senki, a természetben nem kell titkolniuk érzelmeiket. A fizikai közelségre és a nyílt beszélgetésre csak a természet ad nekik lehetőséget. Clive volt ugyan a csábító, itt viszont már Maurice akarja őt megcsókolni, Clive viszont ezt visszautasítja, ragaszkodva ahhoz, hogy kapcsolatuk csak és kizárólag plátói lehet. Rögtön ezután ismét a dékáni szobában látjuk Maurice-t, akivel közli a dékán, hogy viselkedése és az óra elmulasztása miatt kicsapják az egyetemről. Nemcsak az egyetem és a természet szembehelyezését mutatják az egymást követő jelenetsorok, de Maurice kicsapása jól tükrözi az osztálykülönbségeket is. A középosztálybeli, apátlan Maurice-ra jobban vonatkoznak a szabályok, mint a vagyona és

családi háttére által az egyetem szigora ellen is felvértezett Clive-ra. Az eredeti regény szelleméhez híven mindkét jelenet a természetet a természetes viselkedéssel társítja, míg az egyetem falaihoz a szabályokkal teli, szemellenzős magatartásformát és az intézményesített elnyomást.

Az egyetem épületével kapcsolatban azonban John Hill felveti, hogy vannak, akik úgy vélik, hogy a film a többi heritage filmhez hasonlóan túl nagy jelentőséget tulajdonít a látványnak, ami inkább aláássa a mondandót. A kompozícióknak köszönhetően a nézőnek bőven van alkalma az egyetem impozáns épületében gyönyörködni. A festői szépségű egyetemről így a nézők többségének nem az osztálytársadalom bebetonozottsága és egy avitt rendszer rideg intézménye jut az eszébe, inkább kedvteléssel szemléli a pompás épületet és annak lenyűgöző külső és belső tereit. Hill szerint az egyetem ugyanolyan „csábító és tetszetős képű”, mint a természet, amiben a fiatalok önmaguk lehetnek (Hill 1999, 86). Sőt, még amikor a fiatalok a csónakban eveznek, és a vallásról, valamint a görögök szabad szerelméről beszélnek, akkor is ott díszleg a háttérben az impozáns épület, de ugyanez a helyzet Clive Pendersleigh-i birtokával is (Hill 1999, 86). Az egyetem ábrázolásával kapcsolatban Andrew Higson is megjegyzi, hogy az ott készült képek legalább annyira megmutatják a nagy múltra visszatekintő intézmény szépségét is, és ez némileg aláássa a mondandót, hogy az egyetem valójában mindazt képviseli, amitől Maurice menekülni próbál, és ami igazán soha nem is fogadta őt be (Higson 2003, 38). Ezáltal „egyszerre mond ítéletet felette, de gyönyörködik is benne” (Hill 1999, 88). Hill azzal érvel, hogy ezek a beállítások nemcsak a heritage filmekre jellemző, a maguk túlbujánzó módján a narratívához többletjelentést adó képsorok, de ünneplik is az általuk bemutatott időszakot és kulturális, valamint társadalmi közeget (Hill 1999, 88–89). Claire Monk szerint az, hogy a film ilyen pazar képekben ábrázolja a kort, fetisizálja azt a kulturális közeget, aminek a lényege az volt, hogy csírájában fojtsa el bizonyos vágyakat (Monk 1994, 28 in Hill 1999, 87).

A heritage filmekkel kapcsolatban gyakori bírálatként fogalmazódik meg, hogy a mise-en-scène sokszor önálló életre kel, elválik a narratívától, és sokan ezt okolják azért is, hogy a filmekben nem érvényesül eléggé az azok alapjaként szolgáló regényekben megfogalmazott társadalomkritika. Egyes vélemények szerint a heritage mise-en-scène éppen ezért elsősorban imázst épít, és csak másodsorban szolgálja az elbeszélést. Azzal, hogy a jelenetek többsége leginkább félközeliben, kistotálban vagy totálképpen látható, hogy minél több látszódjon a szereplőket körülvevő környezetből, bírálói szerint elvonják a figyelmet a társadalmi igazságtalanságokról és arról, hogy milyen kevés kiváltságos ember élvezhette ezt a valóban

pazar miliőt. Ezzel ellentétben Claire Monk *Sex, Politics and the Past: Merchant Ivory, The Heritage Film and its Critics in 1980s and 1990s* című írásában azzal érvel, hogy a *Maurice* című film esetében igenis fontos a mise-en-scène az elbeszélés szempontjából, illetve, hogy a heritage filmek többségével ellentétben a mise-en-scène itt mégsem pusztán a nézők gyönyörködtetését szolgálja. Monk szerint a *Maurice*-ban a mise-en-scène „sematikusan expresszionista, arra szolgál, hogy meglehetősen nyilvánvaló módokon fejezze ki a tudatalattit, a szexualitást, a lelkiállapotot” (Monk 1994, 35 in Hill 1999, 87). Monk érvelésének alátámasztására a karakterek vágyait mise-en-scène-né szublimáló melodramákat hozza példaként. Ebből kifolyólag Monk szerint az egyetemet mutató beállításoknak egyértelmű fallikus konnotációja van (Monk 1994, 35 in Hill 1999, 87).<sup>271</sup> Az én olvasatomban viszont az egyetem falai inkább az intézmény rigorózus szabályrendszerét és merevségét mutatják, nem véletlen, hogy Maurice és társai csak azokon kívül, a természetben lehetnek igazán felszabadultak. Ezért inkább Hill azon meglátását tartom elfogadhatónak, hogy a filmben az egyetem sokkal inkább a patriarchális hatalom jelképe (Hill 1999, 87).

*Maurice* kívülállósága nem más, mint ebbe a patriarchális hatalomba, illetve szemellenzős és sznob társadalomba beilleszkedni képtelenség. Az intézményben sem származása, sem anyagi helyzete miatt nem érzi magát igazán kényelmesen, de a másságára való ráébredés sem csökkenti kívülállóságának érzetét. Az, ahogy Maurice-t kicsapják az egyetemről, mutatja, hogy a „tiszteltbeli társadalom”, amit a nagyhírű oktatási intézmény reprezentál, soha nem fogja igazán befogadni, de ő egy idő után már nem is nagyon küzd ezért. Amikor Scudder-rel való kapcsolatát megvallja Clive-nak, kifejezésre juttatja, hogy végképp elutasítja azokat a normákat, amik között igazából sosem érezte jól magát. A *Maurice* vallomását feldúltan hallgató Clive ezek után visszavonul a házába, ahol a komornyikja, Simcox (Patrick Godfrey) már elkezdte bezárni a ház ablaktábláit. Clive odaáll hálósobája ablakához, és az üvegen keresztül, valamint a félig behajtott ablaktábla keretében néz elgondolkodva a kamera felé, miközben a felesége odalép hozzá. Egy flashbackben Maurice-t látjuk ellenbeállításban, ahogy az egyetem udvarán hívogatóan int Clive felé. Ennek a hívásnak Clive nem engedett, ő maga zárta be saját magát a házasságába, és zárta ki ezzel a szenvedélyt és az igazi érzelmeket az életéből pont úgy, ahogy most a hálósobája ablaktábláját készül becsukni. Hill szerint ez a kompozíció jelképezi, miként zárja ki Clive a szenvedélyt az életéből, és választja inkább a konvencionális családi életet eleget téve a társadalom elvárásainak (Hill 1999, 88). Hogy

---

<sup>271</sup> Monk ezen álláspontját később az Amy Sargeanttel együtt szerkesztett *British Historical Cinema* című kötetében megjelent „The heritage-film debate revisited” című esszéjében is megerősíti (Monk in Monk and Sargeant 2002, 191).

mennyire szenvedélymentes Clive és felesége házassága, arról akkor győződhetünk meg a leginkább, amikor Clive neje lehunytt szemmel alvást színlel, de lopva mégiscsak kíváncsi pillantást vet a másik szobában diszkrét félhomályban lefekvéshez készülődő, pizsamát húzó férjére. Clive aztán begombolt pizsamában bújjik zárt hálóruhát viselő felesége mellé az ágyba, egy csókot lop a nő arcára, de ezen túlmenően semmiféle fizikai kapcsolat nincs közöttük. A viszonyt a szemérmesség és a szenvedély teljes hiánya jellemzi. Ezzel ellentétben Maurice-t többször is látjuk – először ugyanennek a háznak a vendégszobájában – meztelenül és önfeledten ölelkezni Scudder-rel. A londoni együttlétük alkalmával Maurice és Scudder is teljesen meztelenül látható, ami a heritage filmekben némileg szokatlan, bár nem példa nélküli jelenség. Meztelenségük nemcsak az ágyra korlátozódik, de látni azt is, ahogy Scudder öltözni kezd, Maurice pedig még ott marad az ágyon ülve, és így folytatják a beszélgetésüket. A két férfi szenvedélyes csókjai és ruhátlansága itt nem nevezhető öncélú polgárpukkasztásnak, inkább arra szolgál, hogy kontrasztot teremtsen Clive szenvedélyről való lemondásával és döntésének következményével, egy olyan házassággal, mely nélkülöz minden érzéki vágyat és testi szerelmet.

Nemcsak az egyetem falai, de a filmben szereplő belső terek is mindig a bezártsággal, a vágyak elfedésével és a kitörés lehetetlenségével hozhatók összefüggésbe, különösen igaz ez a Clive vidéki birtokán, Pendersleigh-ben játszódó jelenetekre, ahol többször látszik, hogy Clive-ot miként köti magához az ódon épület és családjának a tradíciókhoz és az illemhez való végletes ragaszkodása. Clive-val ellentétben Maurice mindig a kifelé utat, a szabadulást keresi innen is. A szertartásos étkezések, a ki nem mondott érzelmek és feszültségek, valamint saját belső feszültsége elől menekülve egyik este például kinyitja tetőtéri vendégszobájának az ablakát, sőt ki is mászik azon, felszabadultan élvezzi az esőt, és hangosan nevet bele az éjszakába, ami ugyanúgy a természethez közelségét és szenvedélyességét mutatja, ahogy George Emerson (Julian Sands) esetében is a *Szoba kilátással* (*A Room with a View*, 1985) című másik Merchant-Ivory-féle Forster-adaptációban. Ez a nyitva hagyott ablak lesz az, amin Scudder, a vadór bemászik hozzá. Scudder és Maurice a birtokon találkoznak először, és megismerkedésük elején legtöbbször a szabadban látni kettejüket. A film végén pedig szintén a birtok egyik külső épületében, a csónakház tágas terében találnak egymásra. Ez jól illeszkedik ahhoz az eszményhez, amit Forster a regényében is hangsúlyoz, miszerint azok tudják igazán felvállalni saját érzéseiket, kiélni vágyaikat és rálelni a boldogságra, akik a természethez közel állnak. Forster úgy formálja karaktereit – ez esetben Maurice-t, de említhetném Lucy Honeychurch-öt (Helena Bonham Carter) is a *Szoba kilátással* című

filmből –, hogy ismerjék fel, ki is az igazán hozzájuk illő társ, ez pedig csak akkor lehetséges, ha először önmagukban lelnek rá a szenvedélyre, majd ezután merik szabadjára engedni azt, és választják a társadalmi konvenciók és az azoknak való megfelelés helyett a természet diktálta viselkedést. Nemcsak a narratíva, de a mise-en-scène is ennek ad nyomatékot mindkét film során.

Akad olyan rész is, amikor viszont – Andrew Higson szerint – a látvány éppenséggel aláássa a regény eredeti mondandóját. Higson 2003-ban megjelent *English Heritage, English Cinema; Costume Drama Since 1980* című könyvében azzal érvel, hogy a heritage mise-en-scène a *Maurice* című film esetében éppen az eredeti elbeszélésben megfogalmazottak ellen dolgozik. A regényben Forster úgy jellemzi Clive pendersleigh-i házát, mint ami már több helyen megrongálódott, és az omladozás jeleit viseli, így csodálatra aligha számíthat. A filmben viszont a pusztulás jeleinek szinte nyoma sincs Clive házán, csupán egy létra jelzi a javítási munkálatokat, és még abban a jelenetben is, amikor elkezdi becsepegni a víz a nappaliba, inkább a gazdag és díszes berendezési tárgyak a hangsúlyosak. A filmbeli ház inkább tekintélyt mutat, és ámulatba ejti a nézőt, mintsem hogy arra hívná fel a figyelmet, hogy a házhoz hasonlóan ez a társadalmi rend, és annak legnagyobb haszonélvezője a „leisure class” is a végnapjait éli (Higson 2003, 84).

A regény szerint Clive omladozás jeleit viselő pendersleigh-i háza az arisztokrácia és a régi osztálytársadalmi rend leáldozásának a metaforája is. A házon repedések keletkeztek, ahogy a régi társadalmi renden is, és ez leginkább azt a réteget érinti, melyhez Clive és családja is tartozik. Helyét a dolgozó középosztály fogja fokozatosan átvenni, ami itt még csak utalás szintjén jelenik meg. Maurice is ez utóbbihoz tartozik, aki az egyetemről való elbocsátása után Londonban lesz bróker, és munkával keresi a kenyerét. Azzal, hogy a film, illetve az alapjául szolgáló regény is Maurice döntéseit helyezi előtérbe és tartja követendő példának szemben a tiszteletreméltó társadalom képmutatását és hipokrita viselkedését képviselő Clive-val és az egyetem dékánjával, a merev, évszázados konvenciókkal szakítani tudó, saját lábán megálló középosztályban látja meg a jövőt. A *Maurice*-ban hasonlóan a többi regényéhez Forster is a középosztály képviselte életmódot és értékrendet teszi meg Anglia örökösének, mely a heritage filmek legtöbbszörére is igaznak mondható.

A heritage filmekkel kapcsolatban szintén gyakran felhozott vád, hogy kizárólag a felsőbb osztályokra összpontosítanak. A *Maurice*-ra ez nem feltétlenül igaz, mivel főleg a regény, de a film is jobban körüljárja az osztálykülönbségeket. Nemcsak Clive és Maurice példáján

keresztül árnyalja a felsőbb osztályokba tartozók közötti különbségeket, de valamelyest betekintést enged a szolgálók életébe is, illetve az urak és szolgálók viszonyába. A film elején Clive anyja egy levél feladására kéri a vadórt, akinek a nevét se tudja, pedig a fiú már évek óta a szolgálatában áll. Scudder később Maurice-nak is elmeséli az esetet, többek közt ezzel az irányába megmutató lenézéssel és semmibevétellel indokolva, hogy miért is akar Argentínában új életet kezdeni a családjával. A brit osztályrendszerben Scudder sosem juthat előre, mindig csak a kiszolgáló személyzet aljához tartozhat, akin mindenki csak átnéz.

A személyzetben ugyan valóban csak átnéznek, de attól az még nagyon is jól látja, hogy mit művelnek az urak, és meg is van a véleménye a viselt dolgaikról. Ez esetben az öreg komornyik, Simcox az, akin látszik, hogy az első pillanattól sejti: Maurice és Clive között több van, mint egyszerű egyetemi barátság, és nem véletlen, hogy Lord Risley esetét, amiről az újságokból értesült, felemlíti Clive-nak, akit láthatóan felzaklat a dolog, és határozottan utasítja Simcoxot, hogy soha többé ne merje ezt szóhozni. Simcox az, aki észreveszi a létrát az ablak előtt és a sáros lábnyomokat Maurice szobájában, de Scudder-nek is megjegyzi, hogy mennyire nem tetszik neki a két fiatalúr, különösen Maurice. A regényben, de a filmben is kritika fogalmazódik meg a szolgálókban az urakkal szemben. A felső tízezer kezdi egyre jobban tekintélyét veszteni, és ezt már a cselédek viselkedése is mutatja. Már nem ugranak azonnal, ha hívják őket, Clive háborog is amiatt, hogy hányszor kell csengetnie a szobalánynak, hogy hozzon egy vödört, amiben felfoghatják a mennyezetről csöpögő vizet.

A kiszolgáló személyzet közötti hierarchia is megjelenik a filmben Simcox és Scudder karakterén keresztül, és ez a viselkedésükben, valamint kiejtésükben mutatkozik meg leginkább. Simcox, az idősebb komornyik állandóan az urak között van, csiszolt modora és beszéde is jobban idomult hozzájuk a szolgálatban eltöltött hosszú évek során. Scudder nyersebb, a dialektus, amit beszél nehezebben érthető, és főként aligha árulkodik kifinomultságról. A vadórt alakító Rupert Graves egy interjúban részletesen is beszélt arról, hogy karakterformálásának talán legfontosabb pontja volt Scudder figurájához megtalálni a megfelelő dialektust és hanghordozást. A filmben a dél-nyugati, wiltshire-i dialektust vette fel, és igyekezett úgy formálni a szavakat és mélyíteni a hangját, ahogy az ottani idősebb férfiaktól hallotta. (<https://www.youtube.com/watch?v=MtPNyKHvO9s> Letöltve: 2013. december 3.)

A *Maurice* a heritage filmek többségénél nagyobb betekintést enged a korabeli brit társadalomba, főként az osztályrendszer működésébe, de úgy, hogy végig a felső tízezer

miliójében marad. A Cambridge-i Egyetem, a pendersleigh-i birtok, a krikett, a vadászat, a the City bankjai, a British Múzeum, a görögországi utazás képei mind-mind a kiváltságos réteghez kapcsolják a filmet. Csak egy jelenet van, ami kilép a heritage filmek megszokott világából, amikor Maurice Scudder után megy a kikötőbe. Láthatjuk a kikötői forgatagot és a hajó utasait, de igazi nyomornak, zsúfoltságnak és szemétnak, ami akkoriban a kikötőt és környékét jellemezte, nyoma sincs. A jelenet a helyszínében igen, de ábrázolásmódjában nem tér el a heritage filmek szokásos világától.

James Ivory rendezése a maga visszafogott módján – megtartva a regény Bildungsroman-szerkezetét – a korabeli brit társadalom egészére jellemző intoleranciát és az osztályok közötti egyenlőtlenséget úgy igyekszik körüljárni, hogy éreztesse, ezek mennyire aktuálisak még a nyolcvanas években is. Bár a történet az 1910–20-as években játszódik, különösen erős áthallás érezhető a nyolcvanas évekre, amikor a Thatcher-kormány a konzervatív értékeket és családeszményt hirdette, a melegek ügyéről pedig igyekezett tudomást sem venni, nem emelve be őket a hivatalos diskurzusba, mintha nem is lennének. A film azáltal, hogy a regényhez hasonlóan a vágyait felvállaló Maurice mellett áll ki, miközben az uralkodó értékrendnek megfelelni vágyó és képmutató életet választó Clive a film végére végképp elveszíti a néző szimpátiáját, nyíltan szembehelyezkedett a thatcheri ideológiával. Újabb érv lehet ez a heritage-ciklus jobboldali kötődésének a cáfolatára. James Ivory filmje ugyan nem volt annyira radikális ebben a tekintetben, mint például Derek Jarman alkotásai, de ez legfőképp az általa megidézett kor visszafogottságának és a regény hangneméhez való hűségnek tudható be. Az mindenesetre vitathatatlan, hogy a nyolcvanas évek mainstream alkotásaihoz képest jóval nyíltabban ábrázolta két férfi meztelenségét és testi szerelmét. A film alkotóival és főszereplőivel készült interjúban azok hosszan taglalják, hogy mennyire merész és kockázatos vállalkozás volt akkoriban elkészíteni ezt a filmet. Elhangzik az is, hogy több ezer rajongói levelet kaptak a film bemutatása után, és nagyon sokan vallották meg levelükben, hogy milyen felszabadítóan hatott rájuk a film, és mennyire segítette őket abban, hogy fel merjék vállalni saját homoszexualitásukat. (<https://www.youtube.com/watch?v=MtPNyKHvO9s> Letöltve: 2013. december 3.)

A *Maurice* tehát egy újabb példája annak, hogy mennyire vitatható a heritage filmek jobboldali és konzervatív értékrendhez való kötődése, illetve az, hogy ezek a filmek szándékosan fordulnak el, illetve sepernek a szőnyeg alá bizonyos problémákat, valamint hogy a múltba nézés esetükben csak menekülésként szolgál a jelen problémái előtt. A *Maurice* egy fontos és a nyolcvanas években is aktuális problémára irányítja rá a figyelmet, olyan



ábrázolásmóddal, aminek köszönhetően a film sokkal szélesebb közönséget volt képes megszólítani és elgondolkodtatni, mint jóval radikálisabb megközelítésű, ezért inkább a réteggözönséghez szóló kortársai. James Ivory filmje éppen nem a probléma szőnyeg alá seprésének a példája, ellenkezőleg, szoros párhuzam vonható a filmben ábrázolt, huszadik század eleji társadalom és a nyolcvanas évek Nagy-Britanniájának intoleranciája és képmutatása között. A *Maurice* az intézményellenességgel, az osztálytársadalom berögződöttségével és a képmutatással kapcsolatban fogalmaz meg bírálatot, de úgy, hogy soha nem lépi át a jó ízlés határát, így téve a nagyközönség számára is elfogadhatóvá és átérezhetővé a mondanivalóját.

## *Szoba kilátással (A Room with a View, James Ivory, 1985)*

A heritage-listák tanúsága szerint a *Tűzszekerek* jelzi a brit film reneszánszát hozó minőségi kosztümös darabok második nagy hullámának, azon belül is a heritage-ciklusnak a kezdetét. A definíciók alapján azonban Hudson filmje legalább annyira ki is lóg a sorból, amint a dolgozatban tárgyalt másik James Ivory-rendezés, a *Maurice* is. Ivory 1985-ös alkotása felel meg legjobban a meghatározásnak, nem véletlen, hogy a *Szoba kilátással* a heritage-ciklus emblematikus alkotásának tekinthető, és mindmáig egyet jelent az angolsággal.

A *Szoba kilátással* című filmben az angolság és a nemzeti ikonográfia ugyanúgy közszemlére van téve, még ha nem is látjuk sem az angol zászlót, sem az elit egyetemeket, mint a *Tűzszekerek*ben vagy a *Maurice*-ban. A Thomas Elsaesser által említett „national imagery” alapjaiban határozza meg Ivory alkotását annak ellenére is, hogy a történet egy része Firenzében és környékén játszódik. A helytől függetlenül az angol viselkedés, az angol karakter áll itt is a középpontban, de a film során később kiemelt szerepet kap az angol vidék, a vidéki kúriák gazdag berendezése, gondozott parkja és a vidéki élethez és a felső társadalmi réteghez kapcsolható szabadidős tevékenység. Az olaszországi kezdés után az első angliai jelenet egy nagytotállal indít: békésen legelésző ló látható a zöld fűben, háttérben egy vidéki rezidenciával, mely a maga turistacsalogató idilljével a külföld számára „eladható Angliát” és „eladható angolságot” képviseli. Nem véletlen, hogy a *Szoba kilátással* és az 1992-es *Szellem a házban (Howards End, James Ivory, 1992)* lett a Merchant-Ivory-Jhabvala alkotótrío legnagyobb tengerentúli sikere. Az alkotók neve egy csapásra eggyé vált az angolság lényegét megragadó minőségi kosztümös irodalmi adaptációkkal, és az Egyesült Államokat is egy szemvillanás alatt meghódították. Az amerikai forgalmazók merészségének köszönhetően a *Szoba kilátással* nem limitált művészmozis forgalmazásba került, hanem a multiplexekbe, a *Variety* című filmes szaklap pedig örömmel nyugtázta, miként vált a film sikere nyomán egyik pillanatról a másikra márkanévvé, a minőség védjegyévé a Merchant-Ivory Production címke, és milyen gyorsan épített fel a produkciós cég magának egy azóta is fennmaradt, védjegyként működő márkaidentitást (Higson 2003, 132).<sup>272</sup> Így lett a *Szoba Kilátással*

---

<sup>272</sup> Ennek köszönhetően több amerikai stúdió, közöttük a Disney és annak egyik leányvállalata, a függetlenekre specializálódott Miramax is felbátorodott a Merchant-Ivory produkciók forgalmazását illetően, kiemelve a filmeket a művészmozis réteggözönség szintjéről (Higson 2003, 132).

úgynevezett „crossover” film,<sup>273</sup> azaz átmenet a mainstream és a művészmozi között (Higson 2003, 89).

A *Tűzszekerek* három évvel korábban, nagyrészt az Oscar-díj-jelölésnek, illetve a négyszeres díjazásnak köszönhetően vált szintén crossover sikerfilmmé, és hozott 62 millió dollárt az amerikai piacon, aminek köszönhetően a legjövedelmezőbb, Európából importált angol nyelvű film lett egészen a 90-es évekig (Higson 2003, 93). A *Tűzszekerek* sikerét ugyan nem tudta túlszárnyalni, de a *Szoba kilátással* is megközelítőleg 25 millió dollárt hozott a konyhára az Egyesült Államokban,<sup>274</sup> és további 68 millió dollárt világszerte, ezzel akkoriban a tizedik legjövedelmezőbb angol nyelvű európai import lett. Szép teljesítmény ez egy szerény, alig 2,3 millió fontból készült alkotástól (Higson 2003, 92–93). Jóval elmaradt ettől a rögtön a *Szoba kilátással* után következő Merchant-Ivory film, a *Maurice* a maga csekély 2,3 milliós egyesült államokbeli és alig félmillió fontos egyesült királyságbeli bevételével (Higson 2003, 94).

A *Szoba kilátással* című film már amerikai megjelenésekor kasszasikernek mutatkozott, és a szaklapok így is pozícionálták (Matthews 1987, 5 in Higson 2003, 97). Hazájában azonban óvatosabbak voltak a forgalmazók. Míg a *Tűzszekereket* az Oscar-díj-láznak köszönhetően egyszerre 800 moziban vetítették, addig a *Szoba kilátással* egy teremben nyitott a London West End The Curzon Mayfair mozijában, igaz az is, hogy aztán hét teljes hónapig maradt műsoron. A londoni mozipénztárak bevételi ranglistáján azonnal az ötödik helyre került, és még egy év múlva is benne volt a londoni top tízben, és ebben még nem volt beleszámítva benne sem az Anglia többi részén, sem a Skóciában termelt bevétel (Higson 2003, 97–98). A Forster-adaptáció 3 millió fontot hozott az Egyesült Királyságban, ami kosztümös és hazai filmhez képest kivételesen nagy bevételnek számított (Higson 2003, 98).<sup>275</sup>

A film számokban mérhető sikere azért is említésre méltó, mert, ahogy a *Tűzszekerek* esetében már láthattuk, itt is nagyon nehezen jött össze a hollywoodi viszonylatban elenyészőnek mondható, de hazai léptékben sem igazán jelentős költségvetés. Ahhoz, hogy a *Szoba kilátással* elkészülhessen, hét helyen kellett kopogtatnia az alkotóknak a kevesebb mint 2,3 millió fontos költségvetésért, amikor egy átlag hollywoodi stúdiófilm akkoriban 17-20 millió dollárba került (Higson 2003, 116). A Goldcrest és a Merchant Ivory Productions

---

<sup>273</sup> „Crossover”, ahogy Higson nevezi (Higson 2003, 89). Vagy „halfway house”, azaz átmenet az „art house” és a multiplex között, ahogy John Hill nevezi (Hill 1999, 78). A crossover kifejezés gyakrabban használt, ezért használom ezt a későbbiekben.

<sup>274</sup> John Hill szerint csak 23.7 milliót hozott Amerikában, és nem 25 milliót, ahogy Higson írja (Hill 1999, 79). Az IMDB szerint az Egyesült Államokbeli bevétel 20 966 644 dollár volt. ([http://www.imdb.com/title/tt0091867/?ref=nm\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0091867/?ref=nm_sr_1) Letöltve: 2015. július 5.)

<sup>275</sup> Még az Egyesült Királyság esetében is ritka, hogy egy film már a hazai bevételből visszahozza a befektetett költséget, az viszont nem volt újdonság, hogy az igazi nagy anyagi sikerhez szükség van amerikai, illetve európai piacra is.

voltak a fő finanszírozói, de beszállt a Channel 4 is, valamint az NFFC, a British Distributors Curzon, az amerikai forgalmazó, a Cinecom és az Embassy Home Video, de a Merchant Ivory Films a forgatókönyv-fejlesztésre is kapott pénzt a National Film Development Fundtól (Higson 2003, 116).

A költségvetéshez mérten a marketingre szánt összeg is elég csekély volt. A promóció leginkább a könyv szépirodalmi értékére, népszerűségére, a fiatal pár románcára, az olasz és angol táj szépségére, a filmben megjelenő angolságra és a felcsendülő operarészletekre épült (Higson 2003, 163). A film bemutatójával egy időben megjelent a könyv újabb kiadása, ezúttal Lucy (Helena Bonham Carter) és George (Julian Sands) képével a borítón, amint az ablakban ülnek, háttérben Firenze látképével. Ez a jelenet szerepelt a film plakátjain is, középpontba állítva a két vonzó fiatal románcát. Alexander Korda *VIII. Henrik magánélete* című filmje nemcsak arra volt példa annak idején, hogy egy kosztümös alkotás mekkora sikert arathat a tengerentúlon és hazájában is, de arra is, hogy a hazai közönség kíváncsiságát úgy a legkönnyebb felpiszkálni, ha a világpremiert nem otthon, hanem az Egyesült Államokban tartják. Ez történt a *Szoba kilátással* esetében, és több más heritage filmmel is (Hill 1999, 79). Ami azonban még lényegesebb, a *Szoba kilátással* nemcsak a kordai recept működőképességét példázta, hanem egy, a *VIII. Henrik magánélete*, a *Tűzszekerek* és a *Gandhi* nyomdokain haladó biztos sikerformulát hozott, ötvözve bizonyos vonásaikat, de ki is egészítve a sikerreceptet. A *Szoba kilátással* még az előzőeknél is kockázatmentesebb vállalkozásnak bizonyult, mivel a legfőbb alkotóeleme egy fiatal pár románca volt, de megjelent benne az angolságot és a szépséget felmagasztaló múltidézés, valamint az eredeti mű irodalmi vonzereje is (Higson 2003, 146). A *Daily Mail* sem ment el szó nélkül a kis költségvetésű kosztümös film viharos sikere mellett. „Az Edward korabeli elefántcsont díszlet viharként csapott le Hollywood silányságból és erőszakból emelt erődítményére azáltal, hogy Amerika-szerte bevételi rekordokat dönt.” – írta 1986 novemberében a filmről (*Daily Mail* 1986 in Higson 2003, 7). Az egyre erőszakosabbá váló hollywoodi tucatfilmekkel szemben az intelligencia, a magas szintű mesterségbeli tudás, valamint a kifinomultság lett a heritage filmek promóciójának és egyben sikerének a kulcsa is (Higson 2003, 70).

A *Szoba kilátással* nemcsak a „minőségi irodalmi adaptációként”, „minőségi kosztümös darabként” elhíresült filmek, azon belül is a heritage filmek sorát gazdagítja, de a nyolcvanas években kibontakozó és a kilencvenes években virágzó, női perspektívát előtérbe helyező brit női filmek (diegetikus és nézői értelemben is női, azaz nőkről és nőknek szóló filmek) ciklusát

is.<sup>276</sup> A különböző elnevezések és stílusmegjelölések mögött húzódó közös vonás, hogy ezek a filmek elsősorban női karaktertanulmányként funkcionálnak. Rendszerint a hősnő többi szereplőhöz való viszonyából bontják ki a gyakorta inkább epizodikusan építkező cselekményt, ellentétben a férfi hős köré épülő, célorientált narratívával rendelkező kortárs hollywoodi stúdiófilmekkel vagy a kosztümös történelmi filmekkel, mint például a *Rob Roy* (Michael Caton-Jones, 1995) vagy *A rettenthetetlen (Braveheart)*, Mel Gibson, 1995) (Higson 2003, 25).

A nemzeti film és a nemzeti identitás szempontjából a *Szoba kilátással* című filmmel kapcsolatban is érdemes egy pillantást vetni a film elkészültének hátterére, az alkotókra és a finanszírozásra. A némelyek által már-már émelyítően angolnak bélyegzett *Szoba kilátással* mögött a brit heritage-ciklushoz leginkább köthető rendező-forgatókönyvíró-producer trió állt: a kaliforniai rendező James Ivory, a német és lengyel zsidó származású, de indiai férje nevét viselő forgatókönyvíró Ruth Praver Jhabvala és az indiai származású muzulmán producer Ismail Merchant, ami legalább annyira ironikusnak tűnhet, mint hogy a brit produkciós cégek által „túlságosan is britnek/angolnak” talált *Tűzszekereket* végül egy amerikai stúdió és egy arab milliárdos finanszírozta.

A forgatókönyv alapjául a nyolcvanas évek heritage filmjeihez leginkább köthető regényíró, E. M. Forster azonos című regénye szolgált. A történet a heritage filmek által leggyakrabban megidézett korszakban, azaz a VII. Edward korabeli Angliában játszódik. Hősnője a fiatal Lucy Honeychurch (Helena Bonham Carter), aki gardedámjával, Charlotte-tal (Maggie Smith) Olaszországba utazik, hogy világot lásson. Firenzében találkozunk velük először, amint épp csalódottan konstatálják, hogy az ő szobájukból a panziótulajdonos ígérete ellenére nem nyílik kilátás az Arnóra. Ez a probléma lesz a beszédtemájuk az ebédnél, mely során megismerhetjük a fogadó vendégeit, és ennek köszönhetően kerül sor a különböző értékrendek és viselkedésmódok első ütközésére, mely aztán végig jellemzője marad az elbeszélésnek. Utazása során Lucyt nemcsak az olasz kultúra, de a szenvedély is megérinti. Visszatérve Angliába azonban maga mögött hagyja az olasz nyár és a szenvedélyes és szabadszellemű George Emerson (Julian Sands) emlékét. Otthonában a vidéki élet és kéréje, Cecil Vyse (Daniel Day-Lewis) várja, akivel Lucy hivatalosan is eljegyzi magát. Egy különös

---

<sup>276</sup> Justin King a következő filmeket sorolja ide: az Eva Hardy regényéből készült *She'll Be Wearing Pink Pyjamas* (rend.: David Goldschmidt, 1985); *Levél Brezsnjevnek (Lettre to Brezhnev)*, írta: Frank Clarke, rend.: Chris Bernard, 1985); *Bárcsak itt lennél (Wish You Were Here)*, írta/rend.: David Leland, 1987); *Rita többet akar (Educating Rita)*, forgatókönyv: Willy Russell, rend.: Lewis Gilbert, 1983); *Shirley Valentine* (írta: Willy Russell, rend.: Lewis Gilbert, 1989), de ide sorolható a *Csak egy tánc volt (Dance with a Stranger)*, írta: Shelagh Delaney, rend.: Mike Newell, 1985); *A varrónő (The Dressmaker)*, Beryl Bainbridge regényéből írta: John McGrath, 1988); *Wetherby* (írta/rendezte: David Hare, 1985); *Botrány (Scandal)*, írta: Michael Thomas, rend.: Michael Caton-Jones, 1989) és a *Szoba kilátással* (King in Higson 1996, 216–217).

véletlen folytán George és apja (Denholm Elliott) Lucyék házától nem messze bérelnek házat maguknak, ráadásul éppen Cecil közbenjárásának köszönhetően, így George és Lucy újra találkoznak. Lucy ugyan hevesen tiltakozik saját érzelmei ellen, és határozottan utasítja vissza George újbóli közeledését, de valami mégiscsak megmozdul benne, mert felbontja Cecillel kötött eljegyzését. Menekülve saját érzelmei elől újabb utazást fontolgat, ezúttal Törökországba. A török útból végül olasz nászút lesz ugyanabba a firenzei panzióba, ahol a történet indult, és Lucy immár George Emerson hitveseként élvezzi a szobát kilátással.

A heritage filmek, nem kivétel a *Szoba kilátással* sem, meglehetősen hűen követik az eredeti regényt, igyekezve méltónak maradni annak irodalmi értékéhez. Maga az eredeti irodalmi mű is része annak a kulturális örökségnek, amit a heritage film központba állít, a presztízsen kívül automatikusan is művészi értéket biztosítva számukra, és Andrew Higson szerint éppen ez különbözteti meg ezeket a filmeket a többi kosztümös alkotástól vagy irodalmi adaptációtól (Hill 1999, 78). A *Szoba kilátással* esetében az adaptáció szolgalmód követi az eredeti regényt, mives feliratok segítségével őrizve meg annak fejezetagolását is. A rendszeresen feltűnő feliratok ezért nem mint önreflexió jelennek meg, sokkal inkább arra szolgálnak, hogy az eredeti regényhez híven fejezetekre tagolják a filmet, elválasszák a jeleneteket, jelöljék a helyet és a szereplőket, és csak a film vége felé hordoznak az elbeszélés szempontjából olyan többletinformációt, ami a film diegéziséből azon a ponton másképp nem derülne ki (Hill 1999, 78). Ez utóbbira példa: a mindentudó narrátor szerepét átvevő, az elbeszélés szempontjából kulcsfontosságú információt hordozó: „Hazugság Cecilnek” vagy a „Hazugság George-nak” felirat. Ez azért is lényeges, mert az elbeszélés során a néző tudása többnyire Lucy tudására korlátozódik, azt látjuk és arról van ismeretünk, amit Lucy lát, de a lány fejébe, gondolataiba aligha van alkalmunk betekinteni. Az is ritka, amikor a néző olyasminek lehet a tanúja, amiről Lucynak nincs, vagy csak később lesz tudomása. Ezeknek az esetek (például hogy Cecil találkozott Emersonékkal, és nekik ajánlotta a kiadó villát, vagy hogy Charlotte elmesélte Eleanor Lavish-nek George és Lucy csókját) későbbi lelepleződése dramaturgiai szempontból is lényeges, azonkívül pedig az így bekövetkező meglepetés időről időre emlékezteti a nézőt a nézőpont korlátozott voltára.

Nemcsak a film forrásaként szolgáló irodalmi szöveg, de a filmben magában megjelenő irodalom is (rendre könyvek kerülnek elő és néha felolvasásra, de gyakorta szolgálnak beszédtemaként) jelentősen hozzájárult a film sikeréhez. A brit filmgyártásban jóformán a kezdetektől nagy népszerűségnek örvendtek az irodalmi adaptációk, egyrészt a brit irodalom és drámaírás gazdagsága miatt, másrészt mert az irodalmi forrás már önmagában is biztosítja az érdeklődést, és garanciát nyújt a minőségi szórakoztatásra. A már könyv formájában is

klasszikussá vált művek éppen ezért viszonylag kevés rizikót hordoznak, ami különösen fontos tényezőnek bizonyult egy olyan nehéz időszakban, amikor a nemzeti filmgyártás a túlélésért küzdött. Andrew Higson is megjegyzi, hogy

az angol kosztümös filmek már pusztán az alapjukként szolgáló irodalmi művek ismertségének köszönhetően vonzzák a közönséget, kihasználva a regények népszerűségét, valamint azt a kulturális közeget, annak presztízsét, melyet azok megidéznek, tudatosan eköré építik fel a marketingkampányukat. A nemzeti kulturális tradíció megidézésének az irodalmi művön kívül még fontos kelléke a múlt és a múlt iránti nosztalgia, mely szintén nagyban hozzájárult a filmek népszerűsítéséhez (Higson 2003, 20).

A *Szoba kilátással*, de a *Maurice* és még néhány más heritage film is – legyen szó bármilyen szöveghű feldolgozásról – egy fontos tekintetben eltér az eredeti irodalmi műtől. A heritage filmekre úgy szokás tekinteni, mint egyfajta nosztalgikus múltba vágyódásra, visszavágyásra az Edward korabeli boldog békeidőbe, ami a regény szerzője, E. M. Forster számára a jelen volt. Forster regényei nem nélkülözik a nosztalgiát és a múltba vágyást, de ez az író számára a viktoriánus időköt jelentette, azaz az iparosodás, városiasodás és technikai fejlődés akkori szintjét és az angol vidék akkoriban még sokkalta inkább jellemező harmóniáját. A *Maurice* végén kimondásra kerül, hogy ahhoz, hogy boldogan élhessenek, az osztályrendszeren kívüli életet kell választaniuk, ami az angol vidékhez, annak tisztaságához és háborítatlan idilljéhez és szükségszerűen egy, Forster idejében már letűnt korhoz köthető. A heritage filmekben, elsősorban a Merchant-Ivory-féle Forster-feldolgozásokban a regényekkel ellentétben az Edward korabeli Anglia jelenik meg egyfajta aranykorként, pasztorálidillként, mely időszak a Forster-regényekben már a romlás és az instabilitás jegyeit viseli (Higson 2003, 80–81).

A heritage filmek esetében a szóban forgó korszak ábrázolása, a hitelesség aurájának megteremtése és ennek érdekében a legapróbb részletekre való odafigyelés legalább annyira fontos, mint az irodalmi anyaghoz való hűség (Hill 1999, 83).<sup>277</sup> Nem csoda, hogy ennek eredményeként sokan a korhű kosztümök és tárgyak fetisizálásával vádolják a heritage filmeket, valamint azzal, hogy ezek aztán gyakorta önálló életre kelnek, sőt nemegyszer átveszik az uralmat a narratíva felett is (Hill 1999, 83). A heritage filmekkel kapcsolatban nem véletlen, hogy központi kérdésnek számít a mise-en-scène, és a témával legtöbbször foglalkozó két brit akadémikus, Andrew Higson és John Hill is részletesen tárgyalják ezt James Ivory szóban forgó alkotásának kapcsán is. Mindketten újra meg újra tárgyalják írásaikban a korábban általuk is megfogalmazott vádat, miszerint a mise-en-scène gyakorta

---

<sup>277</sup> A *Little Dorrit* esetében ez a törekvés oly messzire ment, hogy huszonöt ember dolgozott két éven keresztül a korhű kosztümökön, melyek aztán a Museum of Londonban kerültek kiállításra (Hill 1999, 83).

önálló életre kel, és különösebb narratív funkció nélkül pusztán a nézők gyönyörködtetését szolgálja.<sup>278</sup>

John Hill a heritage filmek és a mise-en-scène kérdésével kapcsolatban Brian McFarlane és Geoff Mayer írását, a *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film*et idézi, melyben a szerzőpáros többek között a vizuális technikáknak inkább festői, semmint narratív használatáról értekezik (McFarlane and Mayer 1992, 140 in Hill 1999, 80). Hill ezt úgy értelmezi a heritage filmekre, hogy a vizuális technikák és a stílus nem feltétlenül a cselekményt szolgálják, nem is a narratíva motiválja őket, ahogy az a klasszikus hollywoodi mozitól megszokott. Hill szerint a hollywoodi mise-en-scène-nel ellentétben a heritage mise-en-scène kevésbé fejezi ki a karaktereket és azok érzelmeit. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a heritage mise-en-scène nem tölt be szemantikai funkciót, inkább azt, hogy a stíláriis elemek jellemzően túllépnek a narratíván, vagy azon, amit a kifejezőmód megkövetel. Ennek következtében a heritage filmek vizuális technikái gyakorta tűnnek hivalkodónak (Hill 1999, 80).

Higson is azon a véleményen van, hogy ezen filmek esetében a „heritage gaze” azaz a heritage-nézelődés/szemlélődés túlteng, a mise-en-scène nem tölt be igazán narratív funkciót, nem az elbeszélést szolgálja, hanem azért van, hogy csodálják. A narratív tér ezzel heritage-térré, a heritage-tárgyakban való gyönyörködésre szánt térré változik, melyben a gazdag kulturális örökséget bemutató tárgyak láthatók, és nem a cselekményt szolgáló drámai térként működik (Higson 2003, 38–39). A korábbi fejezetben már idéztem, hogy Higson a látványosság mozijához, azaz a korai mozihoz hasonlítja a heritage filmeket, különösen a *Szoba kilátással* című filmet, mely Higson szerint epizodikus elbeszélés módjával is ezt erősíti, de ezt támasztja alá számára az is, hogy „a képek legalább annyiban tablóképek, mint a szereplők nézőpontjai” (Higson 2003, 39). Higson és Hill egyaránt úgy vélik, hogy a *Szoba kilátással* című filmben többször is tetten érhető, amint a mise-en-scène önálló életre kel, és átveszi a főszerepet az elbeszéléstől. Andrew Higson azt a jelenetet hozza példaként erre, melyben Lucy a Pensione Bertolini előterében zongorázik. A kamera lassan közelít a kamerának háttal elhelyezkedő, zongorázó lány felé, elidőzve a bútorokon és berendezési tárgyakon, miközben az egyik kanapén egyszer csak felfedi a Lucy zongorajátékát titokban, a bútordarab takarásából hallgató Beebe tiszteletest (Simon Callow). Az, hogy így fedezzük fel Beebe tiszteletes jelenlétét a szobában, mégsem utal rejtélyre vagy suspense-re, ami indokolná

---

<sup>278</sup> Higson és Hill is számos könyvet és tanulmányt írt a kilencvenes évektől a heritage filmek témájában (lásd Irodalomjegyzék). Higson folyamatosan felülbírált korábbi írásait, köztük a heritage mise-en-scène-ről tett megállapításait, különösen a 2003-as *English Heritage, English Drama; Costume Drama Since 1980* című könyvében.



ezt a kameramozgást, ezért Higson ebből azt a következtetést vonja le, hogy itt pusztán a berendezés, a tárgyi környezet megmutatása és ezáltal a néző ámulatba ejtése áll a rendezői választás mögött (Higson 2003, 38). Véleményem szerint a kistotál és a kameramozgás viszont azért indokolt a jelenetben, mert Lucy először a zongorajátékában mutatja ki a benne lévő szenvedélyt, ami később a cselekmény szempontjából döntő jelentőségű lesz. Igazán viszont csak úgy tudja átadni magát a zene iránti szenvedélyének, hogy azt hiszi, egyedül játszik az üres helyiségben, ezért is fontos, hogy először a néző is úgy vélje, Lucyn kívül senki nem tartózkodik ott, és a lánnyal együtt érje a meglepetés, amikor mégiscsak megpillantja Beebe tiszteletest. Ezt a meglepetést készíti elő a kameramozgás. Mr. Beebe lesz az, aki ezek alapján megállapítja, hogy ha valaki ilyen szenvedélyesen zongorázik, mint Miss Honeychurch, az az életben sem élhet visszafogott és konvencionális életet. A tiszteletes ezzel mintegy előrevetíti azokat az érzelmi viharokat és választásokat, amelyek során Lucyból valóban felszínre tör az iménti zongorajátékában megmutatkozó szenvedély. Mindennek köszönhetően a jelenet beállítása és a kameramozgás mégsem nélkülözi a narratív funkciót, bár kétségtelenül hagy elég időt arra is, hogy a néző kedvére megcsodálhassa az olasz fogadó berendezését.

John Hill hasonló példaként azt a jelenetet hozza, melyben Lucy szakít Cecillel. A jelenet a nappaliban indul, onnan mennek át az étkezőbe, majd fel a szobákhoz vezető lépcsőn. Hill azzal érvel, hogy ennek az egyik helyiségből a másikba való mozgásnak semmi narratív funkciója nincs, hacsak az nem, hogy megmutassa – ahogy azt korábban George kifejtette Lucynak –, hogy Cecil csak birtokolni akarja őt, mint egy műtárgyat, amiben kedvére gyönyörködhet. Való igaz, hogy a dialógus egy helyiségben, csupa közelivel dolgozó beállítás-ellenbeállításban is kivitelezhető lett volna anélkül, hogy bármit is levont volna a jelenet hatásosságából, így viszont a tárgyi környezet megmutatásával nyomatékosítja, hogy Cecil számára Lucy is csak egy lenne a lakást ékítő dísz tárgyak és festmények között. Éppen ezért mégis különösen lényeges, hogy lássuk ezt a tárgyi környezetet és ezt az „esztéticizmust”, ami elől Lucy úgy próbál menekülni, hogy felbontja Cecillel kötött eljegyzését (Hill 1999, 89). Hill szerint a tárgyak és a beállítások itt leginkább arra szolgálnak, hogy megmutassák, hogyan ejti csapdába, és miként választja el a szereplőket ez a tárgyi környezet (Hill 1999, 89). Ivory filmjében kétségtelenül mozgalmassabbá válik ettől a jelenet, és nem mellesleg még a környezetből is képes így többet megmutatni, ami a heritage-ciklus atmoszférateremtéséhez ugyanúgy esszenciálisan hozzátartozik, mint a film noir esetében az éles kontrasztok használata. Ezek jellemzik a ciklust, és ezek teszik még inkább definiálhatóvá és behatárolhatóvá azt. Látszólag ugyan gyakorta túlnő a mise-en-scène az

elbeszélésen, de soha nem nélkülözi teljes mértékben a narratív funkciót, és lényeges a karakterek jellemzéséhez, társadalmi és anyagi helyzetének bemutatásához. Gyakorta arra is szolgál, hogy megmutassa egy-egy szereplőnek a társadalomhoz, annak bizonyos intézményeihez való viszonyát, ahogy ezt a *Tűzszekerek*ben és *Maurice*-ban is láthatjuk, de mutathatja azt is, mint a *Szoba kilátással* esetében, hogy mi az a környezet, amiből az adott szereplő kitörni próbál.

Claire Monk a „The British heritage film debate revisited” (2002) című írásában kifejti, hogy nemcsak a heritage nézelődés, de különösen a női nézelődés, gyönyörködés és annak az öröme is központi szerepet tölt be a filmben (Monk in Monk and Sargeant 2002, 176–198). Számtalan példát lehetne erre sorolni már rögtön a nyitóképtől kezdve, melyben egy ablakot látunk feltárulni, majd egy ellenbeállításban Lucy és Charlotte csalódott arcát láthatjuk. Szomorúan konstatálják, hogy az ő szobájukból nem az Arnóra és Firenzére nyílik kilátás, hanem egy koszos hátsóudvarra. A kilátás hiánya fölötti méltatlankodásuk az étkezőben is folytatódik, ez készteti Emersonékat, hogy felajánlják a szobájukat, amit Charlotte először tolakodónak tart és visszautasít, majd hallva, hogy a falubeli tiszteletes semmi kivetnivalót nem lát ebben, mégis elfogad. Ezek után a következő jelenetben feltáruló ablak már Firenzére és az Arnóra nyílik. A nézelődés, a tájban, majd később a műalkotásokban való gyönyörködés tehát fontos elemét képezi a film diegézisének, de ugyanilyen nézelődésre és gyönyörködésre invitálja a nézőt is (Monk in Monk and Sargeant 2002, 191). Ugyanakkor épp az előbb idézett jelenet is mutatja, hogy a nézésnek, nézelődésnek vagy akár a kilátásban való gyönyörködésnek fontos szerepe van az elbeszélésben is. Erre utal a cím, megadva a film kiinduló problémáját, ami rögtön arra szolgál, hogy ne csak a szereplőket, de értékrendjüket, normáikat is megismerjük, és azt, hogy ezek miként ütköznek majd egymással.

A műalkotásokban való gyönyörködés a film további részében is hordoz narratív funkciót, de nem mindig direkt és explicit módon. A filmmel kapcsolatban Higson megjegyzi, hogy az gyakorta „előre utal narratív cselekvésre, mielőtt az bekövetkezne, és ezáltal megszakítja magát a történetmesélést, és kiemeli a diegesis fortélyosságát” (Higson 2003, 39). Példa lehet erre a Piazza della Signoria szobrainak képsora. A kamera részletesen mutatja a reneszánsz szobrokat, kihangsúlyozva azok egyes részleteit. A műalkotásokban való gyönyörködés és a film kulturális kötődésének megerősítése mellett lényeges, hogy a közelikkel kiemelt szoborrészletek mind indulatot és erőszakot sugallnak, előkészítve ezzel a téren a két olasz fiatalember között hirtelen kitörő verekedést, melynek halálos késelés lesz a vége. A szobrok készítik elő ezt a heritage filmek hangnemétől alaposan elütő jelenetet, mely fontos funkcióval bír az elbeszélés szempontjából, hiszen ez hozza közelebb Lucy-t és George-ot

egymáshoz, itt éri őket ez a felkavaró élmény, itt találkoznak először a végletekig fokozott szenvedély és indulat illetően megnyilvánulásával. Lényeges állomás ez Lucy felnőtté válásában, abban, hogy megtapasztalja, milyen is a körülötte lévő világ valójában. Az itt mutatott műalkotásrészletek a művészet által megragadott brutalitás megjelenítői és egyetlen előkészítői a szenvedély hirtelen felszínre törésének, gyilkos megnyilvánulásának. A jelenet ezen túl újfent példázza azt, hogy a heritage mise-en-scène nemcsak szemlélődésre invitálja a nézőt, hanem elbeszélő vagy drámai funkciót is hordoz. *English Heritage, English Cinema; Costume Drama Since 1980* című 2003-ban megjelent könyvében Andrew Higson is némileg újragondolja saját álláspontját a mise-en-scène és a narratíva egymáshoz való viszonyával kapcsolatban, és megjegyzi, hogy ugyan még mindig relevánsnak gondolja a heritage filmek „dráma kontra mise-en-scène” vizsgálatát, ugyanakkor a „mise-en-scène valóban a narratív témák kifejezőeszköze” (Higson 2003, 77).

A másik jellemző vonása a heritage filmeknek – különösen igaz ez a nyolcvanas évek Forster-adaptációira –, hogy a felszínen, azaz a képek szintjén mind nagyon látványosak, szemet gyönyörködtetőek. A narratíva szintjén viszont, különösen a regényekben, egy változás előtt álló, feszültségekkel teli társadalom képét jelenítik meg, ahol érződik, hogy ez a rend már nem sokáig tartható fenn. Jellemző, hogy annak ellenére, hogy főként a felsőbb osztályokkal foglalkozik, valamelyest mégiscsak megjelenik az angolság hibrid volta, és ez főként a társadalmi különbségekben és az azt leginkább tükröző beszédben (kiejtés és megfogalmazás) jelentkezik. A *Play for Today* darabjaival összehasonlítva a heritage filmek igencsak elmaradnak a britség huszadik század végi valódi diverzitásának ábrázolásától, de azt is fontos megjegyezni, hogy ez a sokszínűség csak jóval E. M. Forster regényeinek megjelenése után kezdett beszivárogni a brit társadalomba. Forster idejében a társadalomban fellelhető különbözőségeket leginkább az osztályok közötti különbségekből vagy az egyes osztályokon belüli finomabb rétegződésből adódtak. A heritage filmek, bár azok vitathatatlanul a felsőbb osztályokkal vannak elsősorban elfoglalva, jól megjelenítik az itt fellelhető különbségeket (ennek egyik fontos eszköze a már említett beszédmód, a másik a mise-en-scène), de híven tükrözik az urak és szolgák közötti különbségeket és nemegyszer a kiszolgáló személyzetben is meglévő hierarchiát. A felsőbb osztályokkal foglalatosságot indokolja, hogy ez volt az utolsó pillanat a történelemben, amikor még ez a társadalmi rend és az úgynevezett „leisure class” uralkodott, tehát azok, akik megengedhették maguknak, hogy ne dolgozzanak. A küszöbönálló változás pont ezt a réteget érinti majd a legjobban, mely kénytelen lesz vezető társadalmi szerepét a dolgozó középosztálynak átadni. A „ki öröklí Angliát?”, tehát minden heritage film fontos kérdése lesz, amire egyöntetűen a középosztályt jelölik meg válaszul,

bármilyen finoman vagy burkoltan legyen is kimondva. Az uralkodó osztály dekadenciája hordozza magában annak bukását, amit *A szoba kilátással* című filmben a felső középosztályhoz tartozó, de magatartásában és világszemléletében az arisztokráciával rokonságot mutató Cecil képvisel, a *Tűzszekerek*ben Lord Lindsay, és a *Maurice*-ban Clive. Higson azzal érvel, és ezzel én is egyetértek, hogy, ha nem is oly mértékben, mint a regények, de a heritage filmek az elbeszélés szintjén igenis megkérdőjelezzik az általuk ábrázolt társadalmi rétegek életmódját, különösen az arisztokrácia viselkedését, és azt, hogy valójában mennyire tekinthető kívánatosnak ez a fajta életforma a maga merevségével, ceremóniáival és konvencióba zártóságával (Higson 2003, 77). Az is igaz azonban, hogy – amint azt Higson is megjegyzi a *Maurice* című másik Forster-feldolgozással kapcsolatban – az a társadalmi réteg, az az életforma, életstílus, amit az elbeszélés kritizál, a mise-en-scène által sokszor mégiscsak kívánatosná válik (Higson 2003, 80).

A heritage filmekkel kapcsolatban a szerzőiség kérdése részint a regényekhez való szöveghűség miatt eleve kizártnak tűnt, holott a szerzőkre jellemző visszatérő és markáns stílusjegyek különösen a Merchant-Ivory-produkciókban egyértelműen tetten érhetők. Hill szerint ez esetben viszont a jól felismerhető stílus nem a művész/művészek kézjegyeként értékelendők, hanem a művésziesség, ha úgy tetszik művészi tökély megnyilvánulásaként, ami segít elkülöníteni a heritage filmeket a többi hasonló műfajú filmtől (Hill 1999, 81). Hillel egyetértve hajlok rá én is, hogy a heritage filmek stílusát ne annyira a szerzőiség megnyilvánulásának tartsam, hanem inkább az egész ciklusra jellemző vonásnak, mely irányt mutató kritérium lehet a definíciók és listák dzsungelében.

A heritage filmek esetében különösen fontos, hogy a vizuális technikák segítenek közszemlére tenni a nemzeti ikonográfiát, amivel a heritage-ciklus leginkább kapcsolatba hozható. A patinás épületek, nemzeti intézmények, de a vidéki birtokok, kosztümök és tájak is mind jól megkülönböztethetően angollá teszik ezeket a filmeket. Olyan turistacsalogató, Elsaesser terminológiájával élve: „eladható Anglia” képét festik meg általuk, mely jól elkülöníti ezeket az alkotásokat sok más kosztümös filmtől, ahogy az is, hogy – Hill szerint éppen ezért – a heritage filmeknél a mérleg nyelve az elbeszélés és a látvány esetében mindig a látvány felé billen (Hill 1999, 81). Hill John Ellis „narratív image” kifejezését veszi kölcsön, mely szerint a heritage filmek legalább annyira együtt járnak a heritage-látványosság ígéretével mint a cselekmény élvezetességének ígéretével (Ellis 1982, 30 in Hill 1999, 81). Nem véletlen, hogy leginkább a látványt, látványosságot hangsúlyozzák a filmek reklámjai is (Hill 1999, 81). Higson szerzőiség helyett „védjegyet” emleget, szerinte a „heritage-védjegy” az, amit a *Szoba kilátással* című film is magán visel. Higson szerint a látvány hangsúlyossága

sem a mainstreamtől való eltérést, sem a film avantgárd voltát vagy éppen túlzott konzervativizmusát nem jelzi, csupán egy jól megkülönböztethető stilisztikai vonás, mely világosan elkülöníti és behatárolhatóvá teszi a ciklust (Higson 2003, 39).

A másik ilyen vonás az elbeszélés, melynek középpontjában többnyire nők állnak, és bár rendszerint van egy kiemelt hősnő, a körülötte lévő, vele különböző kapcsolatban lévő szereplők is jelentős figyelmet kapnak. A heritage filmek elbeszélése a karakterekre, a karakterek egymással való interakciójára koncentrál, és azt nem egy cél elérése határozza meg, mint a kortárs hollywoodi filmekben. Jellemző továbbá, hogy sokkal kevesebb bennük a testiség és az akció, a hangsúly inkább a párbeszédeken, az azokból kibomló szituációkon és a szereplők jellemzésén van (Hill 1999, 80). Fontos a szereplők egymáshoz való viszonyrendszere, az értékrendek, érzelmek és magatartásformák ütközése. Bár homogénnek tűnik, mert leginkább a felső társadalmi réteggel, az arisztokráciával vagy a felső középosztállyal foglalkozik a heritage film, ugyanakkor az ezen osztályon belüli árnyalatokat nagyon érzékenyen mutatja a szereplők beszédmódja, elsősorban a kiejtés és a szóhasználat, azok a különbségek, ahogy egy-egy szereplő megfogalmazza gondolatait. Ez az első pillanattól, pontosabban megszólalástól kezdve nemcsak jellemzi a karaktert, de utal a várható viselkedésére, értékrendjére és a dolgokhoz való viszonyulására is. Emellett azonnal megmutatja, milyen társadalmi rétegben és pontosan hol is helyezkedik el, de utal származására és iskolázottságára is. Az ezekből adódó különbségek vezetnek súrlódásokhoz, ütközésekhez, konfliktusokhoz, szolgálják a melodramát, de nemegyszer ezekből fakad a humor vagy az irónia is.

A heritage filmek népszerűsége jelentős mértékben a színészeknek, elsősorban a fent említett kifinomult beszédstílusuknak és kissé teátrális, de aprólékosan kimunkált színészi alakításuknak volt köszönhető. Akadtak persze ennek is bírálói, mint Andrew Higson, aki szerint a *Szoba kilátással*ban a színészek, különösen Daniel Day-Lewis és Maggie Smith előadásmódja aláássa az általuk megformált figurák hitelességét. Higson szerint azzal, ahogy túlzásaikkal felnagyítják az általuk megformált figurák bizonyos jellemvonásait, már-már karikatúrába hajló, hiteltelen karaktereket hoznak létre (Higson 2003, 66). Az ilyen, kissé túlzó karakterformálás azonban szerintem lehet az irónia forrása is, és amellett, hogy a színészek részéről rendkívüli mesterségbeli tudásról tanúskodik, képes az így teremtett kontrasztokkal szolgálni a narratívát. George nem elsősorban Lucyhoz való viszonyulása miatt válik szimpatikussá, vagy tűnik megfelelőbb kérőnek a lány számára, hanem Cecillel párhuzamba állítva. Cecil – Daniel Day-Lewis játékának köszönhetően – végletekig fokozott mesterkéltége, fennköltége, sznobsága és puhány férfiatlansága emeli ki George férfiaságát

és teszi őt vonzóbbá Lucy és a néző szemében is. Charlotte túlzott modorossága, körülményessége, udvariaskodása és az, ahogy az illemt és az etikettet mindenk fölé helyezi egy letúnt kor (ez esetben a viktoriánus éra) megtestesítőjévé teszi, ami VII. Edward korában már inkább csak ódivatú, idejétmúlt és megmosolyogtató. Véleményem szerint éppen az említett színészek, de sorolhatnám ige még a Lord Lindsayt megformáló Nigel Haverst vagy John Gielgudot a *Tűzszekerek*ből vagy a *Maurice* című film komornyikját, Patrick Godfrey megformálásában. Ezek a színészek adják meg igazán a sóját a heritage-alkotásoknak, és teszik azokat emlékezetessé. Kétségtelen, hogy a heritage film esetében a színészek többségének az előadásmódja színpadiasságot, vagy, ahogy John Hill fogalmaz „actorlinesst”, azaz színésziességet mutat, tehát megmozdulásaikban, gesztusaikban lépten-nyomon tetten érhető a színész (Hill 1999, 81–82). Az viszont aligha vonható kétségbe, hogy a színészi játék mögül kibukkanó színészek a korabeli brit színjátszás krémjét képezték, többnyire jelentős filmes és színpadi tapasztalattal a hátuk mögött. Gyakorta túlzó és színpadias színészi alakításaik olyan árnyalatokkal és nűánszokkal gazdagították a heritage filmeket, amiért azok a mai napig elismerés és közkedveltség tárgyát képezik. Ráadásul a színészi játék ilyen kimunkáltsága és időnként tetten érhető színpadiassága a letúnt idők letúnt erkölceit megelevenítő kosztümös drámákban mégsem látszik kirívóan idegennek, sőt a mise-en-scène-hez hasonlóan a nemzeti karakter egyik fontos kifejezőjévé válik. A heritage filmek színészei szinte egytől egyig előkelő drámaiskolákban nevelkedtek, London leghíresebb színházaiban léptek fel, és már puszta beszédükkel kultúrát és angolságot közvetítettek, ami jelentősen hozzájárult a filmek angolságának megteremtésében és nem utolsósorban eladhatóságában.

Charles Barr szerint a kiművelt angol beszéd volt mindig is a kosztümös irodalmi adaptációk igazi „presztízsfegyvere” és ez bizony fokozottan igaz a heritage filmekre is (Barr 1986, 12 in Hill 1999, 82). A beszéd azért is fontos, mert bár látszólag azonos társadalmi rétegről van szó, a szereplők beszédmódjában, főleg kiejtésében fellelhető különbségek jól mutatják az osztályon belüli tagozódás árnyalatait, a regionális különbségeket, és azt, hogy az iskolázottság, illetve a neveltetés szintén mennyire meghatározó volt. A *Szoba kilátással* című filmben ez leginkább és legszélsőségesebben Lucy öccse, Freddy (Rupert Graves) és Cecil beszédének összehasonlításában mutatkozik meg. Cecil kiejtése, hanghordozása, választékossága és szofisztikált megfogalmazásai mellett Freddy még inkább egy tanulatlan vidéki fiúnak tűnik, holott ő is a középosztály tagja. A beszédmódjuk alapján jól tetten érhető a különbség Lucy anyja (Rosemary Leach) és Cecil anyja (Maria Britneva) között is, bár ez kevésbé szembeötlő, főleg, mert ez utóbbi csak egy nagyon rövid pillanatra tűnik fel, és a két

nő sosem szerepel egy jelenetben, de Lucy anyja Charlotte-tal szemben is alulmarad kifinomultságban.

A *Szoba kilátással* című filmben, ahogy azt a *Maurice*-ban is láthattunk, központi szerepe van a természet/természetes viselkedés és a konvenciókhoz való merev ragaszkodás és a mindenk fölé helyezett illendőség szembeállításának. A *Szoba kilátással* című filmben az olasz táj hivatott előcsalogatni a szenvedélyt az angolokból, különösképpen Lucyból, akinek jellemfejlődését és ennek következtében későbbi választásait alapjaiban határozzák meg az ottani élmények. Ezzel szemben Anglia az elfojtott szenvedélyek és a visszafogottság békés szigetként jelenik meg, megnehezítve Lucy számára saját érzéseinek és vágyainak a felismerését és főként felvállalását. Nemcsak a tájban van meg ez a megosztottság, de a szereplőkben is. A természethez közelséget és a természetes viselkedést leginkább George Emerson és szabad szájú, szabadszellemtű apja (Denholm Elliott) képviselik szemben Cecil és Charlotte kifinomultságával, vagy inkább túlzott finomkodásával. A *Maurice*-ban is megfigyelhető, hogy az egyetem rigorózus intézménye csakúgy, mint Clive vidéki kúriája a bemerevedett szokásokkal és szemellenzős viselkedéssel asszociálódik, minden más, ami ezen kívül esik, a természet, az érzelmek és gondolatok szabad áramlásával hozható összefüggésbe. Ugyanez figyelhető meg a *Szoba kilátással* esetében is, ahol nemcsak Olaszország és Anglia vannak ily módon szembeállítva egymással, de Lucy két udvarlója, George és Cecil is. George-ot többnyire a természetben, nagy szabad terekben látjuk, amint fára mászik, az esőben futva tér vissza a panzióba, biciklizik, teniszezik vagy meztelenül fürdik. Cecil ezzel szemben leginkább egy szobában, könyvek, dísz tárgyak és festmények között látható, többnyire zárt kompozíciókban. Cecil a természetben elég esetlenül mozog, és soha nem oda illő öltözetben, leginkább egy könyvvel vagy a sétapálcájával a kezében jelenik meg. Hol egy darázssal gyűlik meg a baja, hol egy teniszlabda találja el, ami mind csak arra szolgál, hogy Cecil merevségét, sportolástól és a természettől, illetve a természetes viselkedéstől való idegenségét hangsúlyozza. A két férfi közötti különbség végül abban teljesedik ki, ahogy megcsókolják Lucy-t. A csókra mindkét férfi esetében a természetben kerül sor, mely egyértelműen George közege, nem csoda, hogy az ő javára billen a mérleg. Először George-ot látjuk, ahogy Itáliában a pipacsokkal tarkított búzamezőben egyszer csak a karjaiba veszi a lányt, és szenvedélyesen megcsókolja. Ez a jelenet aztán flashback formájában visszatér, amitől eltekintve nincs benne több ilyenén visszatekintés, és annak is ugyanilyen ritka példája, hogy Lucy gondolatiban olvashatunk. Lucyban közvetlenül a Cecillel való eljegyzése után ötlük fel George csókjára, amikor a természetben sétálva Cecil engedélyt kér arra, hogy – mivel már hivatalosan is jegyesek – megcsókolja a lányt. Cecil esetlensége, a szenvedély teljes

hiánya és az ügyetlenül félresikerült csók után Lucyban felidéződik George férfiassága. George nemcsak a természethez áll közelebb, mint Cecil, de ennek megfelelően férfiasabb is, és minden megnyilvánulása éles ellentétben áll Cecillel, ami állandó állásfoglalásra készíti a nézőt is, meggyőzve arról, amit Lucynak is fel kell ismernie a film során. Cecil egzisztenciája és társadalmi pozíciója révén könnyedén feljebb juthatna a társadalmi ranglétrán, de az egy teljesen szenvedélymentes szövetség lenne, miközben ott van a vasútnál dolgozó George, aki társadalmilag is közelebb áll Lucyhoz, ami némileg alacsonyabb életszínvonalat jelent, viszont benne megvan az a szenvedély, ami Lucyban is ott bujkál, de korábban csak akkor láthattuk ennek jelét, amikor Beethoven zongorázott. Mr. Beebe elmélete, miszerint aki ilyen szenvedéllyel játszik, annak az élete is hasonlóan izgalmasan kell, hogy alakuljon, a film végére be is igazolódik. Lucy *Maurice*-hoz hasonló fejlődésen megy keresztül, és végre fel meri vállalni érzéseit, szembe mer menni a társadalmi elvárásokkal, és engedve a természet hívószavának a szerelmet és a szerelmi házasságot választja George oldalán.

A film során a néző tudása többnyire megegyezik azzal, amit Lucy lát vagy tapasztal. Mégis, pont Cecil viselkedésével kapcsolatban fontos az, hogy egyszer Charlotte nézőpontjából látjuk őt. A szobában Lucy épp megkéri George-ot, hogy hagyja őt békén, és soha többet ne jöjjön a közelébe annak ellenére, hogy George nemcsak szerelmet vall neki, de elmondja azt is, hogy szívesen félreállna, ha tudná, hogy Lucy választása valaki más, alkalmasabb férfira esett volna. Eközben Charlotte, akit Lucy kért meg, hogy maradjon a szobában, az ajtóból néz kifelé az udvarra, ahol Cecil könyvvel a kezében éppen egy darázssal hadakozik meglehetősen esetlenül. Fontos momentum ez, mert nyomatékot ad George szavainak, és Charlotte-ban is tudatosul, amit Lucy ezen a ponton még magának sem mer bevallani. Nem véletlen, hogy Charlotte megpróbálja tartóztatni George-ot.

A természet/természetes viselkedés és a kultúra/sznobság gyakorta kontrasztba van állítva, és a film ugyan alaposan bele van ágyazva abba a kulturális közegbe, amit megjelenít, a kultúra szándékolt felemlegetése sokszor mégis inkább egyes szereplők sznobságának kifejezésére szolgál. Ilyen például, amikor Cecil Eleanor Lavish regényéből olvas fel, többször becsmélve annak stílusát, vagy amikor a férfi Lucy ízlését és zongoradarab-választását méltatja. De ugyanúgy ezt képviseli maga Eleanor Lavish, Charlotte és a firenzei káplán, Mr. Eager (Patrick Godfrey) is, ellentétben George és apja viselkedésével, akik, bár olvasott és világlátott emberek, jobban hallgatnak a természetes impulzusokra (Hill 1999, 89). George és Mr. Emerson természethez és kultúrához való hozzáállása mutatkozik szimpatikusnak, mert Mr. Emerson meri kritizálni Giotto festését, pontosabban Mr. Eagernek Giotto freskójához fűzött kommentárját, de attól még ott van a tárlatvezetésen, és Cecillel is a National Gallery



egyik termében találkoznak, amint éppen az itáliai festészetben gyönyörködnek. Mr. Beebe George és apja beköltözésekor tett látogatása során veszi szemügyre a könyveiket, melyek szintén kiművelt emberekről tanúskodnak, de abban a jelenetben is, amikor Mr. Emerson és Lucy beszélgetnek Emersonéknál, hangsúlyos a szobában lévő tekintélyes könyvespolc. Ahogy George és az apja, úgy az egész film be van ágyazva egy erős kulturális közegbe, és szándékoltan épít arra, hogy a néző ezt a közeget és az ebben elhangzó vagy látható kulturális utalásokat, mint például a felcsendülő operarészleteket felismeri, és méltányolja. Úgy tűnhet emiatt, hogy inkább a magas kultúrához kötődik a film, az elbeszélés és a kultúra megjelenítésének milyensége, valamint közérthetővé tétele miatt viszont inkább a middlebrow-hoz, azaz a közép-kultúrához kapcsolódik, ezáltal válik a nagyközönség számára fogyaszthatóvá és élvezhetővé. A film tehát minden kulturális utalása és kultúrába való beágyazottsága ellenére a middlebrow-hoz kapcsolódik azáltal, hogy úgy választja meg referenciapontjait, hogy az iránta vélhetően a legnagyobb érdeklődést mutató középosztályt és annak feltételezett kulturális tájékozottságát célozza meg.

A filmet és egyáltalán a heritage filmeket, ahogy arról már szó esett, jó ellenpontjának tekintették a szexet és erőszakot nyíltan ábrázoló kortárs hollywoodi műveknek. A *Szoba kilátással* című filmben azonban van két jelenet, ami elüt a heritage filmek megszokott hangnemétől, minek következtében számos kérdést vet fel. Az egyik a már idézett halálos késelésbe torkolló összeszólalkozás. A vér és az erőszak messze áll a heritage filmek világától. A jelenetnek azonban, ahogy már korábban is kifejtettem, komoly szerepe van a cselekmény és elsősorban a fiatalok közötti románc előmozdításában és Lucy karakterfejlődésében.

A másik ilyen problematikus jelenet, melyben három férfi (George, Freddy és Beebe tiszteletes) meztelenül fürdözik az erdő közepén lévő kis tavacskában. A jelenet meglehetősen különös, mert egy tiszteletes fürdik benne két, nálánál jóval fiatalabb férfival, ami nem szokványos viselkedés egy egyházi embertől, épp ezért igencsak problematikusnak hangzik, de itt a jelenet mégis nélkülözi a homoszexuális felhangot, noha John Hill szerint a világitás éppen a jelenet erotikus voltát hangsúlyozza (Hill 1999, 95). A jelenet nemcsak a nyolcvanas években tabunak számító „full frontal male nudity” miatt, de a szekvencia hossza és esetleges homoszexuális kicsengése miatt is sok vita tárgyát képezte. Claire Monk „Sexuality and the Heritage” (1995) című írásában részletesen is tárgyalja, és arra a megállapításra jut a három meztelenül fürdőző férfivel kapcsolatban, hogy a film középpontjában olyannyira hangsúlyosan a heteroszexuális szerelmi szál áll, hogy a homoszexualitás fel sem merül (bár miután Forsterről halála után kiderült, hogy meleg volt, azóta lépten-nyomon beleolvassák ezt

azokba a műveibe is, melyekben a heteroszexuális románc áll a középpontban). Monk szerint, és én is osztom a véleményét, a jelenet inkább arra szolgál, hogy George férfiasságát és egészséges szexualitását ellentétbe állítsa Cecil férfiatlan megjelenésével és viselkedésével. A jelenet nemhogy eltereli a figyelmet a heteroszexuális románcról, hanem egyenesen szolgálja azt azáltal, hogy ily módon is megerősíti a nézőben a két férfi közötti különbséget (Hill 1999, 95–96). Claire Monk szerint a jelenet másik fő funkciója, hogy megmutassa, hogy Lucy öccse, Freddy valójában mintha Lucy ösztönénjének megjelenítője lenne. Freddy az, aki Lucy helyett is ki meri élni a vágyait, szabadon fürdik meztelenül abban a tóban, ahol – amint azt Lucy megjegyzi – ő maga is sokat fürdött gyerekkorában, amíg rá nem jöttek erre. Freddy mer olyan természetesen és ösztönösen viselkedni, ahogy Lucy nem. A fiú nyíltan vállalja George iránti azonnali szimpátiáját, amit Lucy az utolsó pillanatig megpróbál elfojtani magában (Monk 1995, 34 in Hill 1999, 95).

A heritage filmek esetében gyakorta felhozott vád, hogy túlzott nosztalgiával tekintenek a múltba, felmagasztalva, idealizálva azt. Az elemzésekből azonban kitűnik, és ezt John Hill is megerősíti, hogy ez nem feltétlenül van így. A *Tűzszekerek* esetében az antiszemitizmus és a berögződött osztályrendszer, az idegenekkel szembeni kirekesztő magatartás mutatkozik meg, a *Maurice*-ban a melegekkel szembeni intolerancia, a *Szoba kilátással* című filmben pedig a társadalmi konvenciókba való bezártság, a szenvedélyek elfojtása jelenik meg, ami Hill szerint Lucy karakterében figyelhető meg legjobban, aki sokáig hezitál, és nem mer utat engedni vágyainak (Hill 1999, 84). Éppen ezért a heritage filmek nosztalgiájával kapcsolatban John Hill azt javasolja, hogy inkább a Fred Davis által használt „reflexív nosztalgia” lenne a megfelelő terminus (Davis 1979, 21 in Hill 1999, 84). Davies használatában ez azt jelenti, hogy a múlt, ami felé a vágyakozás ébred, nem pontosan ábrázolt, vagy nem a maga teljességében van megfogva. Hill szerint a heritage filmekre lefordítva ez a reflexivitás abban nyilvánul meg, hogy bár sok tekintetben vonzó az általuk megjelenített múlt, azért nem rejtik véka alá annak hibáit (Davis 1979, 21 in Hill 1999, 84). Mivel a közönségnek nincs direkt tapasztalata arról a múlttól, amit a heritage film megidéz, ezért ez egyfajta „secondhand nosztalgia”, azaz „másodkézből kapott nosztalgia”, amit csak kulturális konstrukcióként ismerhetünk meg, így a múlt csak egy képekből és emlékekből konstruált elképzelés (Hill 1999, 85). Ugyanilyen konstrukció a heritage filmekben ábrázolt Edward korabeli elegancia és társadalmi stabilitás is (Hill 1999, 85). A *Szoba kilátással* 1908-ban jelent meg, és Forster a saját korával szemben fogalmazott meg a regényben kritikát (ennek tárgya az iparosodás, az autók megjelenése, a gyors városiasodás és a gyorsuló élettempó volt), ennek következtében a nosztalgia, amit teremtett, egy korábbi időszak felé irányuló nosztalgia volt.

A heritage filmek viszont általában ébresztenek nosztalgiát, ahogy a VII. Edward korabeli utolsó boldog békeidőt ábrázolják, és – így több évtized távlatából – azt a fejlődési szintet tartják eszményinek, ami akkoriban volt jellemző (Hill 1999, 85).

A *Szoba kilátással* szinte minden szempontból a heritage-ciklus tipikus alkotása. A női karaktert középpontba helyező, epizodikusan építkező románc, melyben felsejlenek a melodramák jellegzetes elemei, mint a véletlen szerepe az események alakulásában és a főhős/hősnő elé állított lehetetlen választásoké (ez utóbbi a film könnyedebb hangvétele és a happyend miatt a két udvarló közötti választásra redukálódik). A filmben a kultúra és az angol vidék éppoly fontos szerepet játszik, mint az általa megidézett kor és a kor iránti nosztalgia. A kultúra a hozzá nemegyszer társított sznobság ellenére meghatározó eleme a filmnek, ahogy az egzotikus utazás is, mely hatással lesz a hősnő jellemfejlődésére. James Ivory rendezése a közép- és elsősorban inkább a felső középosztály köreiben játszódik, illetve az ezen osztályon belüli különbségeket árnyalja. A szépen fényképezett, a heritage filmekre jellemzően főleg totállokkal, kistotallokkal és nagyközeliakkal dolgozó film minden képében arra invitálja a nézőt, hogy a szereplőkkel együtt nézelődjön és gyönyörködjön. Claire Monk ezzel kapcsolatban kifejti, hogy a vizuális megjelenítése és az attraktív fiatalok románcát középpontba állító elbeszélése miatt elsősorban a nők és a melegek fogadták érdeklődéssel a filmet (Monk 1995, 122 in Higson 2003, 73). Éppen ezért a marketing is erre és a film alapjául szolgáló regény irodalmi értékére épített. Andy Medhurst pedig Lucy blúza kapcsán, jegyezte meg, hogy az egyszerű szabásával és magasra gombolt nyakával nemcsak Lucy, de az egész angol társadalom Edward korabeli merevségét és szexualitáshoz való viszonyát is reprezentálta, sőt alapjaiban határozta meg a heritage filmek attitűdjét és ábrázolásmódját is (Medhurst 1995, 17).<sup>279</sup> Medhurst megállapításának némileg ellentmond a kendőzetlenül mutatott férfimeztelenség, mely a *Maurice*-ban is előkerül, sőt ott ráadásul egy homoszexuális szerelmi történet képezi a történet gerincét, az viszont vitathatatlan, hogy a heritage filmekben mindez sokkal finomabban és visszafogottabban van kezelve, mint például Jarman, vagy Greenaway alkotásaiban.

---

<sup>279</sup> Medhurst ugyanebben az írásában a *Tűzszekerek* sportviseletét is alaposan megficskázza (Medhurst 1995, 17).

## Elemzés – Összefoglalás

A *Play for Today* két, részletesebben is bemutatott darabja, a *Penda's Fen* és az *Abigail's Party*, bár első pillantásra kizárólag a fehér, angolszász, protestáns, délkelet-angliai középosztályt ábrázolja, utalás szintjén felvillantja a korabeli társadalom sokszínűségét, de tükrözi az általa középpontba állított társadalmi rétegen belüli eltéréseket is. Mindkét darab szót ejt a kort aktuálisan érintő társadalmi jelenségekről, mint például a munkássztrájkokról, a szocialista nézetek terjedéséről, a bevándorlás, illetve a faji keveredés erősödéséről és a különféle szubkultúrák formálódásáról és terjedéséről, de a fogyasztói társadalom szülte felszínesség és a populáris kultúra is helyet kapnak, hogy csak a legfontosabbakat említsem. Az *Abigail's Party* különlegessége, hogy úgy ábrázolja a kora társadalmát alapjaiban meghatározó réteget: a régi középosztályt és az újonnan formálódó, úgynevezett új középosztályt, hogy közben egy pillanatra sem hagyja el a cselekmény helyszínül szolgáló essexi kertvárosi otthon alsó szintjét. Ezzel ellentétben a *Penda's Fen* a heterogenitást és a változás megjelenését szokatlan módon nem a nagyvárosokhoz, hanem az angol vidékhez köti, ebből következően a filmet eredeti helyszíneken forgatták, és meglehetősen sok külső felvételt tartalmaz. Az még érdekesebb a *Penda's Fennel* kapcsolatban, hogy a heterogenitás beszivárgása csak a szavak szintjén jelenik meg, ezt sem a táj, sem az ott élő emberek nem tükrözik, sőt Stephen megjelenése sem. A hetvenes években azonban már érezhető volt, hogy az elsősorban a nagyvárosokban terjedő globalizáció, fogyasztói kultúra és multikulturalizmus előbb-utóbb a kvintesszenciális angolság utolsó pillérét is kikezdi, és az itt még látszólag fennmaradt nemzeti homogenitás helyébe az angol vidéken is a diverzitás – legyen az faji, vallási vagy szexuális irányultságban megmutatkozó különbözőség – lép. A változás a *Penda's Fen*ben nem annyira a már felsorolt külső tényezőkben rejlik, és főképp nem a bevándorlókhöz kapcsolódik, hanem a britség eredendően és belülről jövő heterogenitásának felszínre bukkanásával, amit a tévéfilm egyértelműen a természettel és Anglia gazdag történelmi örökségével azonosít. A *Tűzszekerek*, a *Maurice* és a *Szoba kilátással* című heritage filmek is azt mutatják, hogy az osztályokon belüli diverzitás és bizonyos fokú heterogenitás valójában már a boldog békeidőkben, azaz VII. Edward korában is fellelhető volt. Az a fajta vélt társadalmi homogenitás, amit sokan a heritage-ciklushoz kapcsolnak, valójában sokkal árnyaltabb és összetettebb.

Amiben a két egymástól is gyökeresen eltérő *Play for Today* alkotás és a velük gyakran szembehelyezett heritage filmek is megegyeznek, az a középosztály meghatározó szerepe a

brit társadalomban. A *Play for Today* középosztályhoz való kötődését – annak ellenére, hogy számos darab szerzője származott a munkásosztályból, és éppen ezért kimagaslóan sok epizód foglalkozott ezzel a társadalmi réteggel – a BBC-nek a middlebrow, azaz a közép-kultúra melletti elkötelezettsége biztosította. A részletesebben vizsgált két darabban ez úgy is megmutatkozott, hogy nemcsak a középosztálynak szóló közép-kultúrát közvetítették, de a középpontba is ezt a társadalmi réteget állították. Azt a réteget, amit a heritage filmek egyöntetűen Anglia örökösének jelöltek meg, ahogy azt a három heritage film-példából is láthattuk, de jól kivehető ez a ciklus többi alkotásában is, különösen az E. M. Forster-adaptációkban. A *Play for Today* darabjai ebben az esetben – különösen az *Abigail's Party* – azt mutatja, mi is lett az egykor szépreményű örökösből, hová is jutott a középosztály a hetvenes évek közepére.

Míg a *Play for Today* elsősorban baloldaliságáról volt ismert, és ez különösen a *Penda's Fen*ben szembeűnő, addig a heritage filmeket, leginkább a *Tűzszekereket*, kezdettől fogva a thatcheri ideológia hordozóinak tekintették, bírálói lépten-nyomon a filmek jobboldali elkötelezettségének jeleit vélték bennük fölfedezni. Mivel a *Play for Today* és a heritage filmek esetében egymást váltó tendenciákról beszélünk, és a váltás háttérben jelentős politikai változások is húzódtak, kézenfekvőnek tűnik a két ciklus vélt vagy valós politikai elkötelezettségének alaposabb vizsgálata, melyből kitűnik, hogy a *Tűzszekerek* és a *Maurice*, de akár a *Szoba kilátással* feltételezett jobboldalisága közelebbről nézve már korántsem olyan egyértelmű, sőt különösen a *Maurice* adja ennek a leginkább egyértelmű cáfolatát. A filmek alaposabb vizsgálatából kitűnik, hogy a heritage filmek jobboldali elkötelezettsége inkább csak felszínes benyomásokon alapuló feltételezés. Az akkoriban végbemenő gazdasági, politikai és kultúrpolitikai folyamatok generálta ellenérzés és megbélyegzés eredménye volt ez, melyet a Thatcher-kormányzattal – legfőképp az általa képviselt konzervatív értékrenddel – való fokozott társadalmi szembehelyezkedés hívott életre.

Bevett szokás a brit filmet a „Jekyll és Hyde-jelenség”, „yin-yang” vagy a „mítoszok és ellenmítoszok”, a „hivatalos mozi kontra nem hivatalos mozi”, a „national imagery kontra social imagery”, a „realizmus kontra romanticizmus” dichotómiái alapján vizsgálni (Elsaesser in Friedman 2006, 53-56). A hetvenes évek szocreál drámáinak összevetése az őket leváltó kosztümös alkotásokkal remek táptalajt ad az efféle polarizáló koncepcióknak és a körülöttük kialakuló vitáknak, a jelenség azonban ennél jóval összetettebb. Az említett polarizáló koncepciók legtöbbször a végletekre összpontosítanak, ezek bizonyítását keresve, miközben figyelmen kívül hagyják a két, látszólag ugyancsak különböző tendencia háttérét és nem

utolsósorban az esetleges közös vonásokat és a folytonosság jeleit. Nincs nagy különbség a két irányzat között például a természeti és tárgyi környezet, valamint a szereplők megjelenését előtérbe helyező *mise-en-scène*-ben, mely az összes általam vizsgált filmben kiemelt szerepet kap, de jellemzője az egész *Play for Today* sorozatnak és a heritage-ciklusnak is. Ennek érdekében mind a heritage film, mind a tévédrámák előszeretettel dolgoznak nagytotállokkal, kistotállokkal és félközeliakkal, hogy minél többet legyenek képesek megmutatni a szereplőket körülvevő tárgyi és természeti környezetből, ezzel is erősítve a figurák társadalmi és kulturális hovatartozását és nem utolsósorban a filmek nemzeti jellegét. A klasszikus szabályokat előtérbe helyező, de epizodikusabban építkező elbeszélés is közös pontnak tűnik, csakúgy, mint a párbeszédéből kibontakozó cselekmény, és a nemzeti sokszínűségnek a maga jellegzetesen angol módján történő megjelenítése. Hasonlóság továbbá a középosztály mint vezető társadalmi réteg kulcsszerepe, a társadalmi problémák inkább utalásszerű felemlegetése mintsem direkt ábrázolása, bár erre azért mindkét irányzatban akad ellenpélda. Az is közös vonása a két trendnek, hogy a filmek a történelmet nem elsősorban annak tényyszerűségével együtt jelenítik meg, hanem sokkal inkább a kulturális emlékezet formálói és hordozói.

A *Play for Today* legfőbb célkitűzése volt, hogy megmutassa, mit is jelentett a sorozat idején britnek lenni, felhívva általa a figyelmet a britség sokszínűségére. Ez a sokszínűség a vidéki forgatási helyszínek mellett megnyilvánult a színészek vagy amatőr szereplők által megszólaltatott dialektusokban és az adott tájegységhez kapcsolódó beszédfordulatokban. A heritage-ciklus ezzel szemben a múltba kalauzol minket, egy olyan időszakba, amikor a britség sokszínűsége kevésbé volt jellemző, és az osztálytársadalom még több évszázadon át hagyományozódott berendezkedést mutatott. Itt a beszédstílusok és a kiejtés leginkább a különböző osztályokat és a közöttük lévő különbségeket mutatják, de az adott osztályon belüli árnyalatokat is szemléltetik. A heritage filmek lényeges jellemzője az is, hogy pont azzal beszélnek a jelenről és fogalmazznak meg vele szemben kritikát, hogy nem direkt a jelen kérdéseit keresik. Mégis a problémák, amiket megjelenítenek, mint az osztálytársadalom és az azt bebetonozó intézmények rigorózus volta, a kirekesztés, a sznobizmus, a faji, vallási és etnikai különbözőséggel szemben megmutatkozó intolerancia vagy a homoszexualitáshoz való viszonyulás a nyolcvanas évek Nagy-Britanniájával összevetve azt a benyomást keltheti, mintha a VII. Edward kora óta eltelt több mint fél évszázadban alig változott volna valami. A nyolcvanas évek nézőinek a reakciója a *Maurice*-ban ábrázolt intoleranciára pontosan alátámasztja mindezt.

Az ekkoriban a brit társadalomban végbemenő jobbrtolódásnak a következménye a fehér, protestáns, heteroszexuális Anglia eszményének megerősödése, amiért sokan ennek a hirdetőit látták a heritage filmekben. Az elemzett példákban kitűnik, mennyire elhamarkodott és felületes volt ez a vélekedés. Az itt bemutatott *Tűzszekerek*, a *Maurice* és a *Szoba kilátással* a maguk finom módján, az általuk ábrázolt kornak megfelelő visszafogottsággal szólnak a szemellenzős magatartásról, a sznobizmusról és a kirekesztésről, nem kevés áthallással a nyolcvanas évek brit társadalmára. A filmek kapcsán említett társadalmi kérdések nemhogy nem szűntek meg problémának lenni a hetvenes-nyolcvanas évekre, de a konzervatív kormány politikájának köszönhetően még inkább előtérbe kerültek.

A nemzet sokszínűségéhez és annak hű visszatükrözéséhez hozzátartozik mindkét irányzat nemzetképe, mert azok csak így, egymást kiegészítve adnak átfogó képet a brit társadalomról, mivel önmagában véve mindkét irányzat bizonyos mértékig kizárólagosnak mondható. A brit film sokszínűségére jelentős hatással van az alkotók származása, kulturális, vallási, etnikai stb. hovatartozása is. Szembetűnő, hogy a társadalmi heterogenitás ábrázolása miatt magasztalt *Play for Today* alkotói szinte mind, ha különböző társadalmi rétegekből is, de Nagy-Britanniából származnak, míg a heritage-ciklus jóval homogénebbnek tűnő, már-már hivalkodó angolsága mögött nemzetközi koprodukciós finanszírozások és együttműködések húzódnak, alkotói egy jelentős része pedig idegennek számított a szigetországban. A *Play for Today* esetében britek szólnak britekhez, annál is inkább, mert ez időben még aligha beszélhetünk globális televíziózásról. A heritage-ciklus filmjeiben viszont a britséget, pontosabban angolságot ábrázoló nemzetközi koprodukciók szólnak elsősorban amerikai és nemzetközi közönséghez, és határozzák meg főként a külföld számára az angolság mibenlétét. Ehhez elengedhetetlen az eladható Anglia képének kialakítására való törekvés, amiben a legfőbb fegyver az angol táj és a nemzeti ikonográfia megjelenítése volt. Olyan Anglia-képet sugároztak, ami megfelelt annak, ahogy a külföldiek látni akarták a szigetországot, ellentétben a hetvenes-nyolcvanas évek ottani realitásával.

Mind a *Penda's Fen*, mind az *Abigail's Party* jól láthatóan magán viseli rendezőjük kézjegyét, de ezt a kilencvenes évekig aligha vizsgálták, és a mai napig kevésbé elfogadott a szerzőiség felemlegetése a hetvenes évek brit televíziójával kapcsolatban. A szerzőiség kérdése hasonlóképpen problematikusnak mutatkozott a heritage filmek kapcsán is. Érdekes, hogy pont egy olyan alkotócsapat esetében zárták ezt eleve ki, mint James Ivory rendező, producértársa, Ismail Merchant és forgatókönyvírója, Ruth Praver Jhabvala, akiknek stílussteremtő alkotásaik az egész ciklust alapjaiban határozták meg. Mind a hetvenes évek

televíziós drámasorozatai, mind a heritage-ciklus alkotásainak szerzőisége ellen az íróközpontúságuk és rendezőik marginális szerepe volt a legnyomatékosabb érv. A hetvenes évek viszont abban is átmeneti időszaknak bizonyult, hogy ez idő tájt jelent meg a televízióban egy olyan markáns rendezőgárda, melynek tagjai rajta hagyták kézjegyüket a televíziós rendezéseiken csakúgy, mint nagyjátékfilmjeiken. A heritage filmek esetében pedig az említett alkotótrío olyan védjegyimázst alakított ki, ami alapjaiban határozta meg a brit kosztümös irodalmi adaptációk és nekik köszönhetően az egész brit filmipar reneszánszát.



## Összefoglalás

A hetvenes évek elejétől jelentős változások mentek végbe Nagy-Britannia gazdaságában, kül- és belpolitikájában és ennek következtében egész társadalmában, de hasonlóképp átalakulást hozott az évtized a szigetország filmtörténetírásában és filmgyártásában is. A hetvenes évek mind a filmtörténetírás, a filmgyártás, mind a politikai és társadalmi viszonyok aspektusából nézve átmeneti időszaknak tekinthető, ennek következtében éppen átmeneti jellege miatt mind ez idáig aligha kapott különösebb figyelmet. A dolgozat célja volt, hogy komplex módon tárja fel az időszakot, mely magában hordozza az említett területeken többnyire a hetvenes évek fejleményeiben gyökerező, de leginkább a nyolcvanas évektől kiteljesedő változásokat.

A szigetország filmgyártásának ezen időszakáról magyar nyelven alig jelent meg írás, de a dolgozat elkészültéig angolul is mindössze négy könyv foglalkozott csak az ekkoriban végbemenő folyamatokkal. Alexander Walker *National Heroes* és John Walker *The Once and Future Film* című írásai 1985-ben jelentek meg. A *Seventies British Cinema* Robert Shail szerkesztésében 2008-ban látott napvilágot, a legújabb pedig egy Exeterben megrendezett konferencia nyomán 2010-ben született kiadvány Paul Newland gondozásában, a *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. Ez utóbbi volt az első komoly törekvés arra, hogy feltárja a korszak brit filmgyártásának tényleges jelentőségét, hogy többé ne úgy tekintsünk az évtizedre, mint az angol újhullám kritikai elismerést hozó alkotásai és a nyolcvanas évek kereskedelmi sikert hozó kosztümös filmjei közé ékelődött, egy „szendvics kiábrándítóan vékony töltelékeként” jellemzett periódusra (Newland 2010, 13–14).

A dolgozatom célja volt, hogy a magyar szakirodalom hiányosságát pótolva, a filmtörténetírás átalakulásából kiindulva törekedjek minél átfogóbb képet festeni a nemzeti film problematikájáról a kor politikai és társadalmi viszonyainak tükrében, valamint bemutatni a filmgyártásban a hetvenes-nyolcvanas években végbemenő változásokat. A filmtörténetírás, a társadalmi erővonalak átrendeződése és a filmgyártás átalakulása szinte egy időben ment végbe, ez is indokolja tehát, hogy megkülönböztetett figyelem illesse az évtizedet. A dolgozat vállalása volt, hogy alaposabban megvizsgálja ezt a „fekete lyuknak” bélyegzett időszakot, bemutatva jellegzetességeit és azokat a folyamatokat, melyek alapjaiban határozták meg a brit filmgyártást, de a filmtörténetírás és a filmről való gondolkodás elkövetkező évtizedeit is. Igyekeztem rávilágítani azokra az átrendeződésekre, melyek egyre inkább előtérbe hozták a

rendszeresen használt, de korábban soha nem definiált és főleg meg nem kérdőjelezett *nemzeti film* fogalmát, valamint az azzal kapcsolatos kérdéseket és bizonytalanságot.

Kiindulópontként a filmtörténetírást vettem, mely jóformán a filmmel együtt született és fejlődött, a filmtörténet mint akadémikus diszciplína ennek ellenére viszonylag rövid, alig pár évtizedes múltra tekint csak vissza. Az, hogy egyáltalán bekerülhetett az egyetemi stúdiumok sorába, elsősorban az angol szakirodalom által revizionista filmtörténészeknek nevezett kutatóknak köszönhető. A hetvenes években megélnéknél empirikus kutatásokból jött létre az empirikus revizionista iskola, melynek indulásában kulcsszerepe volt, hogy lejárt a második világháború filmes anyagait gyűjtő Ministry of Information (MOI) Films Divison gyűjteményének harmincéves titkosítása. Az empirista revizionista kutatók, ahogy nevük is mutatja, empirikus módszerekkel fogtak neki a második világháború alatt archivált filmek és filmes anyagok feldolgozásához. Az empirista revizionisták a háborús propaganda generálta ideológiai töltet nélkül kísérelték meg újfent kontextusba helyezni a világháború alatt készült filmeket. Ennek az iskolának a nyomdokain haladva alig egy évtizeden belül megjelent egy másik, az empirikus kutatásokat már a filmelmélettel ötvöző revizionista iskola is. Az elméleti alapokon nyugvó revizionista iskolának köszönhető, hogy a nyolcvanas évekre elkezdett közelíteni egymáshoz a filmtörténetírás és a filmelmélet. A vizsgálódások a filmtörténészek új generációjának, az elméleti alapokon nyugvó revizionista iskola képviselőinek a számára olyan kérdéseket hoztak előtérbe, melyek elvezettek a filmtörténetírás konstruktív megújításához. Ennek előfeltétele volt a vizsgálati módszerek korlátainak és a filmtörténetírás problematikus vonásainak felismerése. A revizionista irányzat követői újfelfogalmaztak bizonyos alapvető kérdéseket, és már nem kizárólag empirikus vagy kizárólag teoretikus módon, hanem a kettőt ötvözve közelítettek a filmtörténethez. Elsősorban nem válaszokat és megoldásokat kínáltak, hanem a filmek beszédmódjainak új erővonalak mentén történő vizsgálatát kezdeményezve a problémák és a lehetséges megközelítések sokszínűségére irányították rá a figyelmet. Új kérdések és felvetések mentén gondolták újra például a nemzeti film fogalmát, mely a nyolcvanas évekre paradigmaváltáshoz vezetett ezen a területen.

A nemzeti film tárgyalásakor elengedhetetlennek tartottam néhány alapfogalom tisztázását. Már az olyan, látszólag mindennapos és közérthető koncepciók esetében is, mint a nemzet, a nemzeti film és a nemzeti karakter, több kérdés felmerül, de a legnagyobb problémát mégiscsak az jelenti, hogy a nemzetet és nemzeti filmet leíró definíciók rendszerint a hasonlóságokat, az összetartó erőket és a belső homogenitást, illetve a másoktól való elkülönülést hangsúlyozzák. A korabeli brit társadalom viszonyaiból azonban láthattuk,

mennyire problematikus is a nemzet fogalma, nem is beszélve a nemzeti film fogalmáról, főleg ha a homogenitást, a közös és mindenki által osztott értékeket és elkötelezettségeket keressük.

A meghatározások problematikus voltának megértéséhez lényegesnek tartottam bemutatni, milyen társadalmi és politikai tényezők munkáltak Nagy-Britanniában az elemzők által a „hanyatlás és ború időszakaként” jellemzett hetvenes években. A huszadik század második felének legválságosabb periódusa volt ez, melyet egy fokozódó identitásválság kísért, nem véletlen, hogy a korszakról 2009-ben megjelent terjedelmes monográfiájának Andy Beckett a *When the Lights Went Out (Amikor kihunytak a fények)* címet adta. Ebből kifolyólag elengedhetetlennek tartottam a szigetországban a hetvenes években végbemenő politikai változások áttekintését, elsősorban abban a vonatkozásban, hogy ezek a változások – főként az évtized végére végbemenő markáns politikai jobbratolódás – miként befolyásolták a brit filmgyártást, és miként hozhatók összefüggésbe (ha egyáltalán összefüggésbe hozhatók) a nyolcvanas években induló filmes reneszánszsal: a filmipar felvirágzását hozó, látszólag jobboldali ideológiát és konzervatív értékrendet közvetítő kosztümös filmek második nagy hullámával.

A hetvenes évek brit filmipara azonban még nem a felvirágzásról, sokkal inkább a válságból való kétségbeesett kiútkeresésről szólt. A brit filmgyártás, melyet a hetvenes évek legelején még helytállóbb volt angol filmgyártásnak nevezni, ekkor élte fennállásának legsúlyosabb válságát. Az „annus mirabilisnek” nevezett 1968-as év után nem sokkal az amerikai tőke nyolcvanöt százalékát kivonták a brit filmiparból, minek köszönhetően az szinte teljesen megszűnt létezni, és főként független filmek és televíziós produkciók tartották életben. A filmgyártás válsága maga után vonta nemcsak az iparág, de a közönség átalakulását, a független alkotók és alkotócsoportok színrelépését és a televízió szerepének a felértékelődését is. Ez utóbbi vizsgálatát azért is éreztem elengedhetetlennek, mert különös jelentőséggel bír a nemzeti identitás kérdése szempontjából. A televízió megerősödésének köszönhetően a szigetország filmgyártásának történetében először beszélhetünk valóban brit filmgyártásról és a britség heterogén voltának megjelenítéséről. Élen jártak ebben a főműsoridőben sugárzott kortárs drámasorozatok, mint például a hetvenes évek meghatározó sorozata, a *Play for Today*. Ahogy Jeffrey Richards (Richards in Ashby and Higson 2000, 23) és Thomas Elsaesser (Elsaesser in Friedman 2006, 52) is felhívták rá a figyelmet, a *Play for Today* volt a korabeli britség leghitelesebb ábrázolója. A hitelességről a különböző osztályokból és társadalmi rétegekből jövő, különböző faji és vallási hovatartozású írók gondoskodtak.

A hetvenes évek társadalomtudatos filmkészítését, mely a maga teljességében leginkább a televízióban mutatkozott meg, a nyolcvanas években a politikai jobbratolódás és a válságból való kiútkeresés eredményeként felváltotta a Thomas Elsaesser szerint az arculatkultúra tudatos építését szolgáló filmkészítés, mely új műfajt/alműfajt/ciklust/stílust (ez a mai napig számos akadémikus vita tárgyát képezi) teremtett, a heritage filmeket (Elsaesser in Friedman 2006, 49–56). Az átmenet megkövetelte a két korszak összehasonlítását, a párhuzamok és ellentétek alaposabb számbavételét. Mindez elvezet minket a brit film megítélésében mindig is fontos szerepet játszó polarizáló csoportosításokhoz, mint korábban a Raymond Durnat által bevezetett „Jekyll és Hyde-jelenség” (Durnat 1970 in Elsaesser in Friedman 2006, 54) vagy az Elsaesser-féle „social imagery kontra national imagery” vagy a „hivatalos mozi kontra nem hivatalos mozi” dichotómiája (Elsaesser in Friedman 2006, 54). Ez utóbbi kategorizálás a korábbi gyakorlattal ellentétben nem művészi kvalitásuk vagy szerzőiségük alapján sorolta be a műveket, hanem azoknak Thomas Elsaesser meghatározásával élve „hivatalos”, azaz az aktuális politikai és kultúrpolitikai eszmékhez igazodó és egy „nem hivatalos”, azaz az előbbiekkal nyíltan szembemenő csoportját különítette el (Elsaesser in Friedman 2006, 53–56). Ez a fajta polarizáló szemlélet különösen gyakran használt a hetvenes évek televíziójának és a hetvenes-nyolcvanas évek radikális filmkészítőinek valamint a heritage-kánonnak a szembeállításában.

A dolgozat elméleti áttekintése a heritage filmként ismert jelenség kialakulásával, legismertebb meghatározásaival, filmlistáival és a mögöttük meghúzódó politikai, kultúrpolitikai folyamatok számbavételével zárult. Természetesen a fejezet nem lett volna teljes a jelenséget kísérő vita, vagy ha úgy tetszik, heritage-szapulás ismertetése nélkül. A fejezetből kitűnik, hogy mennyire nehezen behatárolható koncepcióról is van szó, mely a korszakban felvirágzó heritage-iparágról kapta a nevét. Éppen ezért tartom lényegesnek, hogy a saját meghatározásomban úgy szűkítsem a definíciót, hogy az kifejezetten a nyolcvanas-kilencvenes években készült, brit kosztümös irodalmi adaptációk egy csoportjára utaljon. Az általam kínált összegző meghatározás szerint a heritage film egy hasonló stílusjegyeket mutató ciklus, melyet jól behatárol a korszak (amiben készült, és amit ábrázol), az alapjául szolgáló irodalmi művek, elbeszélésmódjuk, a mise-en-scène bizonyos hasonló vonásai és az általuk felvonultatott szereplőgárda. Jellemző a nemzetábrázolásukban mutatkozó hasonlóságuk és a múlthoz, az angolság intézményihez és szokásaihoz való viszonyulásuk. Jellemzőjük és egyben megkülönböztető jegyük a „ki öröklí Angliát?” kérdése, melyre

minden esetben a középosztály a válasz, valamint az, hogy a látszat ellenére ezek a művek nem a magaskultúrához, hanem a közép-kultúrához, azaz a middlebrow-hoz kötődnek.

Az elemzés részben a vizsgálódás tárgyát képező filmekben keresztül – Alan Clarke *Penda's Fen* (1974), Mike Leigh *Abigail's Party* (1977), Hugh Hudson *Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, 1981), James Ivory *Maurice* (1987) és James Ivory *Szoba kilátással* (1985) – azt kívántam megmutatni, hogy a gyakorta terméketlen, polarizáló viták helyett érdemes különösen a nemzetábrázolás tekintetében az azonosságokra és a két trend közötti folytonosságra is figyelmet fordítani. A legfontosabb közös vonásuk a középosztályhoz és a közép-kultúrához való kötődésük, de a szerzőiség vagy annak a hiánya és bizonyos markáns stílusjegyek is kapcsolódási pontot jelentettek. A nemzetábrázolás tekintetében a legfontosabb, hogy jellegzetesen angol módon, egyik filmben sem láttuk sem a nemzet sokszínűségét, sem az osztályok berendezkedését a maguk teljességében, de a látszólag kizárólagos ábrázolásmód ellenére is sikerül képet kapnunk az általuk ábrázolt brit társadalomról. Igazából a két ciklus egymás mellé helyezve, egymást kiegészítve nyújt ténylegesen átfogó képet a brit társadalomról, és árnyalja annak osztályrendszerét, az osztályok közötti vagy egy-egy osztályon belüli különbségeket. A *Play for Today* elsősorban a munkásosztály és a középosztály ábrázolása mellett köteleződött el, és viszonylag kevés teret engedett a legfelső társadalmi rétegnek, míg a heritage filmekben ez utóbbi kapott kiemelt figyelmet. A heritage filmek esetében az is megfigyelhető, hogy paradox módon éppen azzal árulnak el sokat korukról, hogy elfordulnak attól. A múltban idéznek meg bizonyos problémákat, mint az osztályrendszer igazságtalansága, a hipokrita társadalom képmutatása és kirekesztő volta, a homoszexualitással és mindenféle mássággal szembeni intolerancia. Az említett kérdések valójában a nyolcvanas években is a társadalomban meglévő gondok voltak, sőt a kormányzatra jutó Konzervatív Párt politikája nyomán váltak csak igazán problematikusává. A kényes kérdések múltba helyezése kellő történelmi távlatot teremtett, ugyanakkor szembesítette a nézőt azok aktualitásával.

Amint az a dolgozatból kitűnik, a huszadik század második felétől, elsősorban a hetvenes évek időszakától a nemzet és a nemzeti film kérdése lett a filmtörténetírás és a filmgyártás központi kérdése. Különösen érdekes ez a századvég posztkoloniális világrendjének gazdasági válság szülte identitáskrizisében és az egyre gyorsabban terjedő globalizáció relációjában. A huszadik század végén egyre gyakrabban merült fel a kérdés, hogy egyáltalán lehet-e még nemzeti filmről beszélni akár a filmtörténetírás kapcsán, akár a gyártás kapcsán, és ha igen, akkor mi adja meg egy adott film nemzeti jellegét. Ez a problémakör különösen

érdekes aspektusba helyezi a heritage filmeket, melyeket nem is a britség, hanem egyenesen a szűkebb értelemben vett angolság megjelenítőinek tartottak, és arra voltak hivatottak, hogy az angolság mibenlétét közvetítsék. A sors iróniája, hogy éppen ezek voltak azok az alkotások, melyek idegen tőke bevonásával, zömében több nemzetén átívelő koprodukcióban készültek külföldi alkotók közreműködésével és a nemzetközi, elsősorban az amerikai nagyközönség igényeinek szem előtt tartásával.

Minél alaposabban körbejárjuk a nemzeti film problematikáját, annál inkább azzal kell szembesülnünk, mennyire nehéz monolitikus választ adni az ezzel kapcsolatban felmerülő kérdésekre. Mindezen kérdések és ambiguitások ellenére Michél Lagny szerint amíg politikai, gazdasági, társadalmi és geográfiai kontextusban, nemzetekben gondolkodunk, addig a filmtörténetírásban is helytálló a nemzeti filmben való gondolkodás (Lagny 1992 in *Metropolis* 1997/I., 10). Az viszont mindenképp lényeges, hogy – amint azt Andrew Higson is kiemeli – a nemzeti filmek tárgyalásakor a filmtörténetírásoknak mindenképpen a nemzet belső heterogenitását kell alapul venniük ahelyett, hogy egy nemzetet, jelen esetben Nagy-Britanniát homogén összetételűnek feltételeznének (Higson in Ashby and Higson 2000, 40–46). Ugyanakkor a gyártás aspektusából nézve nem tűnik megalapozatlannak az a kérdés sem, hogy a huszadik század végén egyáltalán beszélhetünk-e még nemzeti filmről, vagy ez a jelző már teljesen elvesztette a relevanciáját, és csak egy mindinkább problematikus kategóriának bizonyul, ami helyett helytállóbb „nemzet utáni” filmről beszélni, ahogy azt Andrew Higson javasolja. (Higson 2000 in *Metropolis* 2001/I., 52–55) A tehetségek vándorlását, valamint a nemzeteken átívelő koprodukciókat is figyelembe véve a huszadik század végétől az európai mozi legizgalmasabb rendezőinek zöme Európán kívülről érkezett, de így volt ez a heritage filmekkel egybeforrott rendező, az amerikai származású James Ivory esetében is. Így viszont felmerül a gyanú, hogy amit a múlt század végétől nemzeti filmnek tekintünk, valójában inkább már nemzetén túli film, azaz egy globális filmgyártás némi helyi színezettel, és az utolsó, valóban nemzeti filmgyártás Nagy-Britanniában ténylegesen a hetvenes évek brit köztévénél valósult meg.

## Bibliográfia

- Adair, Gilbert – Nick Roddick: „*The British Revival.*” *A Night At The Pictures: Ten Decades of British Film.* Broomley, Columbus Books, 1995.
- Allen, Robert C. – Douglas Gomery: *Film History, Theory and Practice.* New York, Alfred, A. Knopf, 1985.
- Anderson, Benedict. *Imagined Continuities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* 1990. Hayward, Susan: *French National Cinema. Introduction: Defining the „national” of a country’s cinematographic production.* 1993. (ford. Máté László) in *Metropolis* 2001/1. 14–28.
- Andrews, Nigel: „Production Board Films.” *Sight and Sound*, 1978-79/28 195.
- Anon: „Viewers’ reaction to BBC drama and comedy.”, *The Stage and Television Today*, 7 April. 1977.
- Asa, Briggs: *The History of Broadcasting in the United Kingdom*, Volume 5. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Ashby, Justin – Andrew Higson (szerk.): *British Cinema: Past and Present.* London, Routledge, 2000.
- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Budapest, Atlantisz Kiadó, 2004.
- Badder, David: „Frears and Company: Conversations with Stephen Frears, Alan Bennett, Brian Tufano, Chris Menges.” *Sight and Sound*, 1978/2. 70–75.
- Barr, Charles (szerk.): *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema.* London, British Film Institute, 1986.
- Barr, Charles: “Introduction: amnesia and schizophrenia,” in: Barr, Charles (szerk.): *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema.* London, BFI, 1986
- Beckett, Andy: *When the Lights Went Out.* London, Faber and Faber Ltd., 2009.
- Bergfelder, Tim: „The Production designer and the Gesamtkunstwerk: German film technicians in the British film industry of the 1930s”. in: Higson, Andrew (szerk.): *Dissolving Views; Key Writings on British Cinema.* London, Cassell, 1996. 20–37.
- BFI Screenonline Facts <http://www.screenonline.org.uk/film/facts/index.html>
- Birch, Anthony Harold: *Nationalism and National Integration.* London, Unwin Hyman, 1989.
- Bordwell, David: „Textual analysis etc.” *Enclitic*, 1980-81/10–11. 135.

- Brandt, George W.: *British Television Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Burch, Noël: *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. University of California Press, 1979.
- Burgoyne, Robert: *The Hollywood Historical Film*. Oxford, Blackwell, 2008.
- Cardwell, Sarah: *Andrew Davies*. Manchester, Manchester University Press, 2005.
- Caughie, John: *Television Drama; Realism, Modernism and British Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Central Statistical Office: *Social Trends 23*. London, HMSO, 1996.
- Chapman, James: „Cinema, propaganda and national identity: British film and the Second World War.” in: Justine Ashby – Andrew Higson (szerk.): *British Cinema: Past and Present*. London, Routledge, 2000.
- Chapman, James: *Past and Present: National Identity and the British Historical Film*. London, I. B. Tauris & Co, 2005.
- Clifford, Denis: *The British Film Catalogue 1895-1985: A Reference Guide*. London, David & Charles, 1985.
- Connor, Walker: „The Timelessness of Nations.” *Nations and Nationalism*, 2004/1-2. 35–47.
- Cook, Pam: „Neither Here nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama”. London, British Film Institute, 1983.
- Cooke, Lez: „BBC English Regions Drama; Second City First.” in: Wheatley, Helen (szerk.): *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*. London, I. B. Tauris, 2008.
- Cooke, Lez: *A Sense of Place: Regional British Television Drama 1956-82*. Manchester, Manchester University Press, 2012.
- Cooke, Lez: *British Television Drama: A History*. London, British Film Institute, 2003.
- Corner, John – Sylvia Harvey: „Mediating tradition and modernity: the heritage/enterprise couplet.” in: Corner, John and Sylvia Harvey (szerk.): *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. London, Routledge, 1991.
- Coveney, Michael: *The world according to Mike Leigh*. London, Harper Collins, 1997.
- Coward, Simon – Perry, Chris – Down, Richard (szerk.): *Kaleidoscope BBC Television Drama Research Guide 1936–2011*. Kaleidoscope Ltd, 2011.
- Cubitt, Sean: „Introduction to ‘Over The Borderlines’”. *Screen*, 1989/4. 2–9.



- Cuddon, J. A. : Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, Penguin Books, 1992.
- Curran, Charles: „*A Decade in Prospect*”. *BBC Handbook 1970*. London, British Broadcasting Corporation, 1970.
- Curran, James – Porter, Vincent: *British Cinema History*. London, Barnes&Noble Books, 1983.
- Cushmann, Robert: „Dennis Potter: The values of a television playwright.” *Radio Times*, 3–9 April, 1976. 61–65.
- Csepeli György: *Szociálpszichológia*. Budapest, Osiris, 1997.
- Davis, Fred: *Yearning for Yesterday: Sociology of Nostalgia*. New York, Free Press, 1979.
- de la Bretèque, François: „Le film en costumes: un bon objet?” *Cinémaction*, 1992/65. 111–112.
- Dickson, Margaret – Sarah Street: *Cinema and State: The Film Industry and the Government 1927–84*. London, British Film Institute, 1985.
- Duguid, Mark. „Armchair Theatre (1956–74)” BFI screenonline., <http://www.imdb.com/title/tt0161126/>
- Duguid, Mark: „*A Night Out*.” BFI screenonline. <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786>
- Dyer, Richard – Vincendeau, Ginette (szerk.): *Popular European Cinema*. London, Routledge, 1992.
- Dyer, Richard: „Feeling English.” *Sight and Sound*, 1994/3. 17–19.
- Dyer, Richard: *Encyclopedia of European Cinema*, 204. in Hill 1999, 97.
- Ellickson, Lee – Porton, Richard: „I Find the Tragicomic Things in Life: An Interview with Mike Leigh.” *Cineaste*, 1994/3. 12.
- Ellis, John: „Art, culture and quality”. *Screen*, 1984/3. 9–49.
- Ellis, John: „The quality film adventure: British critics and the cinema, 1942–48” in: Higson, Andrew (szerk.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London, Cassell, 1996.
- Ellis, John: *Visible Fictions*. London: Routledge, 1982.
- Elsaesser, Thomas: „Images for Sale: The New British Cinema.” in: Lester D. Friedman (szerk.): *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. Second edition. London, Wallflower Press, 2006.

- Elsaesser, Thomas: „The New Film History.” *Sight and Sound*, 1986/4. 246-251.
- Erikson, Erik H.: *A fiatal Luther és más írások*. Budapest, Gondolat, 1991.
- Erős Ferenc: *Az identitás labirintusai; Narratív konstrukciók és identitás-stratégiák*. Budapest, Janus/Osiris, 2001.
- Erős Ferenc: *Pszichoanalízis és kulturális emlékezet*. Budapest, Jászöveg Műhely Kiadó, 2010.
- Ferro, Marc: *Film et Histoire*. Paris, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.
- Ferro, Mark: *Cinema and History*. Detroit, Wayne State University Press, 1988.
- Friedman, Lester. D. (szerk.): *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London, Wallflower Press, 2006.
- Geraghty, Christine: ‘National Fictions.’ *Screen, Oxford Journals, Humanities*, 1983/6. 94–96.
- Gledhill, Christine: *Reframing British Cinema 1918-1928: Between Restraint and Passion*. London, British Film Institute, 2003.
- Gregor, Ulrich – Enno Patalas: *A világ filmtörténete*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1966.
- Győri Zsolt: „Ezüst tengerbe foglalt drágakő”: a történelem mint otthonteremtés a harmincas és negyvenes évek brit mozijában” in: Győri Zsolt (szerk.): *Fejezetek a brit film történetéből*. Eger, Líceum Kiadó, 2010. 141–164.
- Győri Zsolt: *Fejezetek a brit film történetéből*. Eger: Líceum Kiadó. 2010.
- Halbwachs, Maurice: *A kollektív emlékezet*. III. fejezet. *A kollektív emlékezet és az idő*. in: Felkai Gábor, Némédi Dénes, Somlai Péter (szerk.): *Szociológiai irányzatok a XX. század elejéig*. Budapest, Új Mandátum, 2000.
- Halbwachs, Maurice: Az emlékezet társadalmi keretei. in: Ferge Zsuzsa (szerk.): *A francia szociológia*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1971.
- Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt, 1985.
- Hall, Stuart: „The Great Moving Right Show.” Newland, Paul (szerk.): *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. Bristol, Intellect, 2010.
- Hall, Stuart: 1992. „The Question of Cultural Identity” in: McGrew, Tony – Hall, Stuart – Held, David (szerk.): *Modernity and it's Future*. Cambridge, Polity Press, 1992.

- Harper, Sue – Porter, Vincent: *British Cinema of the 1950s: The Decline of Defence*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Harper, Sue: „Keynote Lecture, Don’t Look Now: British Cinema in the 1970s Conference, University of Exeter, July 2007.” in: Newland, Paul (szerk.): *Don’t Look Now; British Cinema in the 1970s*. Bristol, Intellect, 2007.
- Harper, Sue: *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film*. London, 1994.
- Harvey, Sylvia: „The „Other” Cinema in Britain: Unfinished Business in Oppositional and Independent Film, 1924-1984. in: Barr, Charles (szerk.): *All our yesterdays : 90 years of British cinema*. London, BFI Pub., 1986.
- Hassan, Mamoun: „Journalism and Literature Use Words...”. *Sight and Sound*, 1984/2. 116.
- Hayward, Susan: *French National Cinema*. New York – London: Routledge. Ch. Introduction: Defining the „national” of a country’s cinematographic production. 1993. 1-17. (ford. Máté László) In *Metropolis*. Nemzeti Filmtörténetek 2001/1. 14–28.
- Hebdige, Dick: „Towards a cartography of taste 1935–1962”. in: Hebdige, Dick: *Hiding in the Light*. London, Comedia/Routledge, 1988. 17–36.
- Hewison, Robert: „Commerce and Culture.” in: John Corner and Sylvia Harvey (szerk.): *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. London, Routledge, 1991. 162–177.
- Hewison, Robert: *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London, Methuen, 1987.
- Higson, Andrew (szerk.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London, Cassell, 1996.
- Higson, Andrew.: „The Instability of the National.” (ford. Máthé László) Ashby, Justin and Andrew Higson. (szerk.): *British Cinema, Past and Present*. London and New York: Routledge. 35–47. In: *Metropolis*. Nemzeti Filmtörténetek. 2001/I. 50–60.
- Higson, Andrew: „A Diversity of Film Practices: Renewing British Cinema in the 1970s.” in: Bart Moore-Gilbert (szerk.): *The Arts in the 1970s: Cultural Closure?* London and New York: Routledge, 1994. 216–239.
- Higson, Andrew: „Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film”. in: Friedman, Lester D. (szerk.): *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*. London and New York, Wallflower, 2006.
- Higson, Andrew: „The Heritage Film and British Cinema.” in: Higson, Andrew (szerk.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London, Cassell, 1996.

Higson, Andrew: „The Victorious Recycling of National History: Nelson” in: Dibbets, K. – Hogenkamp, B. (szerk.): *Film and The First World War*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995. 108–15.

Higson, Andrew: British Cinema,”in: Hill, John – P. Church Gibson (szerk.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

Higson, Andrew: *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

Higson, Andrew: *Film England; Cultrurally English Filmmaking since the 1990s*. London and New York, I. B. Tauris, 2011.

Higson, Andrew: *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1995. 26–97.

Hill, John – Martin McLoone (szerk.): *Big Picture, Small Screen; The Relations Between Film and Television*. Luton, Univeristy of Luton Press, 1996.

Hill, John. 1999. *British Cinema in the 1980s*. Oxford, Calderon Press, 1999.

Hill, John: „British Television and Film: The Making of a Relationship.” in: Hill, John – Martin McLoone (szerk.): *Big Picture, Small Screen; The Relations Between Film and Television*. Luton, Univeristy of Luton Press, 1996.

Hill, John: „From the New Wave to ‘Brit Grit’: continuity and difference in working-class realism.” in: Ashby, Justin – Andrew Higson (szerk.): *British Cinema, Past and Present*. London and New York, Routledge, 2000.

Hill, John: „*The Heritage Film: Issues and Debates.*” *British Cinema in the 1980s*. Oxford, Calderon Press, 1999.

Hipsky, Martin A.: „Anglophil(m)ia: Why does America watch Merchant-Ivory movies?” *Journal of Popular Film and Television*, 1994/3. 98–107.

[http://ctva.biz/UK/ITV/ITV\\_PlayOfTheWeek.htm](http://ctva.biz/UK/ITV/ITV_PlayOfTheWeek.htm)

[http://ctva.biz/UK/ITV/ITV\\_PlayOfTheWeek.htm](http://ctva.biz/UK/ITV/ITV_PlayOfTheWeek.htm)

<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1265&context=clcweb>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Armchair\\_Theatre](http://en.wikipedia.org/wiki/Armchair_Theatre)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Kine\\_Weekly](http://en.wikipedia.org/wiki/Kine_Weekly)

<http://explore.bfi.org.uk/4f4b97c14aacd>

[http://industry.bfi.org.uk/media/pdf/f/i/CIRreport\\_010709.pdf](http://industry.bfi.org.uk/media/pdf/f/i/CIRreport_010709.pdf)

<http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/>

<http://www.bffs.org.uk/>

[http://www.britishtelevisiondrama.org.uk/?page\\_id=858](http://www.britishtelevisiondrama.org.uk/?page_id=858)

[http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk\\_2000\\_01/cikk.php?id=210](http://www.hhrf.org/kisebbsegkutatas/kk_2000_01/cikk.php?id=210)

<http://www.imdb.com/title/tt0161126/>

<http://www.imdb.com/title/tt0441950/trivia?ref =tt trv trv>

<http://www.imdb.com/title/tt0914702/?ref =fn al tt 1>

<http://www.itvplc.com/about/history>

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/03/22/pendas-fen-by-david-rudkin/>

<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1983/47/contents>

<http://www.liberation-films.com/>

<http://www.luxonline.org.uk/themes/collective/organisation.html>

<http://www.nationaltrust.org.uk/>

[http://www.scottishscreen.com/content/main\\_page.php?page\\_id=12](http://www.scottishscreen.com/content/main_page.php?page_id=12)

<http://www.screenonline.org.uk/film/facts/fact2.html>

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1011995>

<http://www.screenonline.org.uk/tv/id/534786/>

<http://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeriness-english-countryside-robert-macfarlane>

<http://www.tvcream.co.uk/?cat=2682>

<http://www.tvcream.co.uk/?cat=2682&paged=9>

[https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18\\_uhA](https://www.youtube.com/watch?v=f3wsE18_uhA)

[https://www.youtube.com/watch?v=GgwRC6ZzQGY&list=PLyAKZDX7PHsS\\_hGSESEOM\\_XqLNEzVa8K4](https://www.youtube.com/watch?v=GgwRC6ZzQGY&list=PLyAKZDX7PHsS_hGSESEOM_XqLNEzVa8K4)

<https://www.youtube.com/watch?v=MtPNyKHvO9s>

<https://www.youtube.com/watch?v=UpqE9CS6vqg>

Hurd, Geoff: *National fictions: World War Two in British films and television*. BFI Publishing, 1984.

- Hutchings, Peter: *Hammer and Beyond: The British Horror Film*. Manchester, Manchester University Press, 1993.
- Jameson, Frederic: *The Political Unconsciousness. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London, Routledge, 1986.
- Jameson, Frederick: „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, 984/146. 64–71.
- King, Justin: „Crossing Thresholds: The Contemporary British Woman’s Film”. in: Higson, Andrew (szerk.): *Dissolving Views; Key Writings on British Cinema*. Continuum International Publishing Group Ltd., 1996.
- Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press, 1947.
- Lagny, Michèle: De l'histoire du cinéma. Méthode historique et l'histoire du cinéma. Paris: Armand Colin. „A filmtörténet felosztása.” 1992. (ford. Bajomi Lázár Dávid és Bajomi Lázár Péter), in *Metropolis*: 1997/1. 8–30.
- Laing, Stuart: „The Politics of Culture: Institutional Change in the 1970s.” in: Gilbert, Bart Moore – Alan Lovell (szerk.): *The Arts in the 1970s: Cultural Closure?* London, New York, Routledge, 1994.
- Landy, Marcia: *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Lawson, Mark: „Yesterday’s Heroes: The Lost Treasure Trove of BBC Drama.” (<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/nov/03/lost-bbc-drama-missing-believed-wiped>)
- Leach, Jim: *British Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Lénárt András: „A film mint történeti forrás” *Aetas*. 2010/3. 159–171.
- Lewis, Jacob: *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York, Teacher’s College Press, 1939.
- Light, Alison: *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*. London, Routledge, 1991.
- Luckmann, Thomas: Personal identity as an evolutionary and historical problem. in: M. von Cranach – K. Foppa (szerk.): *Human Ethology*. Paris, Cambridge University Press, Cambridge – Maison des Sciences de l’Homme, 1979.

Macmurrough-Kavanagh, Madeleine: „*The BBC and the Birth of the Wednesday Play 1962–1966*”  
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01439689700260781#.VbPquPntmko>

Matthews, Jack: ‘The Little Film that Could’. *Los Angeles Times*, 1987/5.

McFarlane, Brian – Geoff Mayer: *New Australian Cinema: Sources and Parallels in American and British Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

McNeil, Maureen: „Making and Not Making the Difference: The Gender Politics of Thatcherism” in: Franklin, Sarah et al. (szerk.): *Off-Centre Feminism and Cultural Studies*. London, Harper Collins, 1991.

Medhurst, Andy: „Inside the British Wardrobe”. *Sight and Sound*, 1995/3. 16–17.

Meikle, Denis: *A History of Horrors: The Rise and Fall of the House of Hammer*. London, Scarecrow Press, 1996.

*Metropolis*: Filmtörténet-elmélet 1997/I

*Metropolis*: Nemzeti Filmtörténetek 2001/I.

Mikkhah, Roya. *Telegraph.co.uk*. 8 April. 2012.  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/9191945/Alison-Steadman-Weve-all-got-a-bit-of-Beverly-in-us.html>

Monk, Claire – Amy Sargeant (szerk.): „*The British Heritage Debate Revisited*”. *British Historical Cinema*. London, Routledge, 2002.

Monk, Claire: „Sexuality and the Heritage.” *Sight and Sound*. 1995/10. 32–34.

Monk, Claire: „The British 'heritage film' and its critics”. *Critical Survey*. 1995/2. 116–124.

Monk, Claire: *Sex, Politics and the Past: Merchant Ivory, The Heritage Film and its Critics in 1980s and 1990s*. MA thesis. BFI/Birkbeck College, 1994.

Moses, Antoinette: „British Film Production 1981.” *Sight and Sound*. 1982/4. 259–266.

Murphy, Robert (szerk.): *The British Cinema Book*. London, BFI, 1997.

Murphy, Robert: *Realism and Tinsel: Cinema and Society 1939–1949*. London, Routledge, 1989.

Nadle, Marlene: „Angry Arts: Aiming Through the Barrier”. *The Village Voice*, 1967/1. 15.

Nairn, Tom: *The Break-Up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. London, New Left Books, 1977.

- Napper, Lawrence: „British Cinema and the Middlebrow.” in: Ashby, Justin – Andrew Higson (szerk.): *British Cinema, Past and Present*. London and New York, Routledge, 2000.
- Neale, Steve: „Melodrama and Tears”. *Screen*, 1990/27. 6–23.
- Newland, Paul: *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. Bristol, Intellect, 2010.
- Nora, Pierre: „Emlékezet és történelem között: a helyek problematikája.” *Aetas*, 1999/3. 142–158.
- O'Pray, Michael. „British Avant-Garde and Art Cinema from the 1970s to the 1990s” in: Higson, Andrew (szerk.): *Dissolving Views; Key Writings on British Cinema*. London: Cassell, 1996.
- O'Duffy, Brendan: „Nagy-Britannia és Írország konfliktusa, A vitatott szuverenitás: 1968–1974”. (ford. Biczó Krisztina) *Kissebségkutatás*, 2001/1.
- Pataki Ferenc: *Identitás – személyiség – társadalom; Az identitáselmélet vitatott kérdései*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987.
- Pearson, Roberta: „Az átmeneti mozi.” in *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória Kiadó, 2008.
- Petrie, Duncan: „Brit film: az identitás keresése.” in *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória Kiadó, 2008.
- Pinel, Vincent: „Histoire du Cinéma: du singulier au pluriel.” in: *Cinéma pleine page*. Paris, L'herminier, 1985.
- Pirie, David: *A Heritage Horror*. London, Gordon Fraser, 1973.
- Porter, Vincent – Harper, Sue: „Beyond Media History: The Challenge of Visual Style”. *Journal of British Cinema and Television History*, 2005/2. 1–17.
- Pym, John: *Merchant Ivory's English Landscape: Rooms, Views and Anglo-Saxon Attitudes*. London, Pavilion, 1995.
- Quart, Leonard: „The Religion of the Market: Thatcherite Politics and the British Film of the 1980s.” in: Friedman, Lester. D.: *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London, Wallflower Press, 2006.
- Rabey, David Ian: *David Rudkin: Sacred Disobedience*. Amsterdam, Harvard Academic, 1997.
- Richards, Jeffrey – Anthony Aldgate: *Best of British: Cinema and Society 1930-1970* Oxford, Blackwells, 1983.



- Richards, Jeffrey: „Rethinking British cinema.” Ashby, Justin – Andrew Higson (szerk.): *British Cinema, Past and Present*. London and New York, Routledge, 2000.
- Richards, Jeffrey: *Films and British National Identity*. Manchester, Manchester University Press, 1997.
- Ricoeur, Paul: *Temps et récit*. Vol. I-II. Paris, Seuil, 1983.
- Robertson, Roland: *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage. 1992.  
in: Hill, John. 1999. *British Cinema in the 1980s*. Oxford: Calderon Press.
- Rolinson, Dave: „The Last Studio System: A Case For British Television Films” in: Newland, Paul (szerk.): *Don't Look Now; British Cinema in the 1970s*. Bristol, Intellect, 2010.
- Rosen, Philip: *History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas*. Iris 2. 1984. (ford. Sári László) in: *Metropolis*. 2001/1. 30–40.
- Rudkin, David: „I Wanted to Write Something that Grew Out of the Landscape”. *Radio Times*, 1974.
- Sadoul, Georges: *A filmművészet története*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1959.
- Samuel, Raphael: *Patriotism: The Making and Un-Making of British National Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Samuel, Raphael: *Theatres of Memory: vol. 1. Past and Present in Contemporary Culture*. London, Verso, 1994.
- Sargeant, Amy: „Making and Selling Heritage Culture: Style and Authenticity in Historical Fictions on Film and Television”. in: Ashby, Justine – Andrew Higson (szerk.): *British Cinema, Past and Present*. London, Routledge, 2000.
- Seaton-Watson, Hugh: *Nations and states: an enquiry into the origins of nations and the politics of nationalism*. Methuen, 1977.
- Shail, Robert (szerk.): *Seventies British Cinema*. London, British Film Institute/Palgrave Macmillan, 2008.
- Short, K. R. M. (szerk.): *Feature Films as History*. Crom Helm, 1981.
- Shubik, Irene: *Play for Today: the evolution of television drama*. Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Smith, Anthony D.: *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Smith, Paul (szerk.): *The Historian and Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

- Sorlin, Pierre: *The Films in History. Restaging the Past*. Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Street, Sarah: *British National Cinema*. London, Routledge, 1997.
- Sukhdev Sandhu: <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2014/nov/14/pendas-fen-heresy-horror-pastoral-horror> *The Guardian* 2014. november 14.
- Taylor, A. J. P.: *English History 1914–1945*. Hammondswoth, Penguin, 1975.
- The Wednesday Play index: [http://www.startrader.co.uk/wed\\_index.htm](http://www.startrader.co.uk/wed_index.htm)
- Thompson, David: „Mike Leigh, A Cruel Chronicler of Suburbia’s Nasty Secrets and Lies.” *The Independent*. London. 2002. június 21. <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/mike-leigh-cruel-chronicler-of-suburbias-nasty-secrets-and-lies-185085.html>
- Thompson, Kristin – David Bordwell: *A film története*. Budapest, Új Palatinus Könyvesház, 2007.
- Thorpe, Vanessa: „Lost Tapes of Classic British Television.” <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2010/sep/12/lost-tapes-classic-british-television> )
- Thrift, Nigel: ‘Images of Social Change.’ Hamnett, Chris, Linda McDowell, Philip Sarre (szerk.): *The Changing Social Structure*. London, Sage, 1990.
- Thumim, Janet: *Small Screens, Big Ideas: Television in the 1950s*. London, I.B. Tauris, 2000.
- Trimm, Ryan S.: „Nation, Heritage and Hospitality After Thatcher.”
- TV Cream <http://www.tvcream.co.uk/?cat=2682>
- Urry, John: *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Society*. London, Sage, 1990.
- Vidal, Belén: *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*. London and New York: Wallflower, 2012.
- Vincent, Carl: *General Bibliography of Motion Pictures; A National Encyclopaedia of Educational Films, and 16 mm*. Ayer Publishing. 1936–1972. 7 kötet.
- Vitali, Valentina – Paul Willemen: *Theorising National Cinema*. London, British Film Institute, 2006.
- Wake, Oliver. <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/454700/>
- Walker, Alexander: *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties*. London, Orion, 1985.

Walker, John: *The Once and Future Film: British Cinema in the Seventies and Eighties*. London, Methuen, 1985.

Wheatley, Helen (szerk.): *Re-viewing Television History: Critical Issues in Television Historiography*. London, I. B. Tauris, 2008.

Wollen, Tana: „Over our shoulders: nostalgic screen fictions for the 1980s.” in: Corner, John – Sylvia Harvey (szerk.): *Enterprise and Heritage; Crosscurrents of National Cinema*. London and New York, Routledge, 1991.

Wood, Linda: *British Films, 1971-1981*. London, British Film Institute, 1983.

Young, Hugo: *One of Us: A Biography of Margaret Thatcher*. London: Pan Books, 1990. in Hill, John. 1999. *British Cinema in the 1980s*. Oxford: Calderon Press.

Young, Rob: *Electric Eden: Unearthing Britain's Visionary Music*. London, Faber & Faber, 2011.

## Filmográfia

*Abigail's Party* (Mike Leigh, 1977)

*Maurice* (James Ivory, 1987)

*Penda's Fen* (Alan Clarke, 1974)

*Szoba kilátással* (*A Room with a View*, James Ivory, 1985)

*Tűzszekerek* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudon, 1981)