

West Side Story:

Hollywood és a hidegháború

Tudományos Diákköri Dolgozat

Társadalomtudományi Kar

Alapképzés

Nemzetközi Tanulmányok

2. Évfolyam

2014. március 26.

Tartalom

Bevezetés	3
1. Életünk legszebb évei (1947-1953)	6
2. Most és mindörökké (1953-1959)	11
3. „I like to be in America”/West Side Story (1958-1962)	15
4. <i>A Man for All Seasons</i> (1962-1969)	20
5. <i>Kabaré</i> (1969-1975)	25
6. <i>Hazatérés</i> (1975-1979)	29
7. Csillagok háborúja (1979-1985)	33
8. Az utolsó császár (1985-1989)	37
Adatok feldolgozása, összefoglalás	40
Irodalomjegyzék	43
Könyvek, monográfiák	43
Tanulmányok	44
Publicisztika	49
Elsődleges források	51
Mellékletek	52

Bevezetés

A második világháborút követően a két szövetséges nagyhatalom, az Amerikai Egyesült Államok és a Szovjetunió között kialakult feszült viszony rányomta bélyegét az elkövetkezendő évtizedekre. Létrejött a „Jaltától Máltáig tartó” (1945-1989) kétpólusú, bipoláris világrend, mely meghatározta mind a nyugati, mind a keleti tömb történelmi fejlődését (Fischer, [2005.]). Ez a korszak hidegháború néven vonult be a történelembe, mely során intenzívebb és enyhébb periódusok váltották egymást (például a „klasszikus hidegháború”, a détente vagy a „kis hidegháború”), különbözőképp befolyásolva a két tömb lakosainak mindennapi életét, gondolkodásmódját, hangulatát.

Egy adott korszak nemzetközi politikáról alkotott elképzeléseiről, a vele kapcsolatos benyomásairól hű képet adnak a kor művészeti alkotásai, annak témái, a művészek nyilatkozatai. A hidegháború a XX. század csaknem felét lefedő eseménysor, melyről az egyik leghitelesebb ábrázolást a filmművészet nyújtja. A filmet, mely klasszikusan e század terméke, a hatalom hamarosan saját szolgálatába állította, s propagandája eszközévé tette az új audiovizuális médiumot. Jóval a hidegháború előtt is találhatunk erre példákat, kezdve a szovjet forradalmat dicsőítő *Patyomkin Páncélostól* (Eizenstein, 1925.) egészen a náci Németország nagyságát hangsúlyozó *Az akarat diadala* (Riefenstahl, 1935.) című alkotásig. Még a liberális demokrácia leglelkesebb és legerősebb képviselőjének, az Amerikai Egyesült Államoknak a filmkészítői sem riadtak vissza a mozgókép propagandaeszközként való használatától a „jó szolgálatában”, a közérkölcös javítása érdekében, különösen a második világháború során (Koppes & Black, 1987.).

E dolgozat célja a bipoláris világ történetének egy új szemszemszögből való ismertetése és értelmezése, illetve annak áttekintése, miképp befolyásolták a vizsgált korszak (1947-1989) nemzetközi viszonyai és konfliktusai az amerikai filmkészítők szemléletmódját, gondolkodását, illetve a hollywoodi filmek témaválasztását. A hidegháborús közeg Hollywoodra kifejtett hatásának vizsgálatához megfelelő mintát nyújthat a „legfontosabb kategóriákban” Oscar-díjakkal kitüntetett filmek listája. A díjat odaítélő, több ezer tagot számláló, Los Angeles központú Amerikai Filmakadémia (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, a továbbiakban: Akadémia) magában foglalja az amerikai filmgyártás szinte összes említésre méltó szereplőjét. Az adott korban készült filmekből vett mintavételre azért is különösen alkalmas az Oscar-díjasok listája, mivel ezen alkotásokat maguk a hollywoodi filmkészítők választják ki mint egy év filmtermésének reprezentánsait. A vizsgálat szempontjából nehézséget okozhat az, hogy az Akadémia tagjainak névsora az évek során

jelentős változáson ment keresztül, régi tagok távozásával, illetve az új tagokkal való bővüléssel. Ugyanakkor fontos látnunk, hogy az itt bekövetkezett természetes folyamatok (halálozás, újabb generációk fellépése), egyben a mindennapi élet részei is.

Mivel olyan tanulmány nem született, mely a hidegháború eseményeit az Oscar-díjakkal való összefüggésben tárgyalja, tehát a vizsgálat módszereként a történeti források és a korszak filmjeiről készült tanulmányok párhuzamos áttekintése, az esetleges összefüggések és kapcsolódási pontok keresése szolgál. A kronologikus elemzés megfelelő alkalmazásával azonban lehetőség nyílik ezek feltárására.

Jelen dolgozat a korszak hollywoodi filmkészítőinek nemzetközi viszonyok általi befolyásoltsága alatt azt érti, hogy megnő az olyan alkotások száma, melyek egy nemzetközi konfliktust, vagy a hidegháború korszakának fő problémáit mutatják be, illetve azon művészeké, akik jelentős szereplői voltak a kor politikai életének (ide tartoznak a külföldi alkotók, akiknek a győzelme a nyugati tömb vagy a nemzetközi közösség egészének szempontjából is jelentős volt). E jelenség mérésére szolgál a nem technikai, „legfontosabb” kategóriák (legjobb film, rendezés, a színészi és forgatókönyvírói kategóriák) díjazottjainak vizsgálata, a kritériumoknak megfelelő Oscar-díjasok összeshez viszonyított arányának kiszámítása százalékban, mivel a forgatókönyv kategóriák száma változik a korszakban. A releváns egységek kiválasztásánál kvalitatív, ezek összesített vizsgálatánál kvantitatív módszereket alkalmazok. A dolgozat során csak a leginkább kiugró értékeket említem, a számadatok összegzésére az összefoglalásban kerül sor. A nyert adatokról készített vonaldiagram a mellékletben látható a (1. ábra), melyet Fischer Ferenc *A kétpólusú világ (1945-1989)* című művében bemutatott, a kelet-nyugati kapcsolatokat ábrázoló „lázgörbéhez” hasonlítok. (Fischer, [2005.]).

A dolgozat legfontosabb feltevése, hogy az Oscar-díjasok listájának vizsgálatával is lehetővé válik a következtetés arra, melyek voltak a hidegháború „legforróbb” időszakai. Ha e hipotézis igaz, az általam készített diagram és Fischer Ferenc „lázgörbéjének” alakjában mutatkozó legnagyobb változások is azonos időszakokban tapasztalhatók. A korszak vizsgálata a dolgozatban kronologikusan, a tartalomjegyzékben megjelölt periódusok szerint történik, mely Fischer Ferenc korszakolásával egyezik meg (Fischer, [2005.]). A kronologikus elemzés lehetővé teszi a hidegháború eseményeinek és az ekkor készült filmek komparatív vizsgálatát. A hidegháború „forró” periódusait tárgyaló szakaszok értelemszerűen nagyobb hangsúlyt kapnak, hiszen különösen e korszakokban vizsgálható jól a konfliktusok filmkészítésre kifejtett hatása.

A témaválasztás túlságosan egyszerűnek tűnhet, hiszen valóban nem a mainstream keretein belül tárgyalja a hidegháború eseményeit. A korszakról nyilvánvalóan ugyanannyira megfelelő képet alkothatnánk a tárgyalások, találkozók és békeszerződések újbóli elemzésével (hiszen ezen belül is számos terület vár még feltárássra). A dolgozat célja azonban a bipoláris világ egyik nagyhatalmának egy merőben eltérő szempontból történő bemutatása. Egy időszakban uralkodó hangulatot nyilvánvalóan formálják a nemzetközi politikai események és fordítva. Ahogy azt Marysia Zalewski is kiemeli, ha az elméletet a mindennapok részeként szeretnénk értelmezni, az élet több aspektusát és eseményét kell megvizsgálnunk. A szerző erre Cynthia Enloe kutatását hozza fel, aki a NAFTA¹-tárgyalások értelmezéséhez maja indiánokat választott vizsgálata tárgyának. E vizsgálódás is bizonyítja, hogy minden esemény egy bonyolult társadalmi kapcsolatrendszer része, melyek egy meglehetősen törekeny egésznek alkotnak, s látszólag jelentéktelen összefüggések is jelentős hatást gyakorolhatnak (Zalewski, 1996.).

A munka további célja tehát annak igazolása, hogy az audiovizuális médiumokból is megfelelő következtetéseket vonhatunk le egy adott időszakra vonatkozóan. Cynthia Weber is kifejti, hogy a megfelelő szempontok alapján kiválasztott népszerű filmek kritikai vizsgálatával is megfelelő következtetéseket vonhatunk le a nemzetközi kapcsolatok elméleteire vonatkozóan. A szerzőnő így mutatja be például a neoidealizmust *A függetlenség napját* (Emmerich, [1996.]) a gender elméletét pedig a *Végzetes vonzerőt* (Lyne, 1987.) vizsgálva. Weber hangsúlyozza, hogy a vizuális hatások mindennapi életünk szerves részévé váltak, így azok kritikus szemlélettel történő elemzése is könnyebb lett (Weber, [2001.a]).

E dolgozat arra a kérdésre is keresi a választ, melyet Cynthia Weber is feltesz: a filmek milyen módon mutatják be nekünk a valóságot, illetve miképp tükrözik a nemzetközi politika által gerjesztett közhangulatot. A kérdés megválaszolása jócskán túllépi egy ilyen léptékű dolgozat kereteit, ezért az a filmek egy szűkebb csoportját, meghatározott periódusokra vonatkoztatva tekinti át. Ha nem is jutunk új ismeretekhez ezen időszak világpolitikai eseményeire vonatkozóan, egy újfajta szemszögből vizsgálhatjuk meg a már ismert történelmi tényeket és képet kaphatunk a társadalom és a filmkészítők hidegháborúval kapcsolatos percepcióiról, s egy új megközelítést az Egyesült Államok szerepéről a bipoláris világban.

¹ North-American Free Trade Organization

1. Életünk legszebb évei (1947-1953)

Az Amerikai Egyesült Államok a második világháborút sokat nyert győztesként zárta, ám a hollywoodi filmipar ezt korántsem érezte így. Ahogy Damien Bona és Mason Wiley is megfogalmazta, az álomgyár 1946-ban ismét hadat üzent – a megszálló külföldi filmesek ellen. Samuel Goldwyn producer hangot is adott félelmének, hogy az európai filmgyártás jelentős előnyre tehet szert az amerikaival szemben. Az MGM stúdió főnöke így fogalmazott: „Ma a britek, de holnap talán már a franciák, olaszok vagy az oroszok.” (Bona & Wiley, [1996.] 160. old.). Walter Wanger is hasonló tapasztalatokat szerzett európai utazásai során: az Akadémia volt elnökének nyilvánvalóvá vált, hogy különösen az itteni piac került veszélybe Hollywood számára. A közönség olyan filmekre vágyott, melyek az életet a maga valóságában mutatják be. Így született meg a kontinensen az olasz neorealizmus olyan filmekkel, mint a *Róma, nyílt város* (Rossellini, [1945.]), mely megdöbbentően reális képet fest a háború pusztításáról. Ahogy az Egyesült Államok belátta, hogy a második világháború után nem folytathatja az izolacionista külpolitikát, úgy Hollywood sem zárkozhatott el az elől, hogy nyisson a nemzetközi piacok felé, s kiszolgálja annak igényeit.

Ennek jegyében született meg az MGM égisze alatt az *Életünk legszebb évei* (Wyler, [1946.]), három második világháborús veterán története, akik a frontról hazatérve nem képesek beilleszkedni régi környezetükbe. Egyiküket egy valódi veterán, Harold Russell alakította, aki maga is a fronton veszítette el mindkét karját. Jonathan Romney szerint „noha [Russell] színészi képességei nem túl meggyőzőek, jóval fontosabb, hogy a néző valódi háborús sérültként tekint rá” (Schneider, [2003.] 215. o.). Az Oscar-díjak 1947. március 13-án történő átadása előtt nem tűnt biztosnak az *Életünk legszebb évei* győzelme. A *Daily Variety* című folyóirat aggodalmát fejezte ki, hogy a jelöltek között nagy számban képviseltik magukat a francia, olasz és főként brit filmesek. A Laurence Olivier által fémjelzett *V. Henrik* adaptáció az este nagy esélyesének volt kikiáltva 4 jelölésével. A legjobb női főszereplő biztos befutójának a szintén angol Celia Johnson tűnt (Bona & Wiley, [1996.]).

Ahogy 1947 februárjában nyilvánvalóvá vált, hogy Nagy-Britannia nem képes a Szovjetunió ellensúlyozására a Földközi-tenger keleti medencéjében, úgy maradt alul egy hónappal később Hollywoodban is. Celia Johnson helyett Olivia de Havilland győzedelmeskedett, Az *Életünk legszebb évei* pedig nyolcból hét jelölést váltott díjra, s ezzel együtt kiáltották ki 1946 legjobb filmjének. Harold Russell nemcsak a legjobb férfi mellékszereplőnek járó kitüntetést vitte haza, hanem egy tiszteletbeli díjjal is kitüntették, a hivatalos indoklás szerint „Az *Életünk legszebb éveiben* nyújtott alakításáért, mellyel reményt és bátorságot adott

bajtársainak.” A brit alkotások közül pedig egyedül a *Tökéletes idegenek* (Korda, [1945.]) című, a háború hatásait vizsgáló film győzött a legjobb eredeti történet kategóriájában. (IMDB, [2014.a]) Az USA tehát az Oscar-díjak kiosztásánál is fenntartotta magának a sokat nyert győztes szerepét.

1947 nemcsak a világpolitikában, hanem Hollywoodban is új korszakot indított. Megkezdte tevékenységét az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság, mikor is 1947 októberében tíz, ismert személyiséget beidézt kihallgatásra. A később „hollywoodi tízekként” ismert csoportot már egy évvel korábban, a *The Hollywood Reporter* hasábjain kommunista szimpátiával vádolták meg az „A Vote for Joe Stalin” néven elhíresült cikkben (Baum & Miller, [2012.]).

A második világháború végére, a Szovjetunióval való ellentétek kiéleződésével, a kommunizmustól való félelem és az iránta való gyanakvás egyre inkább megerősödött az Egyesült Államokban. Gerald L. K. Smith, az Első Amerikai Neofasiszta Párt alapítója nyíltan elítélte beszédeiben az „idegen lelkületű” hollywoodi orosz-zsidó emigránsokat (Jeansonne, [2014.]). Bill Jarrico, egy feketelistára került forgatókönyvíró, Paul Jarrico fia részletesen beszámol egy cikkében a feketelisták koráról és arról, hogy egy „kommunista szimpatizáns” gyermekével is bármi megtörténhetett társai körében (Jarrico, [1997.]).

1947-ben Darryl F. Zanuck, a 20th Century-Fox stúdió feje, aki nem osztotta Samuel Goldwyn külföldi filmesekkel kapcsolatos félelmeit, úgy döntött, maga is támogatja egy szociális relevanciával bíró film megszületését, rossz nyelvek szerint az Oscar-díjak reményében (Bona & Wiley, [1996.]). Így született meg az *Úri becsületszó* (Kazan, 1947.), Gregory Peck főszereplésével, mely egy újságíró története, aki magát zsidó származásának álcázza, hogy leleplezze az országban tapasztalható antiszemitizmust. Ennek hatására mind őt, mind fiát atrocitások érik: a kisfiút iskolatársai bántalmazták, az újságírótól több ismerőse elfordul.

Az *Úri becsületszó* bemutatása előtt három hónappal érkezett az amerikai mozikba Edward Dmytryk rendező hasonló témájú filmje, a *Keresztút* (Dmytryk, [1947.]), mely egy zsidó származású férfi meggyilkolását mutatja be. Bár Richard Brooks eredeti regényében az áldozatot homoszexualitása miatt ölik meg, a stúdió a filmváltozatban az antiszemitizmus bemutatása mellett döntött (Bona & Wiley, [1996.]) Ám mielőtt Edward Dmytryk és producere, Adrian Scott nagy reményeket fűztek volna az esetleges díjesőhöz (melyre a kritikák alapján minden esélyük megvolt), mindkettőjüket beidézte az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság. Nemcsak megtagadták a tanúvallomást, hanem mindketten is bekerültek a „hollywoodi tízek” soraiba (Bona & Wiley, [1996.]) A *Keresztút*

öt jelölésből egyet sem, míg az *Úri becsületszó* nyolcból hármat váltott díjra, s többek között a legjobb filmnek járó szobrot is hazavihette.

Az izolacionista külpolitika feladásához hasonlóan az 1947. március 12-i kongresszusi beszédben meghirdetett Truman-doktrína is éreztette hatását a filmiparban. Látható, hogy Trumannal és az amerikai néppel egyetemben Hollywood is vállalta a demokrácia és a szabad népek védelmezőjének szerepét (Fischer, [2005.]). Ezt a fontos témát feldolgozó, a bigottságot nyíltan támadó *Úri becsületszó* sikere is mutatja, ugyanakkor tapasztalható a gyakran mesterségesen felfokozott, erőteljesen kommunista-ellenes légkör a művészek között. A szovjetekkel (és vélt hazai szimpatizánsaikkal) szemben folytatott kiélezett, feszült küzdelem felülírta a szabad népek és a demokratikus ideálok védelmét. Hiába rendelkezett a *Keresztút* legalább akkora szociális és politikai relevanciával, mint az *Úri becsületszó*, a politika realitások erősebbnek bizonyultak.

Egy évvel később Hollywood „brit inváziójának” prófécijája is beteljesedett: Laurence Olivier ezúttal elnyerte a legjobb férfi főszereplő díját a *Hamletért* (Olivier, [1948.]), mely az első nem Amerikában gyártott film, ami a legjobb filmnek járó Oscar-díjat hazavihette. A szintén brit *Vörös cipellők* (Powell & Pressburger, [1948.]) is nagy sikert ért el, két technikai jelölését is díjra váltotta. A brit filmesek örömeiben nem osztozott a Hollywood pozícióját féltő amerikai sajtó. Az Akadémia egyik kormányzója frappáns választ adott: Oscar „huszonegy évesen már elég érett ahhoz, hogy úgy szavazzon, ahogy azt kedve tartja.” (Bona & Wiley, [1996.] 191. o.).

Nem okozott ekkora felhőrdülést a *The Search* című film (Zinnemann, 1948.) győzelme a legjobb eredeti történet kategóriában, mely egy amerikai katona történetét mondja el a háború utáni Berlinben, aki segít egy cseh kisfiúnak megtalálni édesanyját (Bona & Wiley, 1996). Az elveszett cseh kisfiút alakító Ivan Jandl, aki alakításáért külön díjat kapott, a számtalan filmajánlat ellenére sem hagyhatta el Csehszlovákiát, mivel az ország vezetése úgy ítélte meg, hogy a cseh filmiparnak nagy szüksége van rá. Élete során még három filmet készített (IMDB, [2014.c]).

Egy évvel később, 1949-ben, ahogy Bona és Wiley írja, három témája volt az Oscar-díjas filmeknek: háború, politika és magányos vénkisasszonyok (Bona & Wiley, [1996.]). Utóbbit leszámítva közös jellemzője az ebben az évben bemutatott (és Oscar-díjjal kitüntetett) filmeknek, hogy a hidegháború leghidegebb éveiben a közélet megtisztításának, valamint a harci morál javításának fontosságát közvetítették a már-már hisztérikusan szovjet-ellenes légkörben. A legjobb film díjával és további két színészi díjjal kitüntetett *A király összes embere* (Rossen, [1949.]) végén a korrupt politikus saját életével fizet „gasztetteiért”. A

Szárnyaló bátorság című filmben, mely elnyerte a legjobb férfi mellékszereplő díját, ismét Gregory Peck szigorára van szükség az ellustult sereg fegyelmezési problémáinak megoldására. Az *Iwo Jima fövenye* (Dwan, 1949.) és a *Csatatér* (Wellman, 1949.) című filmek szintén a háború során tanúsított önfeláldozás és kitartás témáit mutatják be (Bona & Wiley, [1996.]).

Az említett filmek egy olyan korszakban törekedtek az amerikai nép moráljának a javítására, mikor arra a legnagyobb szükség volt, s amikor az ország külpolitikájában is „keményítés” ment végbe. A feltartóztatási doktrína 1949 és 1950 között végbemenő revíziója során az Egyesült Államok vezetése kimondta, hogy pusztán a feltartóztatás, a szabad népek védelmének hangoztatása nem elegendő egy olyan hatalommal szemben, mely olyan mértékű, halálos veszélyt jelent, mint a Szovjetunió (Horváth & Paragi & Csicsmann., [2013.]). Ugyanúgy a mozivásznon sem volt elég, hogy a jóindulatú és idealista Gregory Peck kimondja az antiszemitizmus létét és hangsúlyozza minden ember veleszületett egyenlőségét. Már olyan Gregory Peckre volt szükség, aki karakánságával, szigorával és saját integritásával képes helyreállítani a fegyelmet a hadseregben és győzelemre vinni katonáit, s ezzel magát az Egyesült Államokat is.

Egy évvel később úgy tűnt, hogy a hidegháború ábrázolása a filmvásznon kimerül a *Mindent Éváról* (Mankiewicz, [1950.]) színházi intrikáiban, ám a „vörös pánik” egy percre sem csillapodott Hollywoodban. Joseph L. Mankiewicz, a legjobb film díjazottjának, *Mindent Éváról* rendezője és forgatókönyvírója, az Amerikai Rendezők Szövetsége (Directors Guild of America) elnöke megtagadta egy kommunista-ellenes eskü elmondását. A támadások kereszttüzében lévő Mankiewicz lemondott tisztségéről, ám az Oscar-díjak kárpótolták, egy év után ismét elnyerte a legjobb rendezőnek és forgatókönyvnek járó szobrokat (Bona & Wiley, [1996.]).

A főszereplő díjak nyerteseit, Judy Hollidayt és José Ferrert is támadások érték: Ferrert a szavazás közepette idézte be az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság, ám a színész eskü alatt tagadott bármiféle kommunista szimpátiát. Hollidaynek is sikerült végül elkerülnie a feketelistát, de karrierje derékba tört, mielőtt igazából beindulhatott volna (Bona & Wiley, [1996.]).

A hidegháború olyan szakaszához érkezett a koreai háború kitörésekor (1950), amikor a kommunista szimpátia legkisebb jele is főben járó bűnnek számított (Horváth & Paragi & Csicsmann., [2013.]). Az Egyesült Államoknak szembe kellett néznie Truman feltartóztatási politikájának korlátaival, látva a Szovjetunió és a kommunista országok agressziójának potenciális megnyilvánulását: egyrészt a szovjetek nukleáris arzenálja jelentősen bővült,

másrészt kommunista előretörés fenyegetett a Koreai-félszigeten, mely a nyugati intervenciót szükségessé tette 1950-ben (Kissinger, [1994.]). A nukleáris fenyegetettségtől való félelmeket fogalmazta meg a *Seven Days to Noon* (Boulting & Boulting, [1950.]) című film is, mely 1951-ben elnyerte a legjobb eredeti történet (Bona & Wiley, [1996.]). Ilyen hangulatban egyértelmű, hogy a feketelisták élharcosának, Joseph McCarthy republikánus szenátornak legközelebbi hollywoodi szövetségese, a pletykalap-szerkesztő Hedda Hopper egyetlen cikkével pályákat tehetett tönkre. Már nemcsak az olyan nyíltan politikai mondanivalót megfogalmazó filmek és művészek, mint a *Keresztút* és alkotói okoztak felhőrdülést, hanem egy olyan harmincas éveket idéző könnyed vígjáték is, mint a *Born Yesterday* (Cukor, [1950.]) és annak főszereplőnője, Judy Holliday is.

1951-ben úgy tűnt, *A vágy villamosa* (Kazan, 1951.) a díjak biztos befutója lehet, amikor kényes információ került napvilágra rendezőjéről, Elia Kazanról. Kazan 1952 januárjában az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság előtt vallomást tett az amerikai kommunista pártban fennálló tagságáról, de egy kollégájáról sem szolgáltatott információt (Bona & Wiley, [1996.]). Két hónappal később filmje rekordot döntött: három színészi Oscar-díjat nyert el, majd április 11-én Kazan ismét tanúvallomást tett és megnevezte nyolc kollégáját mint kommunista szimpatizánst (Pittsburgh Gazette, [1952.]). Később azzal védekezett, hogy az ellenállás karrierje végét jelentette volna, de nyilvánosan sosem kért bocsánatot (Georgakas, [2011.]). Kazan ezután kommunista-ellenes retorikára tért át, új filmjében, az igaz történetet fikcionalizálva feldolgozó, a legjobb férfi mellékszereplő Oscar-díját elnyerő *Viva Zapata!*-ban (Kazan, [1952.]), egy olyan forradalmat mutat be, mely minden szempontból nélkülözi a kommunista pártok alkalmazta eszközöket. A Marlon Brando alakította Zapata mindenféle autoriter vonást elutasít a hatalomban, s egy a harcoló nép tömegéből (Georgakas, [2011.]).

Marlon Brando alulmaradt a legjobb férfi főszereplő díjáért folyó küzdelemben Gary Cooperrel szemben, akit a *Délidő*ben (Zinnemann, [1952.]) nyújtott alakításáért tüntettek ki. A *Délidő* egy olyan seriff története, aki elveiért képes feláldozni kényelmes életét, karrierjét, barátait. A főhős kiállása mindazok heroikus küzdelmét testesítette meg, akik megtagadták a McCarthy rendszerével való együttműködést (Rapf, [1990.]). A film és írója, a feketelistára került Carl Foreman ellen Hedda Hopper és társai lejárató kampányt folytattak, akadályokat állítva jövőbeli karrierje elé. Hopper és támogatói (köztük John Wayne) keresztes hadjárata sikerrel járt: az 1952 legjobb filmjének járó díjat *A földkerekség legnagyobb show-ja* nyerte el (Bona & Wiley, [1996.]).

A hidegháború első éveiben látható, hogy a hisztérikus, felfokozott hangulat olyannyira átítatta az élet minden szféráját, hogy az Egyesült Államok politikáját reálisan, nyíltan kritikus szemlélettel tárgyaló filmek még háttérbe szorultak az Oscar-díjak átadásánál. A „vörös pánik” korában azon alkotások arattak nagy sikert, melyek a patriotizmust, idealizmust és a fennálló rend további javítását ösztönözték. A kor kommunizmushoz való hozzáállását leginkább McCarthyék egyik „baráti tanúja”, Gary Cooper gondolatai fejezik ki, aki kifejtette, hogy bár csak a szóbeszédéből ismeri ezen eszmerendszert, az egyáltalán nem tetszik neki és veszélyesnek tarja (Murphy, [1999.]).

2. Most és mindörökké (1953-1959)

1953. március 5-én meghalt Sztálin, s ezzel a hidegháború új időszaka kezdődött meg, új irányelvekkel a szovjet bel- és külpolitikában. A feketelistázás ennek ellenére még mindig virágkorát élte, McCarthy és hollywoodi harcostársai töretlen lelkesedéssel folytatták küzdelmüket minden „kommunista szimpatizánssal szemben. S ahogy az a *Délidőnél* már látható volt, a filmkészítők egyre nyíltabban beszéltek a kor problémáiról. A sztálini terror megszűnésével párhuzamosan az amerikai filmesek is olyan veszélyes területekre merészkedtek, mint még soha korábban.

A merészebb témaválasztások egyik első képviselője az 1953 legjobb filmjének járó elismerést (és további hét díjat) begyűjtő *Most és mindörökké* (Zinnemann, [1953.]) volt. A történet valóságos képet mutatott a hadsereg életéről, olyan tabutémákat sem kerülve el, mint a prostitúció és a hadseregen belüli erőszak. A koreai háborút lezáró, panmindzsoni fegyverszünet (1953. július 27.) után nyolc nappal bemutatott film különösen nagy hatást ért el a nézőknél, s a Columbia stúdió legjövedelmezőbb filmje lett. Ahogy azt a film krónikája írja: „Az embertelen katonai fegyelem elítélése miatt a film a lapok címlapjára kerül. A hidegháború idején a *Most és mindörökké* heves vitát vált ki a >>védelmi morál rombolása<< miatt.” (Markó, [1995.] 259. old.). Bár a hadsereggel szembeni kritikus hangvétel valóban a film szerves része, egy percre sem tagadja az Egyesült Államok hatalmi fölényét. A főszereplő a következő megjegyzést tette Pearl Harbor idején a japánokról: "Who do they think they're fightin'? They're pickin' trouble with the best army in the world."² A film e mondatát (mely az alapjául szolgáló regényben nem szerepel) nyilvánvalóan senki sem vitatta

² „Mégis mit gondolnak, kivel állnak szemben? A világ legjobb hadseregével szórakoznak.” (saját fordítás)

az Egyesült Államokban (Lacy, [2007.] 5. old.), s nagyon is illeszkedik a frissen megválasztott Eisenhower és külügyminisztere, Dulles legfőbb külpolitikai törekvéséhez, a kommunista tömb visszaszorításához, katonai erővel való elrettentéséhez, ugyanakkor tükrözi a Gary Cooper-féle köznépi külpolitikai doktrínát is: „nem ismerem őket, de mi vagyunk az erősebbek.”

A *17-es fogolytábor* (Wilder, [1953.]) szintén katonák mindennapjait mutatta be egy német fogolytáborban a második világháborúban. A kétszínű, németekkel üzletelő amerikai katonát alakító William Holden a legjobb férfi főszereplő kategória nyertese lett. Emellett a McCarthy-éra továbbra is fénykorát élte, ezért a feketelistára került Dalton Trumbo nem vehette át a legjobb történetért járó díját a *Római vakáció* című filmért (Bona & Wiley, [1996.]).

A feketelistázás koráról ugyanakkor nem készült ikonikusabb film, mint *A rakparton* (Kazan, [1954.]), mely 8 Oscar-díjat nyert, köztük a legjobb filmnek járó kitüntetést. Elia Kazan hírhedt tanúvallomása után már a *Viva Zapata!* című alkotásában is erősen kommunista-ellenes retorikát alkalmazott, azonban 1954-es filmjében a Marlon Brando alakította Terry Malloy harcot indít a szerelme bátyjának haláláért felelős helyi szakszervezeti maffia ellen. Johnny Friendly (akit egy másik „baráti tanú”, Lee J. Cobb alakított), a szakszervezeti maffia főnöke valódi ördögi figura, aki abba a képbe tökéletesen illeszkedik, melyet Dulles festett a szovjetekről. Az „istentelen terrorizmussal” szembeni harc egyenesen erkölcsi kötelességgé válik, s ahogy Dulles hangoztatta az elnyomott népek megsegítését, úgy lépett fel Terry Malloy is a kisember védelmében. A baloldali kritikusok épp ezért el is utasították a filmet, mint demagóg alkotást, melynek esetleges értékeit aláássa a történet mondanivalója (Michaels, [1985.]). *A rakparton* egyfajta szintézise az egész McCarthy-korszaknak, ahogy egy ember dilemmáját taglalja: hallgat és nem teszi tönkre emberi kapcsolatait vagy együttműködik a hatóságokkal, kockáztatva mindenkit, aki fontos volt számára. Az erőszak naturalisztikus ábrázolása, a sivár környezet a korszak viszonyait pontosan ábrázolja (Markó, [1995.]).

Az 1955-ös évet Fischer Ferenc a klasszikus hidegháború (1947-1962) egyik enyhe éveként mutatja be „lázgörbéjén”. Az 1953-1958 közötti időszakot a bipoláris világ érdekszféráinak végleges kiépülése jellemzi, a világ, s Európa véglegesen két részre szakadt. 1955 kiemelten fontos éve ezen időszaknak, a Bundestag május 5-én ratifikálta a párizsi szerződéseket, a Szovjetunió megszüntette a hadiállapotot Németországgal, megszületett az Ausztria semlegességét garantáló osztrák államszerződés (1955. május 15.), illetve ezek hatására a Varsói Szerződés (1955. május 14.) is létrejött (Fischer, [2005.]). Az enyhülés évében így

győzedelmeskedhetett a kisember: a *Marty* (Mann, 1955.) úgy nyert el négy Oscar-díjat, köztük a legjobb film díját, hogy egy egyszerű, középkorú hentes szomorkás történetét mondta el.

Maga a díjkiosztó is nélkülözött minden politikai felhangot: a legnagyobb eseményt Grace Kelly közelgő esküvője jelentette. Egyetlen háborús témájú film győzedelmeskedett: a *Mister Roberts* (Ford & LeRoy, [1955.]) diadala a legjobb férfi mellékszereplő kategóriájában is inkább Jack Lemmon karrierjének üstökösszerű felívelését demonstrálta, mintsem a nemzetközi politikai viszonyokat (Bona & Wiley, [1996.]). A hidegháború szempontjából releváns Oscar-díjasok részaránya egy év alatt, 1954-ről 1955-re 55,5%-ról 11%-ra csökkent (a bevezetésében lefektetett kritériumok alapján Jack Lemmon ide tartozik, hiszen a film témaválasztása azt indokolta teszi).

1956-ban azonban érezhető váltás ment végbe a világpolitikában. Az 1956-os felkelés és forradalom Magyarországon (október 23.-november 4.), illetve a szuezi válság (október 29.-november 6.) megbolygatták a nemzetközi politikai viszonyokat, még ha a két nagyhatalom között konfrontációra nem is került sor. A kialakult hangulatban Hollywood is fordulóponthoz érkezett. Egyrészt egy Oscar-díjas alkotás, az *Anasztázia* (Litvak, [1956.]) bemutatta az orosz forradalom okozta szenvedést egy Ingrid Bergman alakította rejtélyes nő történetén keresztül, aki a családjával együtt meggyilkolt Anasztázia hercegnőnek adja ki magát. Másrészt film férfi főszereplője a Szovjetunióból emigrált Yul Brynner volt, akit az *Anna és a sziámi király* (Lang, [1956.]) című filmben nyújtott legendássá vált alakításáért tüntették ki Oscar-díjjal, ugyanazon évben, mint Bergmant. Továbbá *A piros léggömb* (Lamorisse, [1956.]) című francia első külföldi alkotásként elnyerte a legjobb eredeti forgatókönyv díját (Bona & Wiley, [1996.]).

Bár a feketelistázás fénykora 1956-ban a végéhez közeledett, Dalton Trumbo most is csak álnéven nyerhetett Oscar-díjat a legjobb történet kategóriájában, ugyanakkor még furcsább Michael Wilson esete, akinek forgatókönyvét szintén jelölték – megnevezett forgatókönyvíró nélkül (Bona & Wiley, [1996.]). Bár a feketelista a következő évektől lazult, s már a McCarthy-érát nyíltan kritizáló alkotások is születtek, elsőként a *Storm Center* (Taradash, [1956.]). Bette Davis főszereplésével (PBWorks, [2002.]).

Egy évvel később hidegháború egy újabb kiélezett szakasz felé tartott, a Szovjetunió fellőtte az első műholdat, mely többször is elhaladt az Egyesült Államok területe felett, ezzel jelentős pánikot keltve az amerikai társadalomban („Szputnyik-sokk”). A közvélemény érdeklődésének középpontjába a fegyverkezési verseny került (Horváth & Paragi & Csicsmann., [2013.]). Ilyen felfokozott légkörben elengedhetetlen volt a szövetségi

rendszerek további erősítése. Japánnak a második világháború után az Amerikai Egyesült Államok a legfőbb távol-keleti szövetséges szerepét szánta, ezért vált szükségessé a japán békeszerződés, melyet 1951. szeptember 8-án írtak alá. Hat évvel később Hollywood is készen állt arra, hogy nyisson az ázsiai ország felé.

A *Sayonara* című film (Logan, [1957.]) amerikai katonák és japán nők szerelmének történetét dolgozta fel a koreai háború idején. A film mindkét mellékszereplőnek járó színészi díjat hazavitte, s ezzel Miyoshi Umeki lett az első Oscar-díjas ázsiai színésznő. Váratlan győzelme sokként hatott mind a közönségre, mind magára a színésznőre: „hollywoodi” szemszögből díjazása teljesen megmagyarázhatatlan volt (Bona & Wiley, [1996.]). Nem Umeki volt az egyetlen japán színész: Sessue Hayakawa is bekerült a legjobb férfi mellékszereplő kategória versenyzői közé, ő azonban nem diadalmaskodott. Filmje, a *Híd a Kwai folyón* (Lean, 1957.) azonban igen: David Lean alkotása, mely erősen tompította az eredeti regény háborúellenes mondanivalóját, hét díjat nyert el, köztük a legjobb filmnek járót is. A film főhőse, mikor rájön, hogy az irányításával épített híd az ellenség érdekeit szolgálja, életét feláldozva saját maga robbantja fel azt. Ezt összehasonlítva Stanley Kubrick ugyanazon évben készült alkotásával, *A dicsőség ösvényeivel* (Kubrick, [1957.]), Lean filmje nem számol le olyan maró gúnnyal a militarizmus mítoszával, mint azt Kubrick tette, akinek filmjét több nyugati országban be is tiltották (Markó, [1995.]). Ahogy az a *Most és mindörökké* esetében is történt, a *Híd a Kwai folyón* sem tagadja a nyugati tömb elsődleges szerepét, a kritikus hangvétel és a feketelistára került szerezők forgatókönyve ellenére sem.

Látható, hogy abban az időszakban, amikor a Szovjetunió fő célkitűzése az „Egyesült Államok utólérése” volt, a nyugati tömb morálját nem lehetett megtörni. Az átmeneti intermezzót (1955) követően Hollywood is visszatért filmjeiben a régi, tömegeket motiváló hangnemhez. Bár 1953-at követően megfigyelhető egyfajta lazulás az alkotások „ideológiai fegyelmében”, s megjelent a fennálló rendszer kritikája, még nem kérdőjelezték meg alapjaiban a nyugati tömböt és intézményrendszert. Amely filmek ezt megtették, alkotóikkal együtt marginalizálódtak. A mainstream filmgyártás ugyanakkor még mindig leképezte az adott korszak hivatalos politikáját, a nyugati világ (és ezen belül az Amerikai Egyesült Államok) elsődleges szerepét, valamint a leegyszerűsített, arctalan ellenségképet. Az USA és Hollywood jelmondata még mindig megegyezett a *Most és mindörökké* szereplőjének megjegyzésével: "Who do they think they're fightin'? They're pickin' trouble with the best army in the world."

3. „I like to be in America”/West Side Story (1958-1962)

Az 1958 és 1962 közötti időszakot, az ún. „klasszikus hidegháború” utolsó szakaszát, általában a válságok koraként s egyben a hidegháború leginkább eseménydús szakaszaként aposztrofálják. Ahogy Fischer Ferenc fogalmaz, „a két szuperhatalom a nukleáris háború, a III. világháború apokalipszisének közvetlen lehetősége elé került” (Fischer, [2005.]: 183.).

A hidegháború „forró háborúvá” való átalakulása veszélyének legfőbb oka Hruscsov Sztálinétól merőben eltérő, jelentős külpolitikai kockázatokat vállaló, offenzív külpolitikájában keresendő. Bombasztikus kijelentései és kiváló blöffjei gyakran elérték céljukat, hiszen az Egyesült Államok, mivel nem voltak pontos adatai a szovjet rakétaarzenálról, mindinkább sebezhetőnek és kiszolgáltatottnak érezte magát. Úgy tűnt, hogy a szovjetek ereje lassan felér vetélytársaikéval (Fischer, [2005.]).

A kiélezett periódus első és egyben egyik legsúlyosabb konfliktusa az 1958-tól egészen 1961-ig tartó második berlini válság volt. A bipoláris világot saját megosztottságában is szimbolizáló nagyváros a két tömb szembenállásának egyik legfőbb színtere maradt (Horváth & Paragi & Csicsmann., [2013.]). A korszak felfokozott, hisztérikus hangulata eltérő volt a Sztálin korabeli, mindennapos, fojtogató bizonytalanságtól. A nukleáris háborútól való félelemnek jóval racionálisabb alapja volt Hruscsov korában. A kiéleződött konfliktus pedig mindennél jobban érződött a mozivásznon is.

Az 1958-as évben a legfőbb kategóriák Oscar-díjasai közül két film mutatta be az újfajta szembenállás jellegét. Az *Idegen a Cowboyok között* (Wyler, [1959.]), melyet rendezője a főszereplő Gregory Peck elmondása szerint a hidegháború allegóriájának szánt, eredetileg baloldali szemszögből vizsgálja két csoport szembenállását: két klán, egy jól szituáltabb, a kapitalizmust megtestesítő család és egy egyszerűbb, a munkásosztályt képviselő család küzd egy tanítónő által birtokolt földért, melynek megszerzése életbevágó mindkét félnek a vízellátás biztosítása érdekében. A kialakuló hadakozás a két bandavezér halálához vezet, az egyiküket alakító Burl Ives alakításáért Oscar-díjat kapott a legjobb férfi mellékszereplő kategóriájában. A film nem a remélt hatást érte el, ugyanakkor a hangos siker nem maradt el: az *Idegen a Cowboyok között* minden baloldali iróniájával együtt az amerikai hazafiak kedvence lett, Dwight D. Eisenhower egyenesen minden idők legjobb filmjének nevezte az alkotást és négy alkalommal tartott vetítést a Fehér Házban (IMDB, [2014.e]).

Kitűzött célját nagyobb sikerrel érte el Stanley Kramer legújabb szociális érzékenységet tanúsító filmje, *A megbilincseltek* (Kramer, [1958.]), mely kilenc Oscar-jelölésből kettőt váltott díjra (melyek között volt a legjobb eredeti forgatókönyv díja), s több szempontból

döntött rekordot: Sidney Poitier lett az első fekete férfi színész, akit jelöltek a legjobb férfi főszereplő Oscar-díjára, másrészt a legjobb eredeti forgatókönyv díját elnyerő szerzőpáros egyik tagja első feketelistára került szerzőként nyert hivatalosan díjat (igaz, még mindig álnéven). Miután először visszautasították jelölését, az Akadémia kormányzói visszavonták a korábbi szabályokat és lehetővé tették a korábban nem kívánatos személyek díjazását is. Az egyik kormányzó elmondása szerint a korábbi szabályozások idővel nemcsak, hogy nevetségesnek tűntek, hanem jelentősen hátráltatták is a filmipar munkáját. A döntés nem maradt visszhang nélkül: Hedda Hopper és társai mély megdöbbenésüket fejezték ki: Hopper elmondása szerint a korábbi díjazottak körében is nagy felháborodást tapasztalt és többen díjuk visszaszolgáltatásával fenyegetőztek. Ezt senki sem tette meg (Bona & Wiley, [1996.]). A *megbilincseltek* filmben két összebilincsel (egy fekete és egy fehér) szökevény kénytelen összefogni saját túlélésük érdekében. A kényszerű együttműködésből kölcsönös bizalom, s végül törődés alakul ki a két fél között, míg végül egymás megmentésére törekszenek (Klagsbrun Frank, [2013.]). A film leszögezi, hogy a fekete közösség elismerése és egyenlőként való kezelése az amerikai nemzeti identitás szerves része, s az apokaliptikus veszélyek elleni hatékony védekezés záloga a megosztottság elkerülése, a nemzeti egység biztosítása (Locke, [1998.]). A klasszikus amerikai történet így kerül a hidegháború politikai viszonyainak perspektívájába.

A *megbilincseltek* egyik szereplője egy izraeli színész Theodore Bikel volt, aki a mai napig az izraeli kulturális élet egyik vezető személyisége. Az 1956-os szuezi válság után Izrael állam közelebb került az Amerikai Egyesült Államokhoz, mely egyre inkább kitöltötte azt a hatalmi vákuumot, mely az 1956-os szuezi-brit-francia vereséget követte. Az Eisenhower-doktrína fő támaszává Izrael vált a térségben (Fischer, [2005.]). A két ország közötti kapcsolatok Hollywoodban is éreztették hatásukat: nagy sikereket értek el izraeli alkotók, többek között az előbb említett Theodore Bikel, illetve az 1959-es szuperprodukció, a *Ben-Hur* (Wyler, [1959.]) női főszerepét alakító izraeli színésznő, Haya Harareet is. A Charlton Heston alakította zsidó herceg a Jézussal való találkozását és csodák közötti megtérését bemutató film az év legnagyobb sikere lett, és rekordot döntött: tizenkét Oscar-jelölésből tizenegyet díjra is váltott, köztük a legjobb filmnek, rendezésnek, férfi főszereplőnek és mellékszereplőnek járó díjakat (Bona & Wiley, [1996.]).

A mellékszereplő kategória nyertese, az arab sejket alakító Hugh Griffith nem volt jelen a díjátadó ceremónián, így a díját átvevő rendező ezekkel a szavakkal köszönte meg a díjat: „Az egyetlen, amit sajnálok, hogy az alakítását az Egyesült Arab Köztársaság lakói nem láthatták” (Hugh Griffith winning Best Supporting Actor for "Ben-Hur", [1960.]). Nemcsak

az Egyesült Arab Köztársaság, hanem az Arab Liga összes tagállama betiltotta a monumentális alkotást, izraeli főszereplőnöje okán (JTA, [1959.]). Az arab államok szintén cionista propagandának minősítették az Anna Frank naplója (Stevens, [1959.]) című filmet, mely a holokauszt során elpusztított lány jól ismert történetét dolgozta fel, s amiért Shelley Winters a legjobb női mellékszereplőnek járó Oscar-díjat is elnyerte (Bona & Wiley, [1996.]).

Azonban nem kellett messzebb menni Hollywoodnál, hogy egy Oscar-díjjal kitüntetett alkotó politikai nézeteivel botrányt keltsen. A köztudottan baloldali beállítottságú Simone Signoret nagy meglepetésre elnyerte a legjobb női főszereplőnek járó díjat a *Hely a tetőn* (Clayton, [1959.]) című, a brit munkásosztály nyomorát erősen baloldali szemszögből bemutató „*kitchen sink*” drámáért. Signoret olyan sztárokat utasított maga mögé, mint a két legnagyobb esélyesnek kikiáltott Elizabeth Taylor és Audrey Hepburn. Hedda Hopper természetesen nem hagyta szó nélkül az Akadémia döntését: az újságíró nő leszögezte, hogy önmagát nyitott gondolkodásúnak tartja és az sosem zavarta, ha demokratákat tüntettek ki, de bizonyos határokat mégis be kell tartani, úgyhogy Simone Signoret inkább Picasso-festményekkel dekorálja ki a lakását, mintsem Oscar-díjakkal (Bona & Wiley, [1996.]).

Az 1959-es év legnagyobb hollywoodi eseménye mégsem a Ben-Hur volt, hanem Hruscsov amerikai látogatása, amikor Hollywoodban is tiszteletét tette egy fogadáson, melynek jegyeiért versengtek a filmszillagok. Néhányuk (köztük Ronald Reagan) tiltakozását fejezte ki és távol maradt az eseménytől (Carlson, [2009.]). Ez a látogatás is bizonyította a bipoláris világ átalakulását: a nyugati blokkot (és különösen az Egyesült Államokat) még mindig fenyegette a Szovjetunió, ugyanakkor a korábbi szabályrendszerek már kevésbé voltak alkalmazhatóak, ahogyan Hollywoodban sem volt tartható tovább a feketelistára kerültek mellőzésének folytatása.

A válságok korának fenyegetettségét a filmkészítők is új eszközrendszerrel fogalmazták meg, mint korábban, más műfajok keretei közt fejezték ki mondanivalójukat. Különösen igaz ez az 1960-as évre, amikor első ránézésre az Oscar-díjasok névsorában egyetlen hidegháborús helyzetet, nemzetközi konfliktust feldolgozó filmet sem találunk. Ugyanakkor ezen alkotások kritikai elemzésével jóval komplexebb kép tárul elénk. Jelen esetben különösen jól alkalmazható az a filmekkel kapcsolatos kritikai szemlélet, melyről Cynthia Weber értekezett (Weber, [2001.b]).

Billy Wilder klasszikusa, *A legénylakás* (Wilder, [1960.]) egy egyszerű szerelmi történetet mesél el, ugyanakkor a hidegháború korának jellegzetes szellemi terméke. A film elsősorban a kiüresedett és elidegenedett irodai alkalmazottak életének sivárságát vizsgálja, a

hidegháború korának politikai kontextusába helyezve. Az élet minden területéről információval rendelkező biztosítási cég a McCarthy-korszak folyamatos megfigyeléseit idézte fel a korabeli nézőben. A Jack Lemmon alakította főhős egy randevún büszkén ecseteli szerelmének (Shirley MacLaine), hogy biztosítási papírjaiból ismeri annak egész életét. Az amerikai militarizmusra és a „space race”-re tett finom, gyakran humoros célzásai a korszakot egy új értelmezésben tárta a nézők elé (Brookes, [2009.]). A romantikus vígjáték és a társadalmi szatíra kombinációja hatalmas sikert hozott Wildernek és csapatának: többek között elnyerték a legjobb film, rendezés és forgatókönyv Oscar-díját (Bona & Wiley, [1996.]).

A hidegháború hisztérikusan apokaliptikus légkörét ragadta meg Oscar másik 1960-as kedvence, az *Elmer Gantry* (Brooks, [1960.]), mely a tömegeket a közelgő végítéletre felkészítő kisegyház tagjait mutatja be. Richard Brooks rendező az 1920-as évekbeli regény egy részét adaptálta. A korántsem feddhetetlen életű, Burt Lancaster alakította Elmer Gantry prédikációiban végítélettel kapcsolatos vízióit tárja hívei elé (Grosso, [1997.]). A film elnyerte a legjobb férfi főszereplő és női mellékszereplő, valamint a legjobb adaptált forgatókönyv díját.

Érdekes módon a hidegháború e szakaszában az Oscar-díjak Berlinje a legjobb férfi mellékszereplő kategóriája lett, s ez különösen 1960-ban volt jellemző. Úgy tűnt, összecsap egymással a hagyományos amerikai értékeket hirdető western, az *Alamo* (Wayne, [1960.]) szereplője, Chill Willis és a cionizmus történetét bemutató *Exodus* (Preminger, [1960.]) sztárja, Sal Mineo. Willis hirdetésekkel közölt, miszerint a film alkotói szenvedélyesen imádkoznak győzelméért, s hogy bármi történjék, az Akadémia tagjait unokatestvéreinek tekinti. Groucho Marx frappáns válaszában közölte, hogy szívet melengető Willis szeretete, ennek ellenére Sal Mineóra adta le voksát (Bona & Wiley, [1996.]).

A befutó mégis Peter Ustinov lett a *Spartacusban* (Kubrick & Mann, [1960.]) nyújtott alakításáért. Spartacus és társainak lázadását a forgatókönyvíró a hidegháború allegóriájának szánta, noha Kirk Douglas, a film producere és főszereplője (egyben a cionizmus elkötelezett képviselője) inkább a zsidó nép küzdelmeivel való párhuzamot kívánta hangsúlyozni. A forgatókönyvíró az a Dalton Trumbo volt, aki még mindig jelentős hátrányokat szenvedett feketelistára kerülése miatt. Kirk Douglas azonban minden követ megmozgatott, hogy a szerző neve szerepelhessen a film stáblistáján – sikeres akciójával pedig pontot tett a feketelisták korszakának végére (IMDB, [2014.f]).

Hedda Hopper természetesen nem hagyta ezt szó nélkül, ő azonban kevesebb sikerrel járt (Bona & Wiley, [1996.]). Az általa képviselt patriotizmus és hagyományos amerikai értékek

ábrázolása már a háttérbe került a hidegháború újabb, árnyaltabb percepciójával szemben. Peter Ustinov győzelme hidegháborús kontextusban ugyanolyan jelentőséggel bírt, mintha Sal Mineo alakítását díjazták volna. A nyugati (főként amerikai) szerepvállaláshoz való kritikusabb hozzáállás (még ha az főként allegorikus történetek keretében történik is) egyre nagyobb relevanciával bírt.

Kevés film testesítette meg jobban ezt az új tendenciát, mint a Broadway-musical feldolgozása, a *West Side Story* (Robbins & Wise, [1961.]). E film a hidegháború csúcspontján, a berlini fal felállításának évében erkölcsi ítéletet mondott ki a két tömb konfliktusáról, s melyet a kubai rakétaválság évében nem kevesebb, mint tíz Oscar-díjjal tüntettek ki, elnyerve többek között a legjobb filmnek, rendezésnek, férfi és női mellékszereplőnek járó díjakat.

A *West Side Story* korának szintézise, együtt ábrázolja a két szuperhatalom szembenállását és az Eisenhower korabeli értékrendeket Kennedy korának elveivel, a Hedda Hopperék és a Dalton Trumbók összecsapásait, melyet a film híres betétdala foglal össze: „I like to be in America.”. A két utcai banda tragikus végkimenetelű küzdelmét taglaló történet mind a színpadon, mind a filmvásznon történő bemutatásakor releváns problémát boncolgatott, hiszen a Broadway-musical bemutatója is egybe esett a Szputnyik-rakéta sikeres üzembe helyezésével (Oja, [2009.]). Az elnyomó rendszerek és a kilátástalan gazdasági helyzet elől menekülő latin-amerikai emigránsok számának ugrásszerű növekedésének (és konfliktusok) ábrázolásával a CIA által kiképzett kubai emigránsok disznó-öbölbeli partraszállási kísérletének (1961. április 17.) évében, Castro forradalma után igen aktuálisnak bizonyult: a film 43,6 millió dolláros bevételével az év anyagilag legsikeresebb filmje lett (IMDB, [2014.b]). Eric H. Monkkonen szerint ez a modern Rómeó és Júlia történet azt az egyszerű tanulságot mondja ki, hogy a filmben ábrázolthoz hasonló konfliktusok mindig is léteztek, s hogy az erőszak a hidegháború korában éppúgy értelmetlen, mint az a 15. században volt (Monkkonen, [2000.]).

Hasonlóan releváns témát dolgozott fel Stanley Kramer újabb ambiciózus drámája, az *Ítélet Nürnbergben* (Kramer, [1961.]). A film két szempontból is aktuális volt: egyrészt premierje egybeesett Eichmann tárgyalásával (akit 1961 decemberében halálra ítélték), másrészt a bemutatót Nyugat-Berlinben tartották, ahol a nyitóbeszédet maga Willy Brandt polgármester mondta el a rendező kérésére. Brandt kiemelte, hogy ha a film az igazságot tárja fel, a német nép elfogadja, akkor is, ha olyan dolgokról számol be, mely jelentős szégyenfolt történelmükön (Bona & Wiley, [1996.]).

A filmet az Akadémia is elfogadta: többek között elnyerte a legjobb adaptált forgatókönyv díját, illetve egy osztrák származású svájci színész, Maximilian Schell lett a legjobb férfi főszereplő, aki maga is meglepődött Paul Newmannel szembeni győzelmén. S nem Maximilian Schell volt az egyetlen, akit külföldi színészként kitüntettek: Sophia Loren lett az első színésznő, aki idegen nyelvű szerepért kapott Oscar-díjat (Bona & Wiley, [1996.]).

A jelöltek közé pedig bekerült egy szovjet film is, azonban a *Ballada a katonáról* (Csuhray, [1959.]) alulmaradt az legjobb eredeti forgatókönyv díjáért folytatott versenyben egy amerikai alkotással szemben (a Szovjetunió a legjobb külföldi film kategóriáján kívül soha nem nyert Oscar-díjat). A kategóriában ebben az évben a külföldi filmek aránya 60% volt (Bona & Wiley, [1996.]).

Az 1962-ben, a kubai rakétaválság kirobbanása előtt fél évvel a díjátadó nemcsak az Egyesült Államok, hanem az egész nyugati tömb győzelmével zárult: Hollywood szembenézett mind a történelemmel, mind a jelennel, s nagy gesztusokat tett szövetségesei felé. Az 1962-es gálán a politikai szemszögből jelentős nyertesek részaránya 100% volt. 1958-ban 25% ez az arány, az 1959-es év filmjeinél 87,5%, 1960-as év filmjeinél pedig 100%-ra nőtt meg, s ez megmaradt a következő évben is. Ilyen hosszú perióduson keresztül ilyen magas arányokra még nem volt példa a hidegháború során (s ezután is csak egyetlen év hoz ilyen magas részarányt).

A hidegháború az 1962-as díjátadó után hat hónappal, a kubai rakétaválsággal elérte csúcspontját, 1962 októbere és novembere között. A válság gócpontja a disznó-öbölbeli invázió után ismét Kuba lett. Az eseménysort különböző szakértők már mind máshogy értékelik, ám a korban az volt az elsődleges szempont, hogy a kielezett konfliktus végül nem vezetett nukleáris háborúhoz. Miután mindkét fél levonta a megfelelő következtetéseket, a világ egy új, jóval békésebb periódushoz érkezett (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

4. *A Man for All Seasons* (1962-1969)

Ahogy azt Fischer Ferenc is írja, a kubai rakétaválság a két superhatalom kapcsolatrendszerére katartikus hatást tett, hiszen még soha sem kerültek ilyen közel a nukleáris háborúhoz. Dulles alapelve, a „szakadék szélén táncolás” egyre inkább érvényét veszítette, s előtérbe került a szakadék elkerülésének célja, hiszen csak így maradhatnak az események kontroll alatt. Mindkét fél kénytelen volt felülvizsgálni saját álláspontját, s változtatni régi beidegződésein, hogy elkerüljék a rakétaválsághoz hasonló konfrontációkat (Fischer, [2005.]).

Az amerikai kövélemény is nehezen dolgozta fel az esetet. Közvéleménykutatások szerint az Egyesült Államok polgárainak hagyományos optimizmusa a korszakban jelentősen csökkent, sokkal borúlátóbban tekintettek a jövőbe. Nagy részük az 1963-as évre is nemzetközi konfliktusokat jósolt. A válság során John F. Kennedy az amerikai néphez intézett beszédében felhívta a figyelmet a nukleáris háború veszélyére. Mindezek ellenére a közvélemény nagy része még mindig nem kérdőjelezte meg az Amerikai Egyesült Államok vezető szerepét a nemzetközi rendszerben, az amerikaiak többsége a hidegháborúban az USA győzelmét várta (Smith, [2003.]).

E korszak találó elnevezést kapott, az 1962-69-es időszakot a törékeny déttente korának nevezzük. A két szuperhatalom vezetőinek is felül kellett vizsgálniuk elveiket és politikájukat, ugyanígy megfigyelhető a szemléletváltás a hollywoodi filmkészítés területén is. Ezt a változást a periódus Oscar-díjasainak listája is tükrözi. Elvértve találunk olyan filmeket közöttük, melyek a hidegháborús konfliktust implicit vagy explicit módon tárgyalják: s az olyan alkotások, melyek ezt megtették, marginalizálódtak a díjak kiosztásakor.

Az 1962/1963-as évek fordulóján még érezhető volt, mind az előző, mind az elkövetkezendő korszak hatása: a legjobb film és rendezés díját az *Arábiai Lawrence* (Lean, [1962.]) nyerte el, mely a nyugati világ imperializmusát tárta fel T.E. Lawrence életének némiképp idealizált bemutatásán keresztül. A film készítői nem is tagadták, hogy néhány történelmi tény megváltoztattak a drámai hatás és Lawrence legendájának ápolása érdekében (Rough Jr., [1999.]). Megfigyelhető, hogy ez az idealizált ábrázolásmód mennyire a nyugati tömb elsődlegességének alapelvét hangsúlyozza. E látásmód különösen az Egyesült Államokban bírt nagy jelentőséggel. Sokan azonban további következtetéseket vonnak le: az „idegenek” lealacsonyító ábrázolása az USA és a hollywoodi filmgyártás hegemoniáját tükrözik (Fruzzetti, [2000.]).

Mindemellett úgy tűnt, Hollywood hajlandó engedni saját hegemoniájából, a legjobb eredeti forgatókönyvet a *Válás olasz módra* (Germi, [1961.]) című filmnek ítelték oda. Sophia Loren és Maximilian Schell díjazásai után az Akadémia ismét olyan gesztust gyakorolt, mely leképezte Kennedy új, dinamikus Európa-politikáját (mely Eisenhower elnökségének mozdulatlanságával nyíltan ellentétben állt). Innentől a jelöltek és díjazottak sorában egyre gyakrabban találkozhatunk a kontinentális Európa filmeseivel (többek közt Bergmannal, Fellinivel és Antonionival).

1963-as év díjazottjai a „fontosabb” kategóriákban teljesen nélkülözték a világpolitikai aktualitást, s mindössze egyetlen nyertes bírt politikai jelentőséggel: Sidney Poitier lett az

első afroamerikai színész, aki hazavihette a legjobb férfi főszereplő díját. Hollywood azonban nemcsak belpolitikai üzenetnek szánta Poitier díjazását. Sidney Skolsky így nyilatkozott: „[Poitier győzelme] Azt közvetítené a világnak és úgynevezett kommunista „barátainknak”, hogy ellentétben velük, mi senkit sem diszkriminálunk.” (Bona & Wiley, [1996.] 360. old.).

Az 1963-as atomcsend-szerződést követően az Oscar-díjasok sorában is erősen megritkult a világpolitikai témákat feldolgozó alkotások száma, ugyanakkor ez semmiképp sem jelenti azt, hogy ilyen filmek a korban el sem készülhettek. Még 1962-ben, *A mandzsúriai jelölt* (Frankenheimer, [1962.]) című film megosztotta és sokkolta a közönséget a koreai háborúból hazatért, kommunisták által hipnotizált amerikai katonák történetével, s Angela Lansbury biztosnak gondolt Oscar-díja is elmaradt a legjobb női mellékszereplő kategóriájában (Schneider, [2003.]). *A mandzsúriai jelölt* által kiváltott döbbenet tovább fokozódott 1964-ben, amikor bemutatták Stanley Kubrick legújabb filmjét, *Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni* (Kubrick, [1964.]) címmel. A film túlzóan szatirikus humorral vizionálja a hidegháború legnagyobb rémképét, a nukleáris háború okozta apokalipszist.

A Kubrick filmjére adott kritikai visszhang megosztott volt. Néhányan minden idők egyik legjobb amerikai filmjének kiáltották ki, mások úgy gondolták, hogy maguk a szovjetek sem találhattak volna ki ennél Amerika-ellenesebb filmet. Az amerikai légierő a premiért követően azonnal közleményt adott ki, mely szerint hasonló események a valóságban nem történhetnek meg. A film a kellő figyelmet tehát meghozta: a *Dr. Strangelove* olyan tabutémákat döntögetett, melyeket mainstream film soha azelőtt. A *Time* magazin címlapjára került a főszereplő Peter Sellers, „THE NUCLEAR ISSUE” felirattal (Bona & Wiley, [1996.]).

Kubrick alkotása egyrészt láttelepe és maró szatírája a kölcsönös elrettentés (mutual deterrence) stratégiájának és egyértelmű definíciót ad az MAD fogalmának (mutually assured destruction). A *Dr. Strangelove* a katasztrófa fő okaként egyértelműen a felek közötti kommunikáció teljes hiányát jelöli meg, mely egyben ironikus módon épp a kölcsönös elrettentés alapját szünteti meg, hiszen ahogy azt a címszereplő is megfogalmazza, minek bombákat tartani, ha azokat mások előtt titkolni kell? Ezzel a másik fél által adott azonnali válasz is alapját veszti, hiszen azzal nincs tisztában, hogy a másik oldalon kinek a döntése volt a rakéták indítása (Lindley, [2001.]).

Dan Lindley szerint a *Dr. Strangelove* alig túlozza el a hidegháborús paranoia légkörét, s kiválóan tükrözte mind a McCarthy-korszak, mind saját jelene félelmét. A film felidézi azt az ironikus kettősséget, melyben együtt élt a Pax Americana fehérkerítéses, idilli korszaka a

vörös pánik csúcspontjával, az atombiztos bunkerekkel, a nukleáris háborús gyakorlatokkal és a kubai rakétaválság során tapasztalható pánikkal, ahol senki sem volt biztos, hogy másnap nem pusztul-e el családjával együtt az atomrobbanás során. (Lindley, [2001.]).

Ezek alapján könnyen belátható, hogy az Akadémia miért inkább a *My Fair Ladyt* (Cukor, [1964.]) választotta meg az év legjobb filmjének. A *Dr. Strangelove* tovább ment annál a kritikus szemléletnél, melyet a *West Side Story* esetében tetten érhattunk. Nemcsak a hidegháborút ítélte el mint fegyveres konfliktust, mely szükségszerűen halálhoz és szenvedéshez vezet, hanem pellengérre állította az amerikai döntéshozók és a hivatalos politika inkompetenciáját és ironikus voltát. Nem véletlen, hogy nem került be a korszak legjobb filmjeinek Oscar-díjasai közé. Az Egyesült Államok sarkalatos értékeit és alapelveit figurázta ki, s egyben megkérdőjelezte azt az elvet, melyben az amerikai állampolgárok közvetlenül a kubai rakétaválság alatt és után is töretlenül és feltétel nélkül hittek: az USA elsőségében és kompetenciájában. Nem a *Dr. Strangelove* az egyetlen film, mely támadta az alapvető amerikai értékrendet (s mindezt tette 1964-ben, a Tonkin-öbölben történt incidens évében, az amerikai csapatok vietnámi beavatkozása kezdetén), ám a többi hasonlóan kritikus hangvételű műre a vietnámi háború és az azt követő sokk végéig várni kellett.

Így maradt a *Lúd atya* (Nelson, [1964.]), egy második világháborús romantikus komédia a békés együttélésről az egyetlen Oscar-díjas 1964-ben, mely világpolitikai témát dolgozott fel, s ez a tendencia folytatódott egy évvel később is. A *Doktor Zsivágó* (Lean, [1965.]), mely az orosz forradalmat Borisz Paszternák regénye alapján dolgozta fel, a legjobb adaptált forgatókönyv díját (valamint technikai elismeréseket) nyerte el. A legjobb film ismét egy musical, *A muzsika hangja* (Wise, [1965.]) lett.

1966-ban Hollywood mindennél jobban nyitott Európa felé az Oscar-jelölések terén. A legjobb női főszereplő kategóriában hiába négy külföldi színésznővel szemben, akik közé bekerült a Csehszlovákiát képviselő Ida Kaminska is, a befutó mégis Elizabeth Taylor lett. A legjobb eredeti forgatókönyv kategóriájában viszont egy francia film, az *Egy férfi és egy nő* (Lelouch, [1966.]) diadalmaskodott.

Az 1966-os évben a legjobb film Oscar-díját az *Egy ember az örökkévalóságnak* (*A Man for All Seasons*, Zinnemann, [1966.]) nyerte el, mely az elveiből még VIII. Henrikkel szemben sem engedő Mórú Tamás történetét dolgozta fel, a korabeli kritikusok szerint már-már idejétmúlt módon. Zinnemann ugyanazon szituációt mutatta be e filmjében, mint 1952-ben, a *Délidőben*: egy ember mindenét feláldozza elveiért (Nolletti, [1999.]). E téma nyilvánvalóan nagyobb érzelmi hatást fejtett ki 1952-ben, a feketelistázás csúcán, mint 1966-ban a törekény détente közepén, ugyanakkor az egyén és a politika viszonyának boncolgatása a

vietnámi háború amerikai szakaszának kezdetén egyre aktuálisabbá vált. Noha a film formanyelvében nem tárta elénk a hollywoodi filmgyártás e korban bekövetkező újítását, a személyes értékek és a hivatalos politikai irányvonal ellentmondása nemsokára különösen aktuálissá vált. Az *Egy ember az örökkévalóságnak* hagyományos eszközökkel mutatta be az egyén és a hatalom közötti feszültséget.

Egy évvel később, a *Bonnie és Clyde* (Penn, [1967.]), a *Bilincs és mosoly* (Rosenberg, [1967.]) valamint a *Diploma előtt* (Nichols, [1967.]) már előre vetítették a filmes formanyelvben bekövetkező forradalmi újítást. E három film tükrözte a baby boomer generáció lázadását és tekintélyellenességét. Bonnie és Clyde szerepében a kor két nagy sztárja a szabadságot keresve bankokat rabol és egyenruhásokra lő, ám végül ugyanezen egyenruhások teszik őket olyan mártírrá, mely szerepkörrel a kor fiatalsága remekül tudott azonosulni a vietnámi háború korában (Hunter, [2009.]). A *Diploma előtt* ugyanezen generáció szorongásait, a hagyományos amerikai értékek válságát és képmutatását vette górcső alá, míg a *Bilincs és mosoly* főszereplője, Luke a „polgáris engedetlenség” megtestesítője (Schneider, [2003.]).

Ugyanakkor a legjobb film díját mégis a *Forró éjszakában* (Jewison, [1967.]) vihette haza: e film és a legjobb eredeti forgatókönyv díját elnyerő, *Találd ki, ki jön vacsorára* (Kramer, [1967.]) jelentősnek bizonyultak a faji viszonyok árnyalt ábrázolása okán, ugyanakkor e két film nem illeszkedik bele az említett felvázolt új trendbe. Témaválasztásuk bátornak, sőt tabudöntőgetőnek tekinthető, ugyanakkor egyikük sem mondható tekintélyt megkérdőjelező alkotásnak (Haines, [2003.]). Noha a hagyományosabb értékeket tükröző alkotások előnyt élveztek, az Akadémia teret adott az új irányzatoknak is: a nyolc „fontos” díjból hármat el is nyertek az 1968 áprilisában tartott díjátadón. A társadalmi elégedetlenség jelenléte kézzel fogható volt: mind a sajtó, mind a közvélemény egyértelműen háborúellenes lett, s 1968-ra a vietnámi háború megnyerésének lehetősége is egyre kisebbnek tűnt. Ennek fényében érthető, hogy Johnson elnök nem indult az év őszén tartott elnökválasztáson.

Hollywoodban az egyiptomi-izraeli konfliktus és a hatnapos háború úgy tűnt, egy évvel később, 1968-ban érezteti hatását. A *Funny Girl* (Wyler, [1968.]) bemutatásakor az arab országokban botrányosnak minősítették a hatnapos háborút követően megjelenő poszttereket, melyek az egyiptomi Omar Sharif és a zsidó származású Barbra Streisand csókját örökítik meg. A cionizmus támogatói szintén rosszallásukat fejezték ki Sharif filmben való szereplése miatt. A végső szót a rendező, William Wyler mondta ki: az Egyesült Államok a szabadság országa, mindenkinek egyenlő jogai vannak, s ha Sharif nem szerepelhet a filmjében, ő sem adja a nevét a produkcióhoz (Passafiume, [2014.]). A film az év egyik nagy sikere lett, Streisand elnyerte az Oscar-díjat.

A gálán a nemzetközi politikához kapcsolódó egyéb filmek a háttérbe szorultak: *Az algíri csata* (Pontecorvo, [1966.]), az algériai forradalmat feldolgozó, gyarmatosítás-ellenes francia film két jelöléséből egyet se váltott díjra. Egyedül a *Funny Girl* lett az elhangzott politikai viccek forrása: az ekkor még politikailag kevésbé aktív Jane Fonda a legjobb külföldi film átadásakor megjegyezte: „Egyiptomban a *Funny Girl* is külföldi filmnek számít.” (Bona & Wiley, [1996.] 424. old.).

A törékeny détente vége, a vietnámi háború kezdete egy új korszakot nyitott az amerikai történelemben. 1969-ben Nixon elfoglalta hivatalát, új szakaszt kezdve a vietnámi események menetében új doktrínájának, a Guam-doktrínának meghirdetésével. Az amerikai társadalom megállíthatatlanul a változás felé tartott, s ez még a hollywoodi fényűzésben is lazulást jelentett: 1969-től nem volt kötelező a frakk viselése a díjátadón (Bona & Wiley, [1996.]).

5. *Kabaré* (1969-1975)

Richard Nixon az Egyesült Államok 37. elnöke 1969. január 20-án lépett hivatalba, s elődeitől merőben eltérő külpolitikai célokat fogalmazott meg: a vietnámi háború „méltóságteljes befejezése érdekében” meghirdette a Guam-doktrínát, mely az amerikai szerepvállalást volt hivatott minimalizálni a harmadik világban (a vietnámi háború esetében ez a harcok „vietnamizálását” jelentette). Nixon továbbá „baráti kezet nyújtott” minden ország felé, meglepő módon a kommunista államokat sem utasítva el (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

A frissen beiktatott amerikai elnök egy olyan társadalommal találta szemben magát, mely a háború évei során demoralizálódott, s saját értékeit is kezdte megkérdőjelezni. E változások a hollywoodi filmgyártásban is éreztették hatásukat: a filmkészítők tudatosan távolodtak el a konvencióktól, az egyes műfaji sablonoktól, s egyre inkább figyelmen kívül hagyták a nézői elvárásokat, ezáltal jóval megdöbbentőbb és felzaklatóbb filmélményt létrehozva (Berliner, [2001.]).

Az 1969-es év Oscar-díjasai között is találhatunk ezen új trendbe illeszkedő alkotásokat, így például a legjobb eredeti forgatókönyv díját elnyerő *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* (Hill, [1969.]), mely a cowboy-mítoszhoz ironikusan, ugyanakkor kevésbé megdöbbentően, a fennálló rendszert kevésbé kritizálva közelít, mint Sam Peckinpah azonos évben készült alkotása, *A vad banda* (Peckinpah, [1969.]). A kor magazinjai a különbséget így fogalmazták

meg: a *Butch Cassidy és a Sundance kölyök* azoknak *A vad bandája*, akiknek utóbbi meghaladta tűrőképességét (Bona & Wiley, [1996.]).

Ugyanakkor valódi, a nemzetközi politikai viszonyokhoz is kapcsolódó társadalmi problémákat két másik Oscar-díjas alkotás dolgozott fel. A Horace McCoy regényéből készült *A lovakat lelövik, ugye?* (Pollack, [1969.]) című film elkeseredett emberek csoportját mutatta be a gazdasági világválság idején, akik egy könyörtelen maratoni táncversenyen vesznek részt, nagy nyereményt várva. A hiábavaló küzdelem a kegyetlen fogyasztói társadalom és a kíméletlen versengés allegóriájává válik a filmben (Markó, [1995.]). A film főszereplője az a Jane Fonda volt, aki a korábban róla kialakított képpel ellentétben háborúellenes mozgalmak élére állt, tudatosan és nyíltan vállalva a Nixon-adminisztráció elveivel való szembenállását. Fondának egyelőre várnia a kellett a díjra, szereplőtársa, Gig Young viszont elnyerte a legjobb férfi mellékszereplőnek járó elismerést.

Szintén saját korának aktuális problémáját boncolgatta az 1969 legjobb filmjének járó Oscar-díj nyertese, az *Éjféle cowboy* (Schlesinger, [1969.]), mely a nagyvárosban prostituáltként dolgozó, naiv vidéki fiú történetét dolgozza fel. Schlesinger filmje az amerikai férfiideál válságának láttelepe: a vietnámi háború során a hagyományos értékek, így az eddig megszokott férfikép is megkérdőjeleződött az amerikai imperialista nacionalizmus hanyatlásának eredménye. E folyamat során indulhattak el a meleg mozgalmak is, ahogy azt korábban a fekete polgárjogi mozgalmaknál is láthattuk (Floyd, [2001.]).

Egy évvel később, 1970-ben a háború témája szötte át a filmkészítők gondolkodását. Nem véletlenül, hiszen egy évvel korábban rendelte el Nixon elnök Kambodzsa szőnyegbombázását, még jobban kitágítva a délkelet-ázsiai beavatkozás színterét. A vietnámi intervenció eddig is jelentős emberi és anyagi áldozatot jelentett mindkét félnek. Az amerikai közvélemény nem látott közvetlen veszélyt a vietnámiak személyében, ugyanakkor a híradásoknak köszönhetően saját szemével is meggyőződhetett mindenki a harcok okozta pusztításról. Így még inkább hiábavalóak tűnt a beavatkozás, s az USA is egyre inkább elszigetelődött a nemzetközi rendszerben (Fischer, [2005.]).

A háború sötét iróniáját ragadta meg Robert Altman vígjátéka, a *MASH* (Altman, [1970.]), mely elnyerte a legjobb adaptált forgatókönyv Oscar-díját. A film szereplői a koreai háború során humorérzékükre támaszkodva próbálják a háború borzalmait elviselhetőbbé tenni. A *MASH* hűen tükrözi a korabeli háborúellenes mozgalmak atmoszféráját, mely egyre inkább szatirikus fekete komédiának tekintette a vietnámi háború eseményeit. A forgalmazó stúdió kezdetben nem támogatta a film bemutatását, ugyanakkor a tesztvetítések reakciói túlságosan meggyőzőek voltak, s így kapott a *MASH* zöld utat. (Schneider, [2003.]).

Szintén a fiatal közönséget célozta meg a legjobb film Oscar-díjának nyertese, *A tábornok* (Schaffner, [1970.]). Franklin J. Schaffner alkotása, mely újító módon, a különböző műfaji elemeket egymással keverve dolgozta fel Patton tábornok második világháborús történetét, illeszkedett a kor elvárásaihoz, s minden generáció körében nagy sikert aratott (Berliner, [2001.]). A film rajongói között volt maga Richard Nixon is, aki az újabb kambodzsai bombázással kapcsolatos döntése előtt két alkalommal is filmvetítést tartott a Fehér Házban. A *Life* magazin inkább a *Hófehérke és a hét törpe* (Hand, [1937.]) megtekintését javasolta neki a külpolitikai döntéshozatal előestéjén (Bona & Wiley, [1996.]).

Az Oscar-díjak átadását azonban kevés alkalommal övezte akkora félelem, mint egy évvel később, amikor Jane Fonda és a *Mechanikus narancs* (Kubrick, [1971.]) is bekerült a jelöltek közé. A *Mechanikus narancs* jelölése a legjobb film kategóriájában akkora felháborodást váltott ki, hogy egy filmszillag sem vállalta a díj átadását, nehogy úgy tűnjön, Kubrick filmjét támogatja (végül Jack Nicholson vállalta a feladatot). A *Mechanikus narancs* pszichopata főszereplőjét a hidegháborúból jól ismert módszernek, az agymosásnak vetik alá, ezzel téve lehetővé a társadalomba való beilleszkedését. A korabeli kritika a filmet nemcsak erkölcstelennek és meghökkentőnek, hanem egyenesen a társadalomra veszélyes produktumként kezelte, mely túlment a korabeli megszokott társadalomkritikán, s egyenesen a „huligánoknak kedvezett”, ahogy azt egy kritikus megjegyezte. A közvélemény elítélte mind az erőszak, mind a szexualitás túlzott ábrázolását (Carruthers, [2001.]). A *USA Today* 2010-ben azonban olyan alkotásként nyilatkozott róla, mely megelőzte korát. A *Dr. Strangelove* után hét évvel, 1971-ben Kubrick víziói előtt ismét értetlenül állt a közönség. Az Akadémia végül a *Francia kapcsolat* (Friedkin, [1971.]) című krimi jutalmazta (Bona & Wiley, [1996.]).

Jane Fonda a *Mechanikus narancssal* szemben biztos befutónak tűnt. Ugyanakkor filmjének, a *Klute*-nak (Pakula, [1971.]) bemutatását botrányok kísérték: többen bojkottálták a filmet a színésznő háborúellenes tevékenysége miatt. A *Klute* ennek ellenére (vagy épp ennek hatására) jól teljesített a mozikban, és Jane Fonda is hazavihette a legjobb női főszereplőnek járó Oscar-díjat. Beszédjében nem fogalmazott meg politikai mondanivalót (Bona & Wiley, [1996.]).

Jane Fonda hatása a közéletre nem merül ki filmjeiben és későbbi aerobic-kazettáiban. Mary Hershberger szerint a színésznő a háborúellenes aktivizmus egy új formáját honosította meg. 1972 júliusában Hanoi utazott, jelentős felháborodást okozva bizonyos körökben. Jane Fonda saját személyében testesítette meg a vietnámi háború okozta polgári elégedetlenséget és engedetlenséget (Hershberger, [2004.]). Fonda, akit tevékenysége során az amerikai

kormány és az FBI végig megfigyelés alatt tartott, épp ezért fontosnak ítélte meg Oscar-díját: amint azt elmondta, fontos az ilyen elismerés azoknak, akik a társadalmi változásokért küzdenek, hiszen az Oscar-díj az, melyre a köznép elsőként asszociál a filmekkel kapcsolatban, s ezáltal könnyebb kapcsolatot teremteni velük (Bona & Wiley, [1996.]).

1972-ben a vietnámi háború egyre inkább a végéhez közeledett, a húsvéti offenzívát követően mind az észak-vietnámi, mind az amerikai fél a párizsi tárgyalásokon való minél előnyösebb pozícióra törekedett. A harcok decemberi kiújulása után, 1973. január 15-én Nixon bejelentette a bombázások befejezését, majd 27-én hivatalosan is aláírták a párizsi szerződést, mely a háború lezárását jelentette. Az eseménysor azonban így is mérhetetlen anyagi és erkölcsi kárral járt. A vietnámi trauma hatására az amerikai társadalom demoralizálódott, több százezer katona testileg-lelkileg megtörve tért haza (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

E két év szűkölködött a világpolitikát feldolgozó Oscar-díjas alkotásokban. 1972 két legnagyobb nyertese *A keresztapa* (Coppola, [1972.]) és *a Kabaré* (Fosse, [1972.]) inkább saját műfajuk forradalmi megújításában játszottak szerepet, politikai jelentőségük kevesebb volt (noha Marlon Brando emlékezetes módon visszautasította Oscar-díját az indiánok hollywoodi filmekben tapasztalt negatív ábrázolása miatt). 1973-ban sem változott a helyzet: *A nagy balhé* (Hill, [1973.]), valamint *Az ördögűző* (Friedkin, [1973.]) is a zsánerfilmek jellegzetes képviselői voltak, noha különösen az utóbbi nagy hatást fejtett ki a közönségre (Bona & Wiley, [1996.]).

Egy, az utókor által az előbbieknél kevésbé emlegetett film azonban különösen aktuálissá vált az elnökválasztás évében. *A jelölt* (Ritchie, [1972.]) Robert Redford főszereplésével egy idealista és lelkes kormányzójelöltet mutat be, akinek személyiségét teljesen átformálja a média, mígnem szavahihetősége és hitelessége is teljesen megkérdőjeleződik (Markó, [1995.]). A politikusi hitelesség pedig ritkán került olyan próba alá, mint Nixon 1973-as újbóli beiktatását követően, amikor is megkezdődtek a Watergate-botránnal kapcsolatos kihallgatások. Az ügy továbbgyűrűzött, míg világossá nem vált a korábban saját felelősségét elkendőzni próbáló Richard Nixon bűnrészessége. 1974. augusztus 8-án, az amerikai demokrácia történetében addig példa nélküli módon, Nixon lemondásra kényszerült. Ez a lépés egyrészt bénítólag hatott a világpolitikai és világ gazdasági rendszerre, másrészt jelentős traumát okozott az amerikai társadalomban is (Fischer, [2005.]).

A kialakult hangulatban Francis Ford Coppola idejét érezte, hogy lehallgatásról szóló 1969-es forgatókönyvét, *A magánbeszélgetést* (Coppola, [1974.]) vászonra vigye. A film azt a paranoiát és bizonytalanságot mutatja be, mely az új megfigyelési technikák alkalmazását

kíséri. A magánélet megsértésének legitimációját egy láthatatlan ellenségtől való folyamatos rettegés adja, ezzel is megidézve a hidegháború legkiélezettebb periódusait (Albrechtslund, [2008.]). A Watergate-ügy okozta sokk pedig különös aktualitást kölcsönzött Coppola ezen alkotásának.

Az Oscar-díjknál ismét Coppola lett a befutó, azonban nem *A magánbeszélgetéssel*, hanem *A keresztapa II*-vel (Coppola, [1974.]). Bár e film is a kiábrándultságot tükrözi (mely különösen szembeötlő az első résszel szemben), nem rendelkezett akkora politikai relevanciával, mint a rendező másik filmje ugyanazon évben. Ugyanakkor, ha figyelembe vesszük a dolgozat során korábban megfigyelt mintákat, az események alakulása nem meglepő. Noha minden alkotás magában hordozza kora aktuális problémáit, égető kérdéseit, s a Watergate-botrány valóban megtépázta az Egyesült Államok tekintélyét, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a hidegháború enyhülési korszakának csúcspontjához érkezett el 1975-ben (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

Ebben az évben írták alá a helsinki záróokmányt aláírták az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezleten résztvevő államok, ekkorra normalizálódott a nyugati tömb viszonya Kínával, ahogy egyre több állam hivatalosan is elismerte azt, köszönhetően Nixon és Kissinger „pingpongdipomáciájának”. Emellett folytatódtak a SALT I szerződés 1972-es megkötése utáni további tárgyalások, s az Ostpolitik segítségével az NSZK kapcsolata is rendeződött az NDK-val és a keleti tömbeel (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]). A vietnámi trauma és a Watergate-botrány amerikai társadalmon ütött sebeit a filmművészetben az enyhülés megtorpanásával kerültek igazán felszínre.

6. *Hazatérés (1975-1979)*

A hidegháború menetében az 1975-ös év és a helsinki záróokmány aláírása az enyhülés tetőpontját jelentette, mely folyamatot azonban megakasztották a szovjetek expanziós törekvései a harmadik világban az 1973-as olajárrobbanást követően. Ezek célja az olajszállítási útvonalak mentén fekvő országok ellenőrzése volt. Az afrikai gyarmatok felszabadulásával e területek is a két nagyhatalom versengésének színtereivé váltak: kelet és nyugat rivalizálása globalizálódott (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

1974-ben az Egyesült Államok elnöki posztján Richard Nixont Gerald Ford váltotta, aki egy, a vietnámi trauma és a Watergate-botrány által erkölcsileg és mentálisan összezavart, önnön értékrendjét megkérdőjelező amerikai társadalmat örökölt elődjétől. A filmművészetet is áthatotta a válság érzése, s a filmek már nemcsak műfajukban lázadtak a konvenciók ellen, hanem témaválasztásukkal is kritikát fogalmaztak meg a fennálló rendszerrel szemben.

Ezen új trend képviselője az öt „legfontosabb” Oscar-díjat (legjobb film, rendezés, férfi és női főszereplő, valamint adaptált forgatókönyv) elnyerő *Száll a kakukk fészkére* (Forman, [1975.]), mely az elmegyógyintézetbe zárt bűnöző R. P. McMurphy lázadó és lázító magatartását mutatja be a kórház főnővérével, Ratched nővérral szemben. A korabeli közönség, mely mindig a kor botrányainak hatása alatt állt, könnyen szimpatizált a lelkében szabad, rendszert felforgató McMurphy karakterével (Boschini & Keltner, [2009.]). A film rendezője, az 1968-as prágai forradalom után az Egyesült Államokba emigrált Miloš Forman úgy nyilatkozott a témaválasztásról, hogy ő maga mindig is kedvelte az olyan történeteket, melyekben a szereplők szembeszállnak a „rendszerrel”, s ilyen szempontból a *Száll a kakukk fészkére* illeszkedik cseh nyelven készített alkotásaihoz (McCreadie, [1977.]).

Szintén a rendszerrel szembeni radikális ellenállást mutatja be a legjobb eredeti forgatókönyv Oscar-díját elnyerő *Kánikulai délután* (Lumet, [1975.]), mely egy rosszul sikerült bankrablást követő túsdrámát mesél el. A film látszólag mentes a világpolitikai felhangoktól, ugyanakkor, ahogy azt Fredric Jameson is kiemeli, hogy mélyen benne rejtőzik a vietnámi háború és Watergate utáni amerikai társadalom dezintegráltságának érzése, melyet Al Pacino konvencionális színjátszással szembemenő, „method actinget”³ következetesen képviselő játéksítlusa is közvetít. Az amerikai középosztály az Al Pacino alakította karaktert kezdetben hősként ünnepli, majd gyorsan ellene is fordul (Jameson, [1977.]).

Sidney Lumet következő évben készült filmje, a *Hálózat* (Lumet, [1976.]) még konkrétabban fejezte ki a társadalom dühét a főszereplő azóta elhíresült mondatában: „I’m as mad as hell and I’m not going to take this anymore.” A televíziózás radikális erkölcsi hanyatlását bemutató satíra az év nagy sikere lett, három színészi Oscar-díjat és a legjobb eredeti forgatókönyvnek járó szobrot is elnyerte. A *Hálózat* azt a folyamatot mutatta be, ahogy kiélezett küzdelembe kerül a hagyományos újságírói etika a kizárólag a nézőszámot figyelembe vevő új gondolkodásmóddal, s ahogy a média egyre inkább átszővi a modern társadalmat. Kathleen Fitzpatrick e film kapcsán „második hidegháborúról” beszél (Fitzpatrick, [2001.]). Ugyanígy újságírók történetét mutatta be a legjobb férfi mellékszereplő

³ Új, a szerephez való beleélést hangsúlyozó irányzat a színművészetben.

és legjobb adaptált forgatókönyv díjával kitüntetett *Az elnök emberei* című film (Pakula, [1976.]), mely a Watergate-botrány eseményeit egy politikai krimi formájában dolgozta fel (Schneider, [2003.]).

A televíziózás és az újságírás szerepének elemzése a korabeli filmgyártásban nem pusztán a véletlen műve. A globalizálódó hidegháború korában a média addig soha nem tapasztalt kulcsszerepet kapott már a vietnámi háború során is, amikor a sajtó közhangulatot és a háborúhoz való hozzáállást erőteljesen meghatározta. A nézők szinte „élőben” követhették a háború alakulását és a legfontosabb hadi eseményeket (Fischer, [2005.]). Így válhatnak a társadalmi elégedetlenség szócsöveivé is a televízió és a hírközlés egyéb eszközei.

Ugyanakkor az Oscar-díjak átadásánál láthatóvá vált a fennálló rendet kevésbé támadó régi iskola jelenléte és befolyása is Hollywoodban, az év legjobb filmjének a *Rocky*t (Avildsen, [1976.]) választották, mely idealizmusával és a mindennapok hőjét ünneplő üzenetével tűnt ki (Schneider, [2003.]). S noha teret engedtek a társadalomkritikának (ahogy azt a *Hálózat* és *Az elnök emberei* sikere bizonyította), úgy tűnt, bizonyos témák változatlanul tabunak számítottak. Utóbbira példa a *Taxisofőr* (Scorsese, [1976.]), mely nyíltan feszeget olyan problémákat, mint a vietnámi háború okozta mentális zavarok (a poszttraumás stressz a hazatérő katonáknál). Scorsese magányos antihőse egyszemélyes igazságosztóvá válik, aki saját vállaira veszi a romlott társadalom megváltását. A filmben egy nyíltan erőszakos, durva környezettel találkozhatunk, mely nyomokban sem emlékeztet a nagyvárosok korabeli ábrázolására (Quart, [1995.]). A vietnámi háborúval és annak hatásaival szembenező filmek sikeréig még várni kellett.

Egy évvel később különös világpolitikai aktualitást kölcsönzött az Oscar-átadásnak az ötvenes években feketelistára került Lillian Hellman művén alapuló *Júlia* (Zinnemann, [1977.]) című film díjazása. Azonban sem az alapvetően baloldali értékeket közvetítő történet, sem a főszereplő Jane Fonda nem került a támadások keresztútjába a két mellékszereplő és a legjobb adaptált forgatókönyv díjával kitüntetett *Júlia* kapcsán. A középpontba a radikális elveket valló Vanessa Redgrave került, aki nyíltan támogatta a Palesztin Felszabadítási Szervezetet. Az ellene tüntető cionista szervezeteket a színésznő köszönőbeszédében egyszerűen a „csöcselék” jelzővel illette (Bona & Wiley, [1996.]).

Redgrave szavai különösen kínosak voltak 1978. március 29-én, közvetlenül az egyiptomi Szadat elnök 1977-es történelmi látogatása után Izraelben, s fél évvel a Camp David-i keretegyezmények aláírása előtt. Szadat a „nyitás” (al-infítáh) politikáját hirdette meg, mely során lehetővé vált Egyiptom, Izrael és az Egyesült Államok viszonyrendszerének viszonylagos normalizálódása. A tárgyalások, a közel-keleti rendezés szükségének

hangoztatása elvezethetett az egyiptomi-izraeli békeszerződés 1979-es aláírásához (Horváth, et al., [2013.]). Vanessa Redgrave köszönőbeszéde azonban olyan heves reakciót váltott ki Hollywoodban (többen megtagadták a vele való közös munkát), mely mintha rácaffolt volna béke lehetőségére (Bona & Wiley, [1996.]).

Egy évvel később Redgrave szereplőtársa, Jane Fonda ismét a figyelem keresztútjába került. Filmje, a *Hazatérés* (Ashby, [1978.]) a vietnámi események katonákra és családjaikra kifejtett hatását vizsgálta, részletesen bemutatva a harcok okozta testi és lelki sérüléseket, kihangsúlyozva, hogy nem csak az amerikai zászlóval betakart koporsókban hazatért katonák a háború áldozatai. Mindezt egy olyan színésznő főszereplésével teszi, akit korábbi háborúellenes tevékenységei miatt a társadalom egy része még mindig elítélt, s akinek szemében „Hanoi Jane” egy személyben volt felelős a vietnámi kudarcokért demoralizáló magatartása miatt (Allen, [2012.]). A sajtó azonban nem gondolta, hogy ez befolyásolná Fonda esélyeit az Oscar-díjra: egy újság úgy fogalmazott, hogy győzelme biztosnak tekinthető, mivel Hollywood kész megbocsátani neki azért, mert igaza volt Nixonnal kapcsolatban. A *Hazatérés* valóban elnyerte a legjobb női és férfi főszereplő, valamint a legjobb eredeti forgatókönyv díját (Bona & Wiley, [1996.]).

Jane Fonda nem elégedett meg saját díjával: *A szarvasvadász* (Cimino, [1978.]) című, többek között a legjobb film, rendező és férfi mellékszereplő díjával kitüntetett alkotással kapcsolatban is hangot adott véleményének: rasszista és Pentagon-barát műnek minősítette Michael Cimino filmjét, mely az Egyesült Államok hivatalos álláspontját képviselte (Bona & Wiley, [1996.]). *A szarvasvadász* a vietnámi eseményeket valóban jóval explicitebb módon mutatta be, s híressé vált orosz-rulett jelenetei (melyben amerikai hadifoglyokat a vietkongok a halálos játékra kényszerítnek) valóban táptalajt adtak a kritikának. Ugyanakkor e film is megfogalmazta az amerikai hazafiság, az egyén és társadalom korabeli válságát, s a *Hazatérés*hez hasonlóan bemutatta a vietnámi háború okozta testi és lelki sérüléseket. (Rollins, [1984.]).

Ugyancsak releváns politikai mondanivalóval rendelkezett az emberi jogokkal kapcsolatban a legjobb adaptált forgatókönyv díját elnyerő *Éjjeli expressz* (Parker, [1978.]), mely a török börtönökben tapasztalható brutalitást mutatta be egy amerikai rab szemszögéből. Az aktuális kérdéseket feldolgozó filmek az 1979-es díjátadón (ahogy az egész korszakban is) jelentős túlsúlyba kerültek a díjazottak között: a hagyományos témák egyre inkább háttérbe szorultak a társadalmi mondanivalóval rendelkező alkotásokkal szemben (Bona & Wiley, [1996.]).

Új trendként látható, hogy nehezebben tudjuk elválasztani a belpolitikai válságot feldolgozó filmeket azoktól, melyek a világpolitika dilemmáit és eseményeit mutatták be. Az amerikai

társadalom tehát egyre inkább megkérdőjelezte saját elveit és alapjait, valamint a fennálló rendszer létjogosultságát (mely szorosan összefüggött világpolitikában elfoglalt helyzetével is). Ezért vált a filmművészetben is szétválaszthatatlanná a belpolitika és a nemzetközi helyzet, s ennek okán kerültek túlsúlyba az Oscar-díjasok között az aktuális problémákkal foglalkozó alkotások.

Ugyanakkor nem szabad figyelmen kívül hagyni a korszakban elnöki pozícióba került Jimmy Carter megbékélést és az emberi jogok védelmét hangsúlyozó retorikáját, mely egészen a szovjetek afganisztáni intervenciójáig és az iráni forradalom megkezdéséig központi szerepet kapott (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]). A *Rocky* sikertörténete is bizonyította, hogy az idealista, kisembert ünneplő, pozitív végkicsengésű műveknek is van létjogosultsága a társadalmi berendezkedést alapjaiban kritizáló művek mellett.

7. Csillagok háborúja (1979-1985)

A Szovjetunió afganisztáni intervenciója a hidegháború egy új korszakát nyitotta meg, melyet „második hidegháborúnak” vagy gyakrabban „kis hidegháborúnak” nevezünk. A Carter-kormányzat a kor eseményeinek hatására erélyesebb lépésekre szánta el magát, az elnök kihirdette a Carter-doktrínát, melyben kifejezésre juttatta, hogy az Egyesült Államok kész fegyverekkel is megakadályozni a szovjetek terjeszkedését a Perzsa-öböl felé (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

Carter elnöksége utolsó két évének (1979, 1980) Oscar-díjas művei már tükrözik az enyhülés periódusa és a kis hidegháború közötti átmenetet: a két legjobb film díjával kitüntetett családi dráma, a *Kramer kontra Kramer* (Benton, [1979.]) és az *Átlagemberek* (Redford, [1980.]) témaválasztásukban már megelőlegezik a Reagan-korszak patriarchális értékrendjét (Kellner, [1991.]). Ugyanakkor e két év során egyetlen film fogalmazott konkrét politikai üzenetet: a szakszervezeti mozgalmat támogató *Norma Rae* (Ritt, [1979.]), mely a nagy nemzetközi elismerést (köztük a keleti tömb országaiban is) követően elhozta Sally Fieldnek a legjobb női főszereplőnek járó Oscar-díjat. A *Norma Rae* egyesíti a *Rocky* idealizmusát a rendszer kritikájával. A címszereplő sorsa testesíti meg az amerikai munkásosztály problémáit, s a történet bizonyítja, hogy a társadalmi változás elérhető egy kisember vezetése és a közösségi összefogás által (Nathan & Mort, [2007.]). Francis Ford Coppola vietnámi háborús víziója, az *Apokalipszis, most* (Coppola, [1979.]) azonban e megváltozott viszonyok között már nem ért

el akkora sikereket az Oscar-díj fő kategóriáiban, mint az egy évvel korábbi, hasonló témájú alkotások.

1981-ben azonban gyökeres változás ment végbe, amikor Ronald Reagan elfoglalta elnöki hivatalát. A film világából érkezett Reagan páratlan szónoki képességével és határozott külpolitikájával nyerte el az amerikai polgárok bizalmát. Harcos kommunistaellenességének és neokonzervatív politikájának legfőbb célja az Egyesült Államok tekintélyének és vitathatatlan hatalmi elsőségének helyreállítása volt közép és hosszú távon (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]). Az USA és a Szovjetunió közötti szembenállás újra kiélezetté vált.

A kis hidegháború légköre a hollywoodi filmgyártást is áthatotta, egyre jelentősebb ellentét feszült a kritikus hangvételű, liberális szemléletű, illetve a Reagan-kormányzat által propagált konzervatív értékrendet képviselő alkotások között (Kellner, [1991.]). Az Oscar-díjak kiosztása jól tükrözte ezt az egyre jobban érzékelhető feszültséget Reagan első ciklusának éveiben.

1981-ben különösen kiélezett küzdelem folyt a *Tűzszekerek* (Hudson, [1981.]) és a *Vörösök* (Beatty, [1981.]) között, melyet a díjak kiosztása jól tükröz: előbbi a legjobb film és eredeti forgatókönyv, utóbbi a legjobb rendezés és női mellékszereplő díját nyerte el. A brit gyártású *Tűzszekerek* végső győzelme a világpolitika tükrében aligha meglepő. A történet a hagyományos angol osztályrendszer kirekesztő voltát kritizálva a saját erejéből győzedelmeskedő kisembert, a meritokráciát és a hit erejét ünnepli két olimpiai bajnok futó történetén keresztül, jól leképezve a korabeli angol és amerikai neokonzervatív politika alapelveit. Ezen értékek biztosították Reagan elnök és Margaret Thatcher brit miniszterelnökasszony számára a közös nevezőt együttműködésükben (Friedman, [2006.]).

A *Vörösök* ezzel szemben azt hangsúlyozta, hogy Hollywoodban már nem számít tabutémának a baloldali politikai ideológiák bemutatása. A film John Reed és radikális társai szerepét mutatja be a bolsevik forradalom során az Egyesült Államokban és Oroszországban, s érzékelteti azt az ideológiai konfliktust, mely végig jelen volt a 20. század Amerikájában (Schneider, [2003.]).

Az értékek összeecsapását még felkavaróbban tárgyalta Costa-Gavras filmje 1982-ben, a legjobb adaptált forgatókönyv díját elnyerő, valós eseményeken alapuló *Eltűntnek nyilvánítva* (Costa-Gavras, [1982.]), mely egy konzervatív apa küzdelmét mutatja be, aki eltűnt fiát keresi Chilében, a Salvador Allende elleni, CIA által támogatott puccs után. A bemutatót követően a CIA közleményt adott ki, melyben tagadta, hogy nem járt el hatékonyan a filmben feldolgozott esetben (Bona & Wiley, [1996.]). Az *Eltűntnek nyilvánítva* nyílt támadást

intézett az Egyesült Államok kormányával szemben, s dokumentarista eszközeivel különösen sokkolóvá tette az igazság felismerését (Beebe, [1982.]).

Ugyanakkor 1982-ben minden politikai mondanivalóval rendelkező alkotás háttérbe szorult az újabb inspiráló, igaz történetet feldolgozó brit import, a *Gandhi* (Attenborough, [1982.]) mellett. Az epikus hosszúságú, grandiózus jeleneteket tartalmazó alkotás majdnem osztatlan sikert aratott a kritikusok és a nézők körében, ugyanakkor néhány elemző felvetette, hogy a nagyszerű kritikák inkább a címszereplő politikus életművének szólnak, mintsem Attenborough rendezésének. Az Akadémia azonban nyolc díjjal jutalmazta a *Gandhit*, köztük a legjobb filmnek, rendezésnek, férfi főszereplőnek és eredeti forgatókönyvnek járó elismeréssel (Bona & Wiley, [1996.]).

A *Gandhi* és a szintén 1982-es, Meryl Streep második Oscar-díját elhozó *Sophie választása* (Pakula, [1982.]), valamint a *Garni-zóna*⁴ (Hackford, [1982.]) jóval hagyományosabb eszközökkel dolgozták fel a világpolitika eseményeit, mint Costa-Gavras filmje, mutatva, hogy a rendszert alapvetően megkérdőjelező alkotások nem kerülhettek előtérbe, különösen egy olyan korban, amikor a hivatalos politika irányvonal alapjait is a hagyományos értékek jelentették. A *Gandhi* (és a *Tűzszekerek*) továbbá leképezte azt a folyamatot, ahogy a Ronald Reagan és Margaret Thatcher közötti „special relationship” a filmgyártásra is kiterjedt. A brit producer, David Puttnam már ugyanakkora befolyással rendelkezett, mint tengerentúli kollégái, s a korszak számos további Oscar-várományos filmje is az ő felügyelete alatt készült. Hollywood „brit inváziója” tovább folytatódott (Friedman, [2006.]).

1983-ban érdekes módon kapcsolódott a filmvilág a valósággal, amikor Reagan elnök meghirdette az SDI programját, közismertebb nevén a „csillagháborús” tervet. George Lucas eredeti filmje, a *Csillagok háborúja* (Lucas, [1977.]) az 1977-es év legnagyobb sikere volt, mely 6 technikai Oscar-díjat nyert el. A film minden generációt meghódított a jó rossz feletti győzelmét hirdető egyszerű üzenetével, s egyes mondatai szállóigévé váltak. A *Csillagok háborúja* és Reagan világképe pedig nagyban hasonlított egymásra, az elnyomó „gonosz birodalommal” szembeni fellépés erkölcsi kötelességgé válik, az SDI pedig „egy új remény” a jövő generációk számára (Kramer, [1999.]).

Reagan egy olyan jövőképet vázolt fel 1983-as „csillagháborús beszédében”, melyben az Egyesült Államok a szovjet haderővel szemben csak akkor lehet biztonságban, ha egy mindennek ellenálló rakétarendszert építenek ki. Az elnök kiemelte, hogy a szovjet rakétaarzenál olyan erős, hogy képes elpusztítani az USA összes fegyverét. E kijelentést a

⁴ A film a legjobb férfi mellékszereplő díját nyerte el (Bona & Wiley, [1996.]).

Szenátus tagjai túlzásnak ítélték és kritikával illették a republikánus politikus terveit. Ugyanakkor Reagan *Csillagok háborújából* vett hasonlatai elérték céljukat az állampolgárok (s főleg saját hívei) körében. Bár a párhuzamok komolytalannak tűnhetnek, Ronald Reagan karizmájával és előadói képességeivel párosulva hatásosnak bizonyultak, hiszen az elnök figyelembe vette a lakosság preferenciáit, gondolkodásmódját és figyelmének fókuszát. Az egyszerű és érthető kommunikáció kifizetődött (Kramer, [1999.]).

Reagan harciasabb, az Egyesült Államok abszolút elsőségét hangsúlyozó retorikája szöges ellentéte a vietnámi sokkhatás utáni gondolkodásmódnak, az új szemlélet a régi, hagyományos értékek primátusát hirdeti a rendszer megkérdőjelezésével szemben, az egyén elsődleges szerepét a közösséggel szemben. A problémák megoldásához a személyes, egyéni szerepvállalásra van szükség elsősorban, ahogy azt Rambo is teszi a *Rambo II*-ben (Cosmatos, [1985.]): az egyén akár primitív eszközökkel is győzedelmeskedhet a jól felszerelt ellenséggel szemben. John Rambo egyszemélyes bosszút áll a vietnámi hadseregen, mivel a vereség számára nem opció (Kellner, [1991.]).

Ugyanezt a trendet figyelhetjük meg az Oscar-díjas filmeknél. A közösségi problémákat feldolgozó alkotások háttérbe szorulnak, s ennek fényében válik egy bonyolult anya-lánya kapcsolatot a melodráma műfajának eszközrendszerével feldolgozó *Becéző szavak* (Brooks, [1983.]) a kis hidegháború hollywoodi filmgyártásának mintapéldányává. A feminizmussal szemben a hagyományos, konzervatív családi értékeket képviselő filmet (középpontjában egy felső-középosztálybeli fehér családdal) a baloldali kritikusok egyszerű sztereotípiákat felvonultató szappanoperaként aposztrofálták. A *Becéző szavak* (Jack Nicholson „úrhajós hős” karakterével, aki vidámságot hoz a magányos özvegyasszony életébe) a patriarchális, hagyományos Reagan által óvott társadalom lenyomatává válik (Seiter, [1986.]).

Az Egyesült Államok világpolitikai helyzetét és hivatalos irányelveit figyelembe véve 1984-ben, a kis hidegháború „legforróbb” évében (Fischer, [2005.]) érthetővé válik, miért a *Becéző szavak* nyert az év elején tartott díjátadón öt Oscar-díjat, s az olyan filmek, mint a „space race” történetéről szóló *Az igazak* (Kaufman, [1983.]), a nukleáris katasztrófahelyzetet feldolgozó *Testamentum* (Littman, [1983.]), vagy az 1965-ös indonéziai felkelést bemutató, legjobb női mellékszereplő díját elnyerő *A veszélyes élet éve* (Weir, [1982.]) miért szorultak a háttérbe. A hagyományos értékek Hollywoodban is felülírták a liberális rendszerkritikát.

Az 1984-es évben a „legfontosabb kategóriák” Oscar-díjasai között két alkotást is találunk, melyek világpolitikai relevanciával rendelkeztek, s melyek egyben a legjobb film díjának legnagyobb esélyesei voltak. A végső befutó a Mozart és Salieri legendás rivalizálását bemutató *Amadeus* (Forman, [1984.]) lett, mely elnyerte továbbá a legjobb rendezés, adaptált

forgatókönyv és férfi főszereplő díját. Miloš Forman rendező az 1968-as prágai forradalom után először térhetett haza Csehszlovákiába, így a filmet teljes egészében prágai helyszíneken, cseh stábbal forgatták, példátlan művészi szabadságot biztosítva az alkotóknak hollywoodi tőkéből.

1984 legnagyobb politikai jelentőségű filmje azonban vitathatatlanul a *Gyilkos mezők* volt (Joffé, [1984.]). A morálisan elkötelezett hangvételű film nem fél kimondani a kambodzsai népirtással kapcsolatos amerikai felelősséget. Ez kínos volt különösen Carter elnök korabeli, emberi jogokat hangsúlyozó politikája tükrében, másrészt a kis hidegháborúban újból aktuálissá vált e téma az Irak és Irán közötti konfliktusba való beavatkozás kapcsán (mely során Reagan elnök mindkét hadakozó fél számára adott el fegyvereket). A *Gyilkos mezők* törekedett a vörös khmer uralom kegyetlenségének és embertelenségének bemutatására, ugyanakkor nem tárta fel azt teljes valóságában. Ennek a kritikának elsősorban Haing S. Ngor, a film egyik főszereplője adott hangot, aki maga is a kambodzsai mészárlás túlélője volt (Schneider, [2003.]) Ngor a filmben nyújtott alakításáért elnyerte a legjobb férfi mellékszereplőnek járó Oscar-díjat. Győzelmét gyakran Harold Russell 1946-os díjazásához hasonlítják: mindkét esetben nagy szerepet játszottak a politikai szempontok, melyet Ngor egyik jelölttársa, Pat Morita meg is jegyzett. Haing S. Ngor így válaszolt a kritikára: „A képzésemet a Vörös Khmer Színiakadémián szereztem.” (Bona & Wiley, [1996.] 653. old.).

A *Gyilkos mezők* a *Vörösökhöz* és az *Eltűntnek nyilvánítva* című filmhez hasonlóan megőrizte az 1975-1979 közötti időszakban tapasztalható kritikus hangvételt, ugyanakkor tagadhatatlanul magukon viselik koruk jellemzőit, hiszen a nagy nemzetközi problémákat az előző korszaktól eltérően nem a társadalom, hanem az egyének szűrőjén keresztül vizsgálja (Kellner, [1991.]). Ha máshol még nem is, Hollywoodban uralkodóvá vált az individuum középpontba állítása, ugyanakkor az Egyesült Államok kormánya számára kellemetlen témák is a filmkészítők érdeklődésének középpontjába kerültek. A kis hidegháború során a „klasszikus hidegháborúhoz” hasonlóan a világpolitika és a filmművészet újra szoros kapcsolatba került.

8. Az utolsó császár (1985-1989)

A nyolcvanas évek második felére a kommunizmus bukásának elkerülhetetlensége nyilvánvalóvá vált. 1985-ben az SZKP utolsó főtitkára Mihail Szergejevics Gorbacsov lett,

aki a rendszer megreformálása érdekében jó viszonyra törekedett az Egyesült Államokkal. Keleten a glásznosztj és a peresztrojka hirdetésével és a Nyugat felé való nyitással Gorbacsov a nyugati tömb országaiban nagy népszerűsége tett szert, azonban hazai megítélése korántsem volt ilyen pozitív. Ezzel párhuzamosan Reagan külpolitikája egyre kétarcúbb lett. Egyrészt még gyakran alkalmazta előző ciklusának lehangoló retorikáját (olyan mondatokat használva, mint „Gorbacsov úr, bontsa le ezt a falat!”), másrészt a két szuperhatalom soha nem került ilyen közel egymáshoz a hidegháború során (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]). A bipoláris világ összeomlása egyre közelebbnek tűnt.

E változást és a kis hidegháború utáni enyhülést jól közvetíti az Oscar-díjasok listája, a világpolitikai eseményekhez és folyamatokhoz köthető filmek száma az előző periódushoz képest erősen csökkent, s egyre kisebb arányát tették ki a „fontos kategóriákban” díjazott filmeknek. Továbbra is az egyéni történetek és a személyes élmények álltak a filmművészet középpontjában, ugyanakkor a politikai mondanivaló megfogalmazása ritkábbá vált (a *Tűzszekerekkel* és a *Becéző szavakkal* ellentétben nem fogalmazódott meg hasonló ideológiai álláspont). Az 1985-ös évben egyedül a legjobb férfi főszereplő díját elnyerő *A pókasszony csókja* (Babenco, [1985.]) rendelkezett bizonyos relevanciával. A film egy marxista forradalmár és egy homoszexuális kirakatrendező fiktív történetét mutatja be egy dél-amerikai börtönben. Hector Babenco alkotását kezdetben egy hollywoodi stúdió sem kívánta bemutatni, mivel többen „anarchista projektnek” ítélték meg. A Cannes-ban aratott siker azonban meggyőzte a kételkedőket is (Bona & Wiley, [1996.]).

A pókasszony csókjánál jóval explicitebb politikai állásfoglalást Oliver Stone két 1986-os filmje jelentette, a *Salvador* (Stone, [1986.]), valamint a legjobb film és rendezés Oscar-díját elnyerő *A szakasz* (Stone, [1986.]). Előbbi, az El Salvadori katonai diktatúrát bemutató alkotás jóval kisebb sikert aratott, a vietnámi háború eseményeit Stone saját tapasztalatai alapján feldolgozó *A szakasz* azonban az érdeklődés középpontjába került, a neokonzervatív körök elítélték, azzal az indokkal, hogy Stone elhomályosítja a Vietnámban elesett katonák áldozatát, míg liberális elveket vallók kötelezővé tették volna a film megtekintését minden tizenéves számára (Bona & Wiley, [1996.]).

A szakasz nyíltan ellentmondott a korabeli hivatalos álláspontnak a vietnámi háborúról, s nem rejtette véka alá az amerikai katonák kegyetlenségeit. Oliver Stone nem titkoltan a *Rambo II* ellenpontját kívánta elkészíteni, mely reális képet fest a háborús eseményekről és az általa okozott traumáról, s mely arra biztatja a veteránokat, hogy nézzenek szembe saját történelmükkel. Ezáltal a film nemcsak a vietnámi események, hanem az 1980-as évek Amerikájának kritikája, mely megfogalmazza a Reagan elnökségének idején tapasztalható

erkölcsi romlást. Ugyanakkor a másik oldalról szemlélve *A szakasz* a fennálló renddel szemben lázító, manipulatív alkotás volt (Gruner, [2012.]). Bármelyik oldal véleményével azonosulunk is, Oliver Stone filmjének hatása a korabeli politikai diskurzusra és az amerikai gondolkodásra tagadhatatlan.

A rendező egy évvel később, 1987-ben is támadást intézett a fennálló rendszerrel szemben, ezúttal a kapitalizmus pusztító erejét elemezve a legjobb férfi főszereplő díjával kitüntetett Tőzsdecápákkal. Azonban a legjobb rendező kategória jelöltjei tartottak nagyobb érdeklődésre számot, hiszen ahogy azt a korabeli sajtó is kiemelte, addig példátlan módon mindegyikük külföldi volt (Bona & Wiley, [1996.]). Noha ironikusan többen megjegyezték, hogy ebből a listából ketten hollywoodi stúdiófilmmel szereztek meg az elismerést, a tény, hogy Hollywood ilyen mértékben fejezte ki „nyitottságát” a külföld felé az amerikai-szovjet csúcstalálkozók korában mindenképpen jelentősnek mondható, különösen pár hónappal azután, hogy létrejött 1987. december 9-én a nukleáris fegyverkezést korlátozó INF-szerződés Washingtonban, mely egyesek szerint a hidegháború de jure lezárásának tekinthető (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]). Az 1985-ös genfi, az 1986-os reykvíki, illetve az 1987-es washingtoni csúcstalálkozók a két tömb közeledését mutatták, s az Egyesült Államok ezen újbóli nyitottsága leképeződött Hollywoodban.

1987 legjobb filmjének az olasz Bernardo Bertolucci monumentális kiállítású, nyolc további Oscar-díjat elnyert filmjét, *Az utolsó császárt* (Bertolucci, [1987.]) választották. A Kína 20. századi történetét a címszereplő, Pu Ji szemszögéből bemutató alkotás, *Az utolsó császár* az első Kína történelmét bemutató nyugati film volt 1949 óta, melyet a Kínai Népköztársaság együttműködésével gyártottak. A filmkészítők még a Tiltott Városban való forgatáshoz is engedélyt kaptak (IMDB, [2014.d]). E filmen keresztül nemcsak Pu Ji korának Kínáját ismerhetjük, hanem annak a folyamatnak is látjuk egyik példáját, melyet Teng Hsziao-ping a „reform és nyitás” politikájaként hirdetett meg. A Kínai Népköztársaság egyre jobban bekapcsolódott a világgazdasági folyamatokba, s nyitott a nyugati tömb felé, a marxizmus-leninizmus-maoizmus ideológiájának kizárólagos politikai szerepének megőrzése mellett (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]).

Az 1988-as és 1989-es évek Oscar-díjasai között egyetlen filmet találunk, mely világpolitikai aktualitással rendelkezett, a *Született július 4-én* című alkotást, ismét Oliver Stone rendezésében, aki újból elnyerte a legjobb rendezőnek járó díjat. Stone ismét Ron Kovic igaz történetén keresztül mutatta be a harcolni induló katonák idealizmusát, majd a hazatérő veteránok szenvedését, s kritizálva azt a hagyományos, mesterséges hősképet, melyre felnézve fiatalok sokasága áldozta fel életét (Briley, [2001.]).

Hollywood azonban ekkor már kész volt távolabb lépni a bipoláris világtól, ahogy az Egyesült Államok is tette miután id. George Bush elnökké választása után, Málta szigetén (1989. december 3., Valetta) kijelentette, hogy a világ a hidegháborús éveket maga mögött hagyta, s megkezdődött a tartós béke új időszaka (Horváth & Paragi & Csicsmann, [2013.]). A hidegháborús témákat feldolgozó alkotások pedig egyre inkább a „történelmi film” műfaja felé közeledtek.

Adatok feldolgozása, összefoglalás

A dolgozat során főként kvalitatív módszerek alapján megbizonyosodhattunk, hogy valóban találhatunk összefüggést a hidegháború korszakai, azok intenzitása és a hollywoodi filmipar alkotóit foglalkoztató témák, valamint az Oscar-díjasok között. Nem jutunk jelentősen eltérő következtetésekre akkor sem, ha megfigyeléseinket a számok nyelvére fordítjuk le (1. ábra), s korszakonként megvizsgáljuk azon díjazottak számát, melyek relevánsak a kutatás szempontjából. Ha a releváns egységeket ábrázoló vonaldiagramot (2. ábra) összehasonlítjuk Fischer Ferenc lázgörbéjével (3. ábra), láthatjuk, hogy bár az előbbi jóval változékonyabb, a főbb korszakokra vonatkozó trendeket nyomon követhetjük.

Az eltérések több okkal is magyarázhatóak: a torzítások nagy része annak tudható be, hogy az Akadémia tagjai főként szubjektív szempontok alapján döntenek, tehát a politikai szempontok mellett a személyes szimpátia is nagy szerepet játszhat, noha, ahogy a dolgozatban arra számos példát láttunk, a kettő gyakran összefonódik, s természetesen hozzáadódik az is, hogy az egyén mit tart a legjobb teljesítménynek. Ezt Sidney Poitier példáján szemléltethetjük: ahogy azt egy szavazó elmondta, azért adta rá szavazatát, mivel ideje volt egy köztisztletnek örvendő afroamerikai színészt díjazni, ugyanakkor objektív szempontok alapján is rá szavazott volna (Bona & Wiley, [1996.]).

Ha végig elemezzük a vizsgált nyolc periódus Oscar-díjasai között a releváns egységek arányának átlagát (4. ábra), láthatjuk, hogy egy korszak kivételével valós képet kapunk arról, melyek voltak a hidegháború legintenzívebb szakaszai. Az 1958-1962-es időszak, a válságok kora a 75%-os átlaggal magasan kiemelkedik a többi közül. A legalacsonyabb három részaránnyal rendelkezik a törékeny détente (26,78%), a détente (22,9%) és a hidegháború vége (30%). A klasszikus hidegháború első két korszaka a 44,4%-os, illetve 52%-os arányával, valamint a „kis hidegháború” 55%-kal jól mutatja ezen korszakok kiélezettebb viszonyait.

Kiugró kivétel az enyhülés megtorpanásának időszaka a releváns díjazottak 68,75%-os arányával, melyet kvalitatív elemzés segítségével lehet megmagyarázni. Ahogy láttuk, ez az időszak közvetlenül a vietnámi traumát és a Watergate-botrányt követte, melyek elevenen éltek az amerikai köztudatban. Nem szabad elfelejteni, hogy kutatásunk az amerikai nézőpontot vizsgálja a hidegháborúval kapcsolatban, s ezen időszakban a belpolitikai válság összekapcsolódott az ország világpolitikai helyzetével, ahogy azt a filmek témaválasztása és formanyelve is mutatja, melyben szintén nehéz különválasztani a nemzetközi és a belföldi helyzetre való reflektálást. Ha figyelmen kívül hagyjuk azon filmeket, melyeknél vitát képezhet a besorolás (a *Kánikulai délutánt* és a *Hálózatot*), jelentős változást tapasztalunk a korszak releváns díjazottjainak részarányában, így 53,12% lesz az arány (5. ábra), melyhez képest a „kis hidegháború” 55%-a növekedésnek bizonyul. Továbbá, ha figyelembe vesszük, a Reagan érájának Carterénál harcosabb retorikáját, s Reagan elnökségének első 4 évét (1981-1984) külön kezeljük (6. ábra), ebben a korszakban a részarány szintén 68,75% lesz (Carter elnök utolsó két évének átlaga mindössze 6,25%, 7. ábra).

A viszonylag egyszerűnek és röviden felvázolhatónak tűnő számításhoz szükség van a kvalitatív elemzésre, az egyes filmek tematikájának és a díjazott művészek névsorának kritikai megfigyelésére, s csak e kettő alkalmazásával juthatunk valóban releváns eredményekhez. Meg kell azonban jegyezni, hogy a filmművészet alapvetően szubjektív megítélésű: a kutatás legnagyobb nehézségét pont az adja, amely tulajdonképpeni lényege, hiszen a vizsgálat célja az volt, hogy Hollywood hidegháborúval kapcsolatos percepcióit, egyéni megítélését vizsgáljuk. A szubjektivitás pedig csak annak tükrében probléma, ha még mindig az egy egyetemes igazságot keressük. Bármely írott, tárgyi vagy audiovizuális forrás feldolgozása esetében szerepet játszik a kutató személye és egyéni gondolatai, előítéletei. Ahogy azt Stefan Engert és Alexander Spencer is megjegyzi, a „populáris kultúra” termékeinek elemzése és vizsgálata a mainstream politikatudomány és a nemzetközi kapcsolatok tárgyának oktatásakor egyelőre háttérbe szorult, ugyanakkor alkalmas elméletek bemutatására, tesztelésére (Engert & Spencer, [2009.]).

Jelen kutatás eredményeit vizsgálva is látható, hogy megfelelő kritikai szemlélettel kezelve, juthatunk releváns következtetésekre olyan eseményekkel kapcsolatban, melyekről számos előzetes tudással rendelkezünk (s új megfigyeléseink meg is erősítik régi megfigyeléseinket). Ugyanakkor a dolgozat célja az is volt, hogy a 20. századi történelem egyik legkiélezettebb időszakát egy újfajta szűrőn keresztül vizsgálja, olyan aspektusait elemezve, melyek esetleg elkerülhetik figyelmünket. Láthattuk a kollektív amerikai tudat változását a hidegháború során a második világháború végétől a bipoláris világ széteséséig, míg megtörtént a berlini fal

leomlása, a keleti blokk országainak rendszerváltása, a véres román és a „bársonyos” csehszlovák forradalom győzelme után, szovjet egypártrendszer formális felszámolása.

Egészen addig tartott vizsgálódásunk, míg 1990 márciusában az Oscar-átadáson a közönség figyelme Moszkva felé irányult, ahonnan Jack Lemmon és Natalia Negoda nevű szovjet színésznő jelentkezett műholdas felvételen keresztül, hogy átadják a legjobb külföldi filmnek járó díjat. A kétszeres Oscar-díjas Jack Lemmon így konferálta fel az eseményt: „Mielőtt forgatni kezdek, mindig azt mondom, eljött a varázslat ideje. Moszkvában itt és most jött el a varázslat ideje. Ki gondolta volna, hogy valaha itt lehetünk Moszkvában, Oroszországban, a Szovjetunióban, hogy Oscar-díjat adjunk át? És jó, hogy mindezt épp a film teszi lehetővé, mert a filmekben az álmok valóra válnak.” ("Cinema Paradiso" winning the Oscar® for Foreign Language Film, [1990.]).

Irodalomjegyzék

Hivatkozott irodalom:

Könyvek, monográfiák:

- Bona, D. & Wiley, M., [1996.]. *Inside Oscar*. New York: Ballantines Books.
- Fischer, F., [2005.]. *A kétpólusú világ (1945-1989)*. Budapest-Pécs: Dialóg Campus Kiadó.
- Friedman, L. D., [2006.]. *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*. London: Wallflower Press.
- Haines, R. W., [2003.]. In: *The Moviegoing Experience, 1968-2001*. Jefferson: McFarland & Company, p. 6..
- Horváth, J., Paragi, B. & Csicsmann, L., [2013.]. *Nemzetközi kapcsolatok története 1941-1991*. Budapest: Antall József Tudásközpont.
- Kissinger, H., [1994.]. In: *Diplomácia*. Budapest: Panem Könyvkiadó, p. 460..
- Koppes, C. R. & Black, G. D., 1987.. *Hollywood Goes To War*. Los Angeles: University of California Press.
- Markó, L., szerk., [1995.]. In: *A film krónikája*. Budapest: Officia Nova, p. 259..
- Monkkonen, E. H., 2000.. *Murder in New York City*. University of California Press: Berkeley & Los Angeles & London.
- Murphy, B., [1999.]. In: *Congressional Theatre: Dramatizing McCarthyism on Stage, Film, and Television*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 24.
- Nolletti, A., [1999.]. In: *The Films of Fred Zinnemann: Critical Perspectives*. Albany: State University of New York Press, pp. 4-8.
- Schneider, S. J., [2003.]. *1001 film, amit látnod kell mielőtt meghalsz*. Budapest: Gabo Kiadó.
- Weber, C., [2001.a]. The Highs and Lows of Teaching IR Theory: Using Popular Films for Theoretical Critique. *International Studies Perspectives*, 2. kötet, pp. 281-287.
- Weber, C., [2001.b]. *International Relations Theory: A Critical Introduction*. New York, London: Routledge.

Tanulmányok:

- Albrechtslund, A., [2008.]. *Surveillance and Ethics in Film: Rear Window and The Conversation*. [Online]
Available at: <http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol15is2/Albrechtslund.pdf>
[Hozzáférés dátuma: 18. március 2014.].
- Allen, M. J., [2012.]. *Review: Hanoi Jane: War, Sex & Fantasies of Betrayal*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/10.1525/phr.2012.81.1.145.pdf?&acceptTC=true&jpdConfirm=true>
[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].
- Beebe, J., [1982.]. *Missing. Directed by Costa-Gavras*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/discover/10.1525/jung.1.1982.3.2.55?uid=38525&uid=3738216&uid=2480161083&uid=2&uid=3&uid=8157336&uid=67&uid=62&uid=38524&uid=60&uid=21103811442263>
[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].
- Berliner, T., [2001.]. *The Genre Film as Booby Trap: 1970s Genre Bending and The French Connection..* [Online]
Available at: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=67322d17-c47f-471b-b80a-ea55ce22dd0f%40sessionmgr4002&vid=3&hid=4107>
[Hozzáférés dátuma: 18. március 2014.].
- Boschini, D. J. & Keltner, N. L., [2009.]. *Different Generations Review One Flew Over the Cuckoo's Nest Miloš Forman (Director)*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=013235b3-7878-4e2b-9a6f-7a400d84a04a%40sessionmgr113&vid=1&hid=125>
[Hozzáférés dátuma: 19. március 2014.].
- Briley, R., [2001.]. *Oliver Stone's USA: Film, History, and Controversy by Robert Brent Toplin - Review*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/stable/3054529?seq=1&Search=yes&searchText=oliver&searchText=stone&searchText=salvador&list=hide&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Doliver%2Bstone%2Bsalsvador%26amp%3Bprq%3Doliver%2Bstone%2Bsalsvado>

t%26amp%3Bhp%3D25%26amp%3Ba

[Hozzáférés dátuma: 21. március 2014.].

- Brookes, I., [2009.]. *The Eye of Power: Potwar Fordism and the Panoptic Corporation in the Apartment*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=182dae11-33af-4db4-8126-c3adadb2a885%40sessionmgr115&vid=1&hid=124>
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].
- Carruthers, S., [2001.]. *Past Future: The Troubled History of Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=3addb829-7c6a-49d4-9cf5-cdc795c3f177%40sessionmgr112&vid=1&hid=125>
[Hozzáférés dátuma: 18. március 2014.].
- Engert, S. & Spencer, A., [2009.]. *International Relations at the Movies: Teaching and Learning about International Politics through Film*. [Online]
Available at: <http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=e6904ad0-b70b-45bd-a5a0-cf89f59b5768&articleId=6f8134ba-17ab-4296-a477-7e8c3f3a0062>
[Hozzáférés dátuma: 19. március 2014.].
- Fitzpatrick, K., [2001.]. *Network: The Other Cold War*. [Online]
Available at:
http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/film_and_history/v031/31.2.fitzpatrick.pdf
[Hozzáférés dátuma: 18. március 2014.].
- Floyd, K., [2001.]. *Closing the (Heterosexual) Frontier: "Midnight Cowboy" as National Allegory*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40403886?uid=2480161083&uid=2134&uid=3738216&uid=2&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21103790128893>
[Hozzáférés dátuma: 18. március 2014.].
- Fruzzetti, L., [2000.]. *Lawrence of Arabia: A Film's Anthropology - Review*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/647219.pdf?&acceptTC=true&jpdConfirm=true>
[Hozzáférés dátuma: 16. március 2014.].

- Georgakas, D., [2011.]. *Kazan, Kazan*. [Online]
Available at: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=9af6845e-af18-42f5-a329-0708cbf8e010%40sessionmgr4005&vid=1&hid=4214>
[Hozzáférés dátuma: 12. március 2014.].
- Grosso, M., [1997.]. *The Millennium Myth Love and Death at the End of Time*. [Online]
Available at:
http://www.iitg.ernet.in/scifac/krishna/public_html/hs_405/tutorials/rhetorics%20%26%20life%20narrative/The%20Millennium%20Myth.doc
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].
- Gruner, O., [2012.]. *Vietnam and Beyond: Rethinking Oliver Stone's Platoon (1976–2006)*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=72bb860b-2cdd-4ebb-97bd-ec301c7e77c8%40sessionmgr114&vid=1&hid=124>
[Hozzáférés dátuma: 21. március 2014.].
- Hershberger, M., [2004.]. *Peace Work, War Myths: Jane Fonda and the Antiwar Movement*. [Online]
Available at:
<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=7&sid=9d014567-bb68-42b7-9d82-7419e2d82547%40sessionmgr4003&hid=4107>
[Hozzáférés dátuma: 20. február 2014.].
- Hunter, S., [2009.]. *Cylde and Bonnie Died For Nihilism*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=1929068f-9a3c-439b-aca4-c665dce87486%40sessionmgr115&vid=1&hid=128>
[Hozzáférés dátuma: 17. március 2014.].
- Jameson, F., [1977.]. *Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon as a Political Film*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/375957?uid=38525&uid=3738216&uid=2134&uid=2480161093&uid=2&uid=70&uid=3&uid=8157336&uid=67&uid=2480161083&uid=62&uid=38524&uid=60&purchase-type=none&accessType=none&sid=21103800007603&showMyJstorPss=false&seq=6&showAc>
[Hozzáférés dátuma: 19. március 2014.].

- Jarrico, B., [1997.]. *The Blacklist through New Eyes*. [Online]
Available at: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=fce855a8-0c3e-4a13-be36-ff0a744df53b%40sessionmgr4004&vid=1&hid=4107>
[Hozzáférés dátuma: 10. február 2014.].
- Kellner, D., [1991.]. *Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan*. [Online]
Available at:
http://fgimello.free.fr/enseignements/sciences_po/dossiers_etudiants/Film,%20Politics,%20and%20Ideology.pdf
[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].
- Klagsbrun Frank , M., [2013.]. *Unchained: Perspectives on Change*. [Online]
Available at:
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01956051.1990.10662025?journalCode=vjp f20#.UyRFqPl5Mb0>
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].
- Kramer, P., [1999.]. *Star Wars*. [Online]
Available at: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=a91d4333-53f4-4bdb-9743-515c5eccfd08%40sessionmgr4005&vid=1&hid=4107>
[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].
- Lacy, R., [2007.]. *"From Here to Eternity" and the American Experience*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=4a0d3127-0310-421b-88c6-efd1ddfb6460%40sessionmgr115&vid=1&hid=121>
[Hozzáférés dátuma: 12. március 2014.].
- Lindley, D., [2001.]. *What I Learned Since I Stopped Worrying and Studied the Movie: A Teaching Guide to Stanley Kubrick's Dr. Strangelove*. [Online]
Available at: <http://www.jstor.org/stable/2712432?seq=2>
[Hozzáférés dátuma: 15. február 2014.].
- Locke, B., [1998.]. *Radicalism at the Century's End and the Dawn of the New Millenium*. [Online]
Available at:
http://www.pdcnet.org/radphilrev/content/radphilrev_1998_0001_0002_0098_0125
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].

- McCreadie, M., [1977.]. *One Flew Over the Cuckoo's Nest: Some Reasons for One Happy Adaptation*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=3bc379e0-eee9-4810-9eb5-f3277d214766%40sessionmgr113&vid=1&hid=125>
[Hozzáférés dátuma: 19. március 2014.].
- Michaels, L., [1985.]. *Elia Kazan: A Retrospective*. [Online]
Available at: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=0f4357c3-059a-4f24-975f-bb2dcf9d15e7%40sessionmgr4004&vid=1&hid=4214>
[Hozzáférés dátuma: 1. március 2014.].
- Nathan, R. & Mort, J.-A., [2007.]. *Remembering Norma Rae*. [Online]
Available at: <http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=6e693a15-ff80-48ef-8cf9-8933903ab48a%40sessionmgr4001&vid=1&hid=4107>
[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].
- Oja, C. J., 2009.. *West Side Story and The Music Man: Whiteness, Immigration, and Race in the. US during the Late 1950s*. [Online]
Available at: <http://www.music.fas.harvard.edu/faculty/WSS&MM2009.pdf>
[Hozzáférés dátuma: 14. március 2014.].
- Quart, L., [1995.]. *A Slice of Delirium: Scorsese's Taxi Driver Revisited*. [Online]
Available at: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=90dc4489-a2dc-43ad-92a9-a29088727d16%40sessionmgr112&vid=1&hid=125>
[Hozzáférés dátuma: 19. március 2014.].
- Raugh Jr., H. E., [1999.]. *Lawrence of Arabia and American Culture: The Making of a Transatlantic Legend*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/195606.pdf?&acceptTC=true&jpdConfirm=true>
[Hozzáférés dátuma: 16. március 2014.].
- Rollins, P. C., [1984.]. *The Vietnam War: Perceptions Through Literature, Film, and Television*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/2712741.pdf?&acceptTC=true&jpdConfirm=true>
[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].
- Seiter, E., [1986.]. *Feminism and Ideology: The "Terms" of Women's Stereotypes*. [Online]

Available at:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1394937?uid=38525&uid=3738216&uid=2480161083&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=3&uid=8157336&uid=67&uid=62&uid=38524&uid=60&sid=21103812614663>

[Hozzáférés dátuma: 20. március 2014.].

- Smith, T. W., [2003.]. *The Cuban Missile Crisis and U.S. Public Opinion*. [Online]
Available at:
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/3521635.pdf?&acceptTC=true&jpdConfirm=true>
[Hozzáférés dátuma: 16. március 2014.].
- Zalewski, M., 1996.. *Itt van ez a sok elmélet, a holtak meg csak tornyosulnak: elmélet, kutatók és paradigmák*. [Online]
Available at: <http://www.diplomacia.hu/fileDb/ZGTUPK/zalewski%20-%20elmélet%20kutatók%20es%20paradigmák.pdf>
[Hozzáférés dátuma: 5. február 2014.].

Publicisztika:

- Baum, G. & Miller, D., [2012.]. *The Hollywood Reporter, After 65 Years, Addresses Role in Blacklist*. [Online]
Available at: <http://www.hollywoodreporter.com/news/blacklist-thr-addresses-role-65-391931>
[Hozzáférés dátuma: 10. március 2014.].
- Carlson, P., [2009.]. *Nikita Khrushchev Goes to Hollywood*. [Online]
Available at: <http://www.smithsonianmag.com/history/nikita-khrushchev-goes-to-hollywood-30668979/?page=1>
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].
- IMDB, [2014.a]. *The Best Years of Our Lives - Awards* [Online]
Available at: <http://www.imdb.com/title/tt0036868/awards>
[Hozzáférés dátuma: 12. február 2014.].
- IMDB, [2014.b]. *Box Office/Business for West Side Story* [Online]
Available at: http://www.imdb.com/title/tt0055614/business?ref_=tt_dt_bus
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].

- IMDB, [2014.c]. *Ivan Jandl Biography* [Online]
Available at: http://www.imdb.com/name/nm0417389/bio?ref=nm_ov_bio_sm
[Hozzáférés dátuma: 10. március 2014.].
- IMDB, [2014.d]. *The Last Emperor - Trivia*. [Online]
Available at: http://www.imdb.com/title/tt0093389/trivia?ref=tt_trv_trv
[Hozzáférés dátuma: 21. március 2014.].
- IMDB, [2014.e]. *The Big Country: Trivia*. [Online]
Available at: http://www.imdb.com/title/tt0051411/trivia?ref=tt_trv_trv
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].
- IMDB, [2014.f]. *Spartacus - Trivia*. [Online]
Available at: http://www.imdb.com/title/tt0054331/trivia?ref=tt_trv_trv
[Hozzáférés dátuma: 15. március 2014.].
- Jeansonne, G., [2014.]. *Gerald L.K. Smith Revisited*. [Online]
Available at: http://www.davidmargolis.com/article.php?id=31&cat_cc=6
[Hozzáférés dátuma: 10. március 2014.].
- JTA, [1959.]. *Arab States Ban U.S. Film, 'Ben-Hur'; Object to Israeli Actress*. [Online]
Available at: <http://www.jta.org/1959/12/09/archive/arab-states-ban-u-s-filmben-hur-object-to-israeli-actress>
[Hozzáférés dátuma: 10. március 2014.].
- Passafiume, A., [2014.]. *Behind The Camera on Funny Girl*. [Online]
Available at: <http://www.tcm.com/this-month/article/220494%7C0/Behind-the-Camera-Funny-Girl.html>
[Hozzáférés dátuma: 17. március 2014.].
- PBWorks, [2002.]. *Storm Center*. [Online]
Available at: <http://libraryhistory.pbworks.com/w/page/16964722/Storm%20Center>
[Hozzáférés dátuma: 12. március 2014.].
- Pittsburgh Gazette, [1952.]. Director Names Stage Reds. *Pittsburgh Gazette*, április 12., p. 2.
- Rapf, J. E., [1990.]. Myth, Ideology, and Feminism in High Noon. *The Journal of Popular Culture*, április 23., p. 75.

Elsődleges források:

- "Cinema Paradiso" winning the Oscar® for Foreign Language Film, [1990.] (Online)
Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=zHn9t88pJeY> [Hozzáférés dátuma: 23. március 2014.].
- Hugh Griffith winning Best Supporting Actor for "Ben-Hur", [1960.] (Online)
Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=PXNC3Br9EM0> [Hozzáférés dátuma: 23. március 2014.].

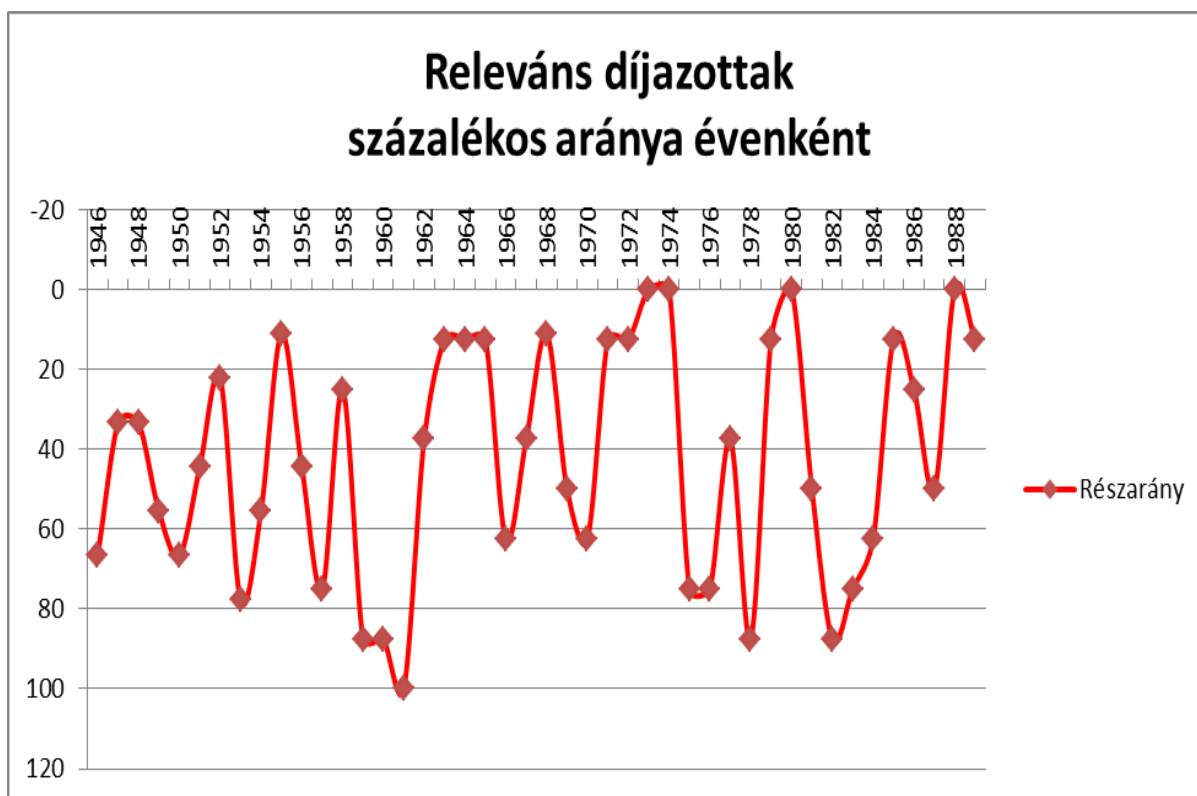
Mellékletek

Évszám	Releváns díjazottak száma	Részarány (%)
1946	6	66,66666667
1947	3	33,33333333
1948	3	33,33333333
1949	5	55,55555556
1950	6	66,66666667
1951	4	44,44444444
1952	2	22,22222222
1953	7	77,77777778
1954	5	55,55555556
1955	1	11,11111111
1956	4	44,44444444
1957	6	75
1958	2	25
1959	7	87,5
1960	7	87,5
1961	8	100
1962	3	37,5
1963	1	12,5
1964	1	12,5
1965	1	12,5
1966	5	62,5
1967	3	37,5
1968	1	11,11111111
1969	4	50
1970	5	62,5
1971	1	12,5
1972	1	12,5
1973	0	0
1974	0	0
1975	6	75
1976	6	75
1977	3	37,5
1978	7	87,5
1979	1	12,5
1980	0	0
1981	4	50
1982	7	87,5
1983	6	75
1984	5	62,5

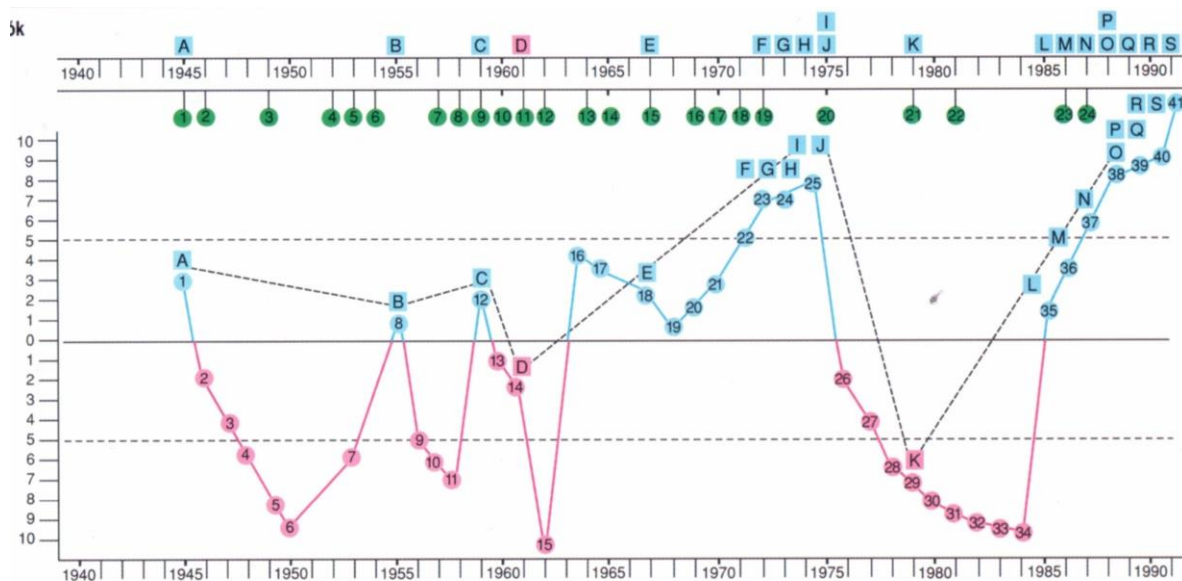
1985	1	12,5
1986	2	25
1987	4	50
1988	0	0
1989	1	12,5

1. ábra: A releváns díjazottak száma, évre lebontva és százalékban (saját készítés)

Megjegyzés: 1946 és 1956 között, 9 a vizsgált kategóriák száma, ám 1957-től a korábbi három helyett csak két forgatókönyvírói kategória létezett



2. ábra: A kutatás szempontjából releváns Oscar-díjasok százalékos aránya (saját készítés)



3. ábra: A kelet-nyugati (szovjet-amerikai) kapcsolatok rendszere (1941-1991)

Forrás: Fischer, F., [2005.]. *A kétpólusú világ (1945-1989)*. Budapest-Pécs: Dialóg Campus

Kiadó., I. sz. tábla

Korszak sorszáma	Korszakonkénti átlag (%)
1.	46,03174603
2.	52,77777778
3.	75
4.	26,58730159
5.	22,91666667
6.	68,75
7.	55
8.	20
(Reagan 1.	68,75)

4. ábra: A korszakok releváns díjazottjainak százalékos arányainak átlagai, továbbá Reagan első elnöksége külön számítva (saját készítés)

Év	Tisztított szám	Tisztított százalék (%)
1975	5	62,5
1976	2	25
1977	3	37,5
1978	7	87,5
Átlag	4,25	53,125

5. ábra: Az 1975 és 1978 közötti évek *Kánikulai délután* és a *Hálózat* számítása nélküli részarányai (saját készítés)

Évszám	Releváns díjazottak száma	Részarány (%)
1981	4	50
1982	7	87,5
1983	6	75
1984	5	62,5
Átlag	5,5	68,75

6. ábra: Reagan első elnökségének releváns díjazottjai és százalékos arányuk

Évszám	Releváns díjazottak száma	Részarány (%)
1979	1	12,5
1980	0	0
Átlag	0,5	6,25

7. ábra: A Carter-korszak releváns díjazottjai és százalékos arányuk