

## Jönnek a britek? Fejezetek a brit film történetéből

### Absztrakt

Győri Zsolt *Fejezetek a brit film történetéből* című 2010-es antológiája tizennégy tanulmány és két interjú által teremt újszerű és összetett kontextust a brit film magyarországi recepciója számára. A kulturális-gazdasági tényezőkre, szerzőkre, műfajokra, valamint elméleti megalapozottságú filmolvasatokra épülő fejezetek egy tervezett sorozat első köteteként a filmkutatók és az anglisták számára egyaránt hiánypótló munka. A *Határok és határátlépések* című fejezet a brit és az amerikai kulturális piac viszonyát, a kelet-közép-európai emigráns filmesek karrierjét, valamint két interjút tartalmaz Peter Strickland és Bollók Csaba rendezőkkel. A szerzők és műfajok című fejezet John Grierson dokumentarizmusától Bernard Shaw-adaptációkon, a harmincas és negyvenes évek brit moziján át a kosztümös és horrorfilmekig villant fel pillanatképeket a brit film világából. A harmadik fejezet többek között az örökségfilm műfajáról, a filmes tekintet elméleteiről (*Peeping Tom*. Michael Powell, 1960), osztálykérdésekről (*A hosszútávfutó* magányossága. Tony Richardson, 1962), Peter Greenaway 1989-es *A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője* című filmjéről, Danny Boyle *Sekély sírhantjáról* (1994) tartalmaz gazdag elméleti megalapozottsággal készült, izgalmas olvasatokat.

### Szerző

**Ureczky Eszter** 1984-ben született, Sáropatakon nőtt fel. Magyar-angol szakon végzett a Debreceni Egyetemen, jelenleg ugyanitt PhD-hallgató és tanársegéd az Angol Irodalmi Tanszéken. Kutatási területe a betegség és a ragály ábrázolása kortárs brit történelmi regényekben és filmekben. Kritikái, tanulmányai többek között az *Alföld*, a *Debreceni Disputa*, a *Műút* és a *Prizma* hasábjain jelentek meg.

## Jönnek a britek? Fejezetek a brit film történetéből

[*Fejezetek a brit film történetéből*. Szerk. Győri Zsolt. Eger, Líceum, 2010.]

Régen elmúltak már azok az idők, amikor például Truffaut még tréfálkozhatott a brit filmművészet teljesítményén, és amikor maguk a britek is úgy gondolták, hogy e területen nem lehet őket egy lapon említeni a franciákkal vagy az olaszokkal. Az utóbbi negyedszázadban radikálisan megváltozott a brit film megítélése mind Nagy-Britanniában, mint külföldön. E változás egyik oka a brit film egyenletesen jó teljesítménye, nemzetközi kritikai és közönség sikere a nyolcvanas évek (az emblemikus, Oscar-díjas *Tűzszekerek*) óta (gondolhatunk Mike Leigh, Ken Loach, Peter Greenaway, Terence Davies, Sally Potter és Derek Jarman műveire, a multikulturális filmekre, illetve a neoviktoriánus Merchant-Ivory produkciókra, vagy másfelől Guy Ritchie vagy Danny Boyle filmjeire, illetve az angol filmvígjáték sokadik virágzására); a másik ok a brit filmtörténet felfedezése és radikális újraértelmezése, miáltal olyan alkotók váltak kanonizált klasszikusokká, mint Carol Reed, Powell és Pressburger, Nicholas Roeg vagy David Lean, nem beszélve a brit filmtörténet olyan újraértett hagyományairól, mint az Ealing-vígjátékok vagy a Hammersmith stúdióban készült horrorfilmek. A kilencvenes évek óta ekként a brit filmművészettel foglalkozó szakirodalom is könyvtárára duzzadt, és a magyar könyvkiadás fontos adóssága, hogy ennek az újraértelmezésnek nálunk mindeddig igen csekély nyoma van.

A brit film történetéről magyar nyelvű antológiát összeállítani a nemzetközi diszkurzus felől nézve ekként korántsem forradalmian új törekvés, a hazai kontextus tekintetében viszont épp a kiterjedt recepció hiánya jelent kihívást. A Győri Zsolt által szerkesztett *Fejezetek a brit film történetéből* című kötet tavaly ősszel jelent meg, s valószínűleg hamar felkerül az angol szakos egyetemisták, a film- és társadalomtudományokkal foglalkozó szakemberek, valamint az anglofil olvasók könyvbeszerzési listáira, hiszen a tanulmánykötet több tekintetben is hiánypótló. Bár a szerkesztő szerint „nem tankönyv, legfeljebb hiánypótló szöveggyűjtemény” (7), s az angolosan visszafogott cím is fejezeteket ígér csupán a brit film történetéből, az antológiában szereplő tizenhattan tanulmány nagyon is gazdag keresztmetszetét adja e Magyarországon meglehetősen gyérszakirodalommal rendelkező területnek. A kiadvány nem a brit filmtörténet átfogó, didaktikus áttekintését adja (amit például Gregus Zoltán kritikájában hiányol), ám nem is ez a célja – ilyen jellegű szöveg ugyanis már létezik, a többek között Győri Zsolt közreműködésével készült áttekintés a Szabaddolcsészet portálon jelent meg. A kötet a brit film szerzőinek, korainak ésműfajainak árnyalt, poétikailag és ideológiailag kontextualizált olvasatait kínálja korszakportrék, módszerelemzések és esettanulmányok által; s mindezt már a tartalomjegyzék előre vetíti, ahol a legkiválóbb magyar anglisták, filmes szakemberek és elismert külföldi szakemberek neveivel találkozhatunk.

Az egyes fejezetek egységessége természetesen változó, ahogy a tanulmányok történeti-elméleti háttérének összetettsége és színvonala is. Összességében azonban gazdag párbeszédet folytatnak egymással a nagyobb egységek, s a szövegek számos utalása érzékelteti, mennyi feltáratlan terület vár még bemutatásra (ezt a burkoltan kirajzolódó célzatosságot akár alcím hozzáadásával is világosabbá lehetett volna tenni – nyilván szándékoltan nem szerepelnek a remélhetően újabb kötetekkel bővülő sorozat első részében az olyan újítók, mint Sally Potter, Ken Loach vagy Mike Leigh). A brit filmről a válogatás alapján kirajzolódó kép egyrészt illeszkedik a hagyományos, átfogó filmtörténetek sorába (pl. a James Curran és Vincent Porter szerkesztette 1983-as *British Cinema History* vagy Andrew Higson 2003-as *English Heritage, English Cinema* című kötetéhez); emellett azonban fontos szerep jut a specifikus szempontot érvényesítő olvasatoknak is (e tekintetben kiemelkedik a társadalmi nemek kérdése, pl. Sue Harper 2000-es *Women in British Cinema: Mad Bad and Dangerous to Know* című könyve esetében). A kötet tehát ízelítőként, bevezetőként pozicionálja magát a magyar olvasók számára, s érzékelhetőek benne az angol nyelvű kritikai diskurzus fő problémái is, kezdve az elmélet elemzésekben játszott szerepével vagy a közönségfilm kontra művészfilm címkéinek problematizálásával. Jelen kötet tehát számos meghatározó ponton próbál bekapcsolódni a kurrens nemzetközi filmkutatásba, miközben igen fontos kulturális fordítást is végez, hisz számos magyar olvasó e kötetben találkozik először kevésbé ismert rendezőkkel vagy éppenséggel sokat emlegetett de ezidáig homályos fogalmakkal.

A brit (film)kultúra magyarországi jelenléte szempontjából valóban igen lényeges az angol tanszékek és az e tanszékek műhelyeiben készülő hasonló kiadványok szerepe, amelyek gyakran csatornaként szolgálnak az új elméleti beszédmódok, olvasási stratégiák beáramlásához a magyar tudományos köznyelvbe; s ezáltal a kötet a legtágabb értelemben ezen a tudományos metaszinten értékelhető: esettanulmányokat, forrásanyagot, *nyelvet* ad számos téma megszólításához. A kötet

szemléletében és szerkezetében emellett jól érzékelhető a britség és a filmtörténet problematikus fogalmaira való tudatos reflektálás. Ahogy a hátsó borítón olvasható ismertető is rámutat, a brit nemzeti kultúra a kulturális főáramok és melléktrendek közötti mozgásban ragadható meg leginkább, s ez a belátás érvényesül is a kötetben, hisz a „nemzeti” motívumok kulturális-ideológiai beágyazottságát egyik írás sem veszi adottnak; már a *Bevezető* rámutat a kortárs brit médiakultúra koloniális-imperialista múlt és a posztkoloniális-globalizált jövő által meghatározott állapotára (8). Jeffrey Richards *A brit mozi újragondolása* című nyitótanulmánya pedig (a külföldi szerzők szövegei egy kivétellel Győri Zsolt gondos és kreatív fordításai), ars poeticaként, szemléleti alapvetésként is szolgál; elmélet és történet dinamikus kölcsönhatására világít rá anélkül, hogy viszonyukat hierarchizálná, s kiemeli, hogy az elméleti filmtudomány szövegközpontúsága és a filmtörténész szerzőközpontú érdeklődése mögött egyaránt a kultúrtörténész értelmezői tekintete áll (22).

A kötet átlátható, arányos szerkezetét, a tanulmányok kiválasztását és elrendezését ez a koncepciózus, számos aspektust és olvasásmódot szóhoz juttató megközelítés jellemzi. A *Határok és határátlépések* című első nagyobb egység szövegei a kulturális-politikai peremek, az intézményes keretek felől közelítenek a brit filmhez. Találhatunk itt magyar és brit rendezőkkel készült interjúkat, valamint a filmgyártás gazdasági hátterét, a képek termelése és a fogyasztása közötti kapcsolatot bemutató írásokat is, amelyek többek között a szigetország és a kontinens legendásan távolságtartó, euszképtikus viszonyát boncolgatják. A *Szerzők és műfajok* című egység John Grierson munkásságától a kosztümös filmekig számos alkotói portrét és meghatározó műfajt mutat be; egy angol szakos számára azonban talán a harmadik, *(Át)értelmezések* című fejezet a legizgalmasabb, itt ugyanis kizárólag olyan filmelemzések szerepelnek, amelyek egy-egy elméleti nyelvet vagy kulturális jelenséget használnak a filmszövegek formanyelvének felnyitásához. Ezek az írások a filmek szoros olvasása mellett ráadásul kulturális mikroolvasatokat is adnak, s egy-egy lábjegyzetes utalás váratlan csemege lehet egy brit kultúra iránt érdeklődő olvasó számára (például hogy a *Sekély sírhant* egyik nyelvbtlása, a Cameron és a Campbell nevek felcserélése mögött két skót klán, azaz a skót nemzeti mítoszok világát fedezhetjük fel).

A britség, a brit film arculata kulturális-földrajzi értelemben Európa és Egyesült Államok közötti határhelyzetében jön létre, ahol a képek és képkészítők útjai számos módon keresztezik egymást. Paul Swann *A brit kultúripar és az amerikai piac mítosza: kultúrpolitika és a kulturális javak exportja az 1940-es és az 1990-es években* című tanulmánya Nagy-Britannia, az USA és a kontinens háromszögén belül a tengerentúli piacra összpontosít, amely tulajdonképpen a szigetország számára meghódítandó határvidékként, egyfajta piac-utópiaként jelenik meg; s idézi például a Coca-Cola Company egy korábbi igazgatójának meglátását, miszerint „Detroitban ellentétben Hollywood rátalált arra a termékre, amelyet a japánok nem tudnak tökéletesíteni” (40). Míg az USA a korlátlan (vagy a filmmembargóval nagyon is korlátozott) lehetőségek hazája a brit film számára, számos európai rendezőnek éppen a szigetország bizonyult a politikai és alkotói szabadságjogok földjének a 20. században. Szíjártó Imre *Kelet-közép-európai emigránsok a nyugat-európai filmben* című írása ebben a politika- és társadalomtörténeti összefüggésében vizsgálja

különböző emigráns rendezők pályáit (ezeknek prototípusai az örök emigráns Jerzy Skolimowski és a már „otthon” is világpolgár Roman Polanski). Nyomon követi az államszocializmus hivatalos kultúrpolitikájának hatásait, a kultúraváltás és a nyelvcseré kérdéseit, s annak lehetőségeit, hogy mennyiben illeszthetők vissza ezek az életművek a kibocsátó nemzeti kultúrába, s végül arra a megállapításra jut, hogy „nincs szó esztétikailag megragadható emigráns filmről” (63). Bár a szerzőportrék között szerepel, mégis a kontinens és a szigetország kapcsolatát illetően is releváns Veress József *George Bernard Shaw filmes élete* című szövege, amely a híresen adaptációellenes Shaw és a harmincas évek londoni magyar emigráns kolóniájának egyik vezéralakja, a magyar származású producer, Gabriel Pascal együttműködését és barátságát, kulisszatitkait mutatja be néhány valódi shaw-i anekdotával és sziporkával megfűszerezve („Fiatalember, én író vagyok, nem úriember”, 131).

Szintén a brit film és a kontinens viszonyára reflektál, s emellett a kötet műfaji sokszínűségét szemlélteti az a két interjú, amelyeket Győri Zsolt egy brit és egy magyar rendezővel, Bollók Csabával és Peter Stricklanddal készített. A két beszélgetés a Csatorna két partjairól származó alkotókat szólaltat meg, mégis a párbeszéd, a másik kultúrában való otthonosság, az idegen és ugyanakkor ihlető kulturális közeg kap bennük hangsúlyt. A „filmszerű film” új hírnöke címet viselő Strickland-interjú a *Katalin Varga balladája* (Katalin Varga. Peter Strickland, 2009) kapcsán a magyar-brit filmes kölcsönhatás egy új irányát villantja fel, a brit rendező ugyanis magyar barátnője miatt Magyarországon él, nagysikerű filmjét pedig Erdélyben forgatta. Strickland kitér saját kulturális tapasztalata hibrid jellegére is (félíg görög származású), s a multikulturalizmus kontra autentikus kulturális tapasztalat kérdése kapcsán velősen megállapítja: „Aki úgy gondolja, hogy ezek a kérdések még mindig időszerűek, annak azt tanácsolom, hogy vessen egy pillantást bármely ország futballválogatottjára” (90). A *Shakespeare-től az Arctic Monkeysig* című Bollók-interjúban szintén kulcsszerepet kapnak az interkulturális gazdasági és szimbolikus cserefolyamatok, amennyiben a rendező az élettel közvetlen kapcsolatban lévő filmezés mellett foglal állást: „A filmek önmagukról vagy más filmekről kezdenek szólni, és jó dolog visszavinni a mozit oda, ahol eleven kapcsolatban van az élettel” (102). A kulturális határátlépések mellett a magas- és tömegművészet összemosódását is filmes szocializációja egyik kulcsvonásaként említi az autodidakta rendező, akire Jarman, Greenaway, Powell és Pressburger munkái egyaránt hatottak.

A brit film nemzetközi beágyazottsága mellett természetesen az „angolság” kérdése is felmerül. Thomas Elsaesser *Eladó képek: az „új” brit mozi* című tanulmánya nagyrészt a brit film nemzeti identitásának kérdéseit feszegeti, s olyan meghatározó kulturális mítoszok katalógusát adja, mint például „a vidéki kúria, a magániskola, a sport, a fehér kaszák, a szabályok és játékok, a századelő Angliája, a Birodalom végnapjai, a kiváltság és árulás, a maszkulin bajtársiasság és a női hisztéria. Az ellenmítoszok körébe az alábbiak tartoztak: Skócia, Liverpool, London, a dokkok, a klubok és a diszkók, a foci, a punkok, a faji lázongások, a Nemzeti Front, a munkásosztálybeli férfiak, valamint az erős és szókimondó, szexi és magabiztos munkásnők” (83). A tanulmánykötet tehát több tekintetben kulturális szótárként is működik, amely meghatározó brit kulturális ikonokat közvetít a filmtörténet fejezetein keresztül. Gazdag kultúrtörténeti kontextust idéz meg Győri Zsolt *„Ezüst tengerbe foglalt drágakő”: a történelem mint otthonteremtés a harmincas és negyvenes évek brit mozijában*

című tanulmánya is, amely a nemzeti önreprezentáció kérdéseit vizsgálja, s az „alkudozás évei” elnevezést vezeti be e korszak leírására. Megállapítja, hogy „a mediatizált emlékezet, a mozi historizmusa adhat magyarázatot a vizsgált korszak filmjeinek brit filmtörténetben elfoglalt kultikus helyére” (163); s a magánéletfilm, a birodalmi film, a történelmi propaganda-film és az örökségfilm kultikus műfajainak esetében az eszményítés és az eszképipista eljárások működésmódjait elemzi a kritikai történetírás és a narrativista történettudomány (Pierre Norra, Jan Assmann) eszközeivel. A vászon tehát mint emlékezhely jelenik itt meg, s a brit nemzeti identitás „mi”-benléte mediatizáció és historizmus kérdéseinek keresztmetszetében, a film- és a kultúrtörténész összetett tekintetében válik megszólíthatóvá.

A társadalmi realizmus a múlt eszményítése mellett a nemzeti identitás ábrázolásának másik meghatározó vonulata a kötetben. John Hughson *Rohanás az életért: individualizmus, osztály és ellenállás A hosszútávfutó magányosságában* (*The Loneliness of the Long Distance Runner*. Tony Richardson, 1962) című tanulmánya a sport metaforikus és intézményi értelmezései által tárja fel „a társadalmi osztály, a sport, az intézményesülés, a maszkulinitás és a fiatalkori szorongás” (236) kérdéseit. A sport mint patriotizmus és ellenállás, kihágás és felügyelet, individualizmus és kollektívizmus „küzdőtere” alapvetően kultúrákritikai kontextusban értelmezhető, s így módon a brit film társadalmi realizmusa az osztályöntudat fő irodalmi képviselőivel, a Dühös Fiatalok nemzedékével is szervesen összefügg. Az elemzés számos paradoxont, társadalmi törésvonalat tár fel az individualizmus és osztályszolidaritás kapcsán, hisz a Sillitoe-kisregényből készült filmben a fair play nagyon angol elve ütközik az osztály fogalmával, a másság e típusai közül azonban hiányzik a társadalmi nemek tematizálása, amely tovább árnyalhatná az olvasatot. A tanulmány mindazonáltal izgalmas párbeszéd tereit nyithatja meg, hiszen sport és irodalom, kultúra kapcsolata az elmúlt években Magyarországon is egyre inkább az érdeklődés homlokterébe kerülő terület, például a sportszociológus Hadas Miklós *A modern férfi születése* (2003), *A férfiaság kódjai* (2010) vagy az irodalom- és médiatudománnyal foglalkozó Fodor Péter *Térfélcseré* (2009) című munkáiban. A társadalmi felépítmény osztályszempontú vizsgálatához képest jóval elvontabb síkon közelít film és társadalmi valóság kapcsolatához Szabó Elemér *John Grierson idealista dokumentarizmusa* című tanulmánya, amely az angol dokumentarista mozgalom elindítójának korai pályaszakaszát mutatja be. Sorra veszi Grierson iskoláit és az őt befolyásoló filozófiai irányzatokat (Kant, F. H. Bradley, A. D. Lindsay), majd a megfigyelő film (Leacock) helyett inkább a dokumentarista, antropológiai horizontú alkotásokhoz (Jean Rouch) köti Griserson. Rámutat, hogy az 1929-es *Heringhalászok*ban (*Drifters*. John Grierson, 1929 – a rendező első és egyetlen önálló dokumentumfilmje, amelyet maga írt, vágott és rendezett) „Griserson a kritikai analízis helyett a szimbolikus általánosítás célja vezeti” (125). Mivel a rendezőt mindenekelőtt a társadalmi valóság szerkezete érdekelte, Szabó alapvetően az etnográfiai film, társadalomtudományos filmezés, a vizuális antropológia határain belül helyezi el az életmű vizsgált szakaszát.

Meglepő módon építenek a társadalomábrázolás és -kritika szerepére a Magyarországon is igen népszerű kultúráörökség-filmekről szóló írások is. Váró Kata *A kosztümös filmek helye a brit filmgyártásban* című írása szerint „Egyszerre jellemzi őket a társadalomkritika és a társadalmi

konzervativizmus” (175); s az 1980-as években született műfajt a kor tükréeként, Thatcher neokonzervatív kultúrpolitikájának vetületeként olvassa, amely kulcsszerepet töltött be az arculatkultúra, a nemzeti öntudat, a populáris emlékezet formálásában. Kiemeli, hogy a kultúrörökség-filmeket hol a magaskultúra demokratizációjaként, hol pedig a globalizáció tüneteként értékeli, az azonban bizonyos, hogy a műfaj első darabjának a *Tűzszekereket* (*Chariots of Fire*. Hugh Hudson, 1981) tekintik, amely mint thatcheri mintafilm és a Vaslady által áhított Falkland-film pótléka a maszkulin sportoló és a nemzeti dicsőség ikonjává lett (Thatcher alakja egyébként a kötet több tanulmányát is „kísérti”, amely ezáltal a thatcherizmus lappangó olvasatát is felkínálja). A kultúrörökség film mint az angolság szimulákroma jó ideje az egyik legpiacképesebb brit kulturális exportcikknek számít, hisz a „Made in England” metaforikus címkéje szinte a világ minden pontján vonzóvá teszi ezt a világot – Emma Thompson, az egyik legemblematisabb örökségfilm-sztár ironikusan meg is jegyezte Oscar-beszédében, hogy Austen bizonyára csodálkozna, mennyire népszerű Uruguayban. Reichmann Angelika (*Szülő)szoba kilátással: regényklasszikusok adaptációi a kortárs brit filmművészetben* című tanulmánya Emily Brontë, Jane Austen, E. M. Forster és Henry James műveinek filmes adaptációit olvassa mélyreható, mégis szellemes, magával ragadó stílusban. Kiindulópontul Michael Winterbottom *Bikatóke* című *Trsitram Shandy*-adaptációját (*A Cock and Bull Story*. Michael Winterbottom, 2005) mint metafilmet választja; majd az egyes feldolgozások szoros olvasásával az (újra)értés lehetőségeit, sikerességét hasonlítja össze. Adaptációelmélet, befogadásesztétika és gender studies háromszögében olvassa a filmszövegeket, s kiemeli, hogy nem a hűség (könyvízüg?) és a hitelesség a „jó” adaptáció titkai. Az 1995 után készült filmek esetében alkalmazza a posztkulturörökség film fogalmát is, reflektálva az elmúlt évtizedek irodalom- és kultúraelméletbeli fordulataira: „Mivel a női klasszikusok recepciótörténetében a feminista, illetve a posztkoloniális olvasatok előtérbe kerülése az utóbbi évtizedekben drámai változásokat hozott, a fúziós adaptációk kevésbé markáns olvasatai sokszor üdítően rugalmasnak és összetettnek tűnnek a hollywoodi változatok kissé beporosodott romantikájához képest” (203).

A kultikus rangra emelkedett örökségfilmek mellett az angolszász filmtörténet és -elmélet egy-egy emblematikus eleme is helyet kapott a kötetben. Az akadémiai és a stúdióbeli „termelés” esettanulmányai ezek, amelyeknek fókuszában voltaképpen elméleti és műfaji paradigmák születése áll: a *tekintet* fogalma és a *horror* műfaja. Virginás Andrea *Egy mozgóképes gyilkos: Peeping Tom* című szövege valójában a tekintet (gaze) megkerülhetetlen elméleteinek eredetét, Lady Godiva történetéig vezethető vissza. Michael Powell 1960-as filmjében (*Peeping Tom*. Michael Powell, 1960) a nő mint látvány, másodlagos reprezentáció jelenik meg, s az elemzés elsősorban a voyeurizmus, a szadizmus, a reflexivitás, illetve a technikai protézis Kaja Silverman által használt foglaimra támaszkodik az olvasási folyamat során. A reprezentáció gesztusa a gyilkosság aktusára íródik rá a filmbe, ahol a főszereplő önmaga után nyomoz – akárcsak Oidipusz. Virginás szerint alapvetően „a modern-posztmodern fordulat egyik folyamánya a bűnügyi műfajokban (függetlenül a mediális kódolásuktól) az, hogy a technikai képforma (végső soron) »halálos« hatással (és természettel) bír” (217). A tanulmány tehát a mediatizált és technicizált kommunikációt problematizálja. Ölés és ábrázolás helyett gyilkosság és teremtés kapcsolatát vizsgálja Juhász Béla *Frankenstein és a szörny, Frankenstein a szörny: A Universal és a Hammer Frankenstein-filmjei*

című elemzése, amely a hollywoodi Universal és brit Hammer Stúdió filmciklusait veti össze; s többek között arra a következtetésre jut, hogy az amerikai produkciókban elsősorban a moralizáló tudós alakja került fókuszba. Érdekes filmtörténeti adalék is olvasható a tanulmányban, miszerint a *Quatermass kísérlet* (*The Quatermass Experiment*. Sam Miller, 2005) után fordult egyértelműen a horror felé a Hammer Stúdió „mivel amerikai nagy költségvetésű tudományos fantasztikus filmekkel nem tudtak lépést tartani, maradt a horror iránya” (188). Bár Mary Shelley neve kétszer is hibásan szerepel, a szöveg emberség és embertelenség, a tanulékony szörnyeteg és a mesterséges életadás bűnébe eső teremtmény viszonyának érzékeny olvasatát is adja.

A kötet két utolsó tanulmánya erőteljesen merít a bölcseleti hagyományból, ezáltal is szemléltetve a filmtanulmányok elméleti és módszertani teherbíró képességét; s közös bennük, hogymindkettő az önreflexivitást, az ábrázolás aktusát bontja ki a választott brit filmekben. Szinténközös, a szakértőt és -embert jellemző gesztus továbbá, hogy a szerzők lábjegyzetben hivatkoznak az órán elhangzott hallgatói ötletekre, ezzel is érzékeltetve kutatás és oktatás termékeny, megélt kölcsönhatását. Kalmár György *A szeretők hallgatnak. A humanista test- és emberábrázolási hagyományának kimozdításai Peter Greenaway A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője című filmjében* (*The Cook the Thief His Wife & Her Lover*. Peter Greenaway, 1989) című tanulmánya a humanizmus mesternarratívájának dezintegrálódását követi nyomon az 1984-es kasszasikerré is lett művészfilmben. Kalmár György olvasatának alapvető belátása az, hogy a kép sosem csak a testet mutatja: „a képek, melyeken testek (is) vannak, soha nem csupán a testet ábrázolják” (242), bármilyen áttetsző normalitás is fedje el az őket megalkotó értékrendeket, kulturális konstrukciókat. A filmben a szexualizált jelölőrendek szubverzív resignifikációja egy antihumanista, antimimetikus, antikarteziánus, antilogocentrikus (241) filmes világot alkot meg, ahol a szó és a test szétválásáig vezethető vissza a jelölők problémája: „Az írásbeliség megjelenésével a szó elszakad a beszélőtől, annak idő- és térbeli, valamint testi meghatározottságától” (251); s végső soron a nyugati filozófia metafizikai tradíciójának posztstrukturalista, derridai értelmezése, a filozófiai ábrázolási hagyomány kritikája fedezhető fel mögötte. A szerző mindemellett a kötet több más szerzőjéhez hasonlóan igen informatív lábjegyzetet is szentel a vonatkozó filmes szakirodalomnak (a kötetet kutatási célokból forgatók számára hasznos lehetne, ha válogatott angol és magyar filmes bibliográfia is helyet kaphatott volna benne, ahogy a Szabadbölcselet portál esetében). Bényei Tamás *Áldozati rítusok* (Danny Boyle: *Sekély sírhant* [*Shallow Grave*. Danny Boyle, 1994]) című tanulmánya alapvetően erőszak és vágy összefüggésében vizsgálja Danny Boyle első, 1994-es filmjét. Bataille erotika-fogalmából kiindulva összetett értelmezői horizontot teremt a film mitikus rituális szintjeinek elemzése által, ahol a „thrillerbe forduló realista életérzés-film” (254) műfaji címkéje csak a kiindulópontként szolgál, s erotika, ökonómia és áthágás metaforikus kapcsolataira alapozva olvassa a filmszöveget. A klausztofóbia és az agorafóbia működésének szemléltetésével rámutat a tér patológizáló reprezenetációjára a filmben, továbbá szexualitás és aszexualitás, élő és halott fogalmainak transzgresszív egybemosódására. A yuppie életközösségben alapvetően „Narcissus téveszméjének kollektív megismétlése” (268) történik, hisz a lakók sajátos közös entitásának tükre és egyben hiányzó központja az új lakótárs: „vagyuk titokzatos tárgya az albérlő, az üres szoba lakója” (260).

*A Fejezetek a brit film történetéből* olyan alapkönyv lesz az angol szakos egyetemisták számára, mint Bart István *Angol-magyar kulturális szótára* vagy a szintén kiváló magyar anglisták tanulmányaiból összeállított *Huszonöt fontos angol regény* (valószínűleg a hallgatók, s talán még oktatóik is nagy örömmel fogadnának akár egy *Huszonöt fontos brit film* című kötetet is...); a filmtanulmányok magyar művelői pedig eddig szinte teljesen feltáratlan kutatási területtel gazdagodnak általa. A tanulmánykötet a kulturális piac, az egyetem és a mozi metaforikus és konkrét tereit átszöve műfaji és elméleti változatossággal szemlélteti a képek termelésének és fogyasztásának módjait; s

emellett alkalmas a Bollók Csaba által „aranyasztálásnak” nevezett képesség fejlesztésére is, azaz *nézőpontot és nyelvet* ad a (brit) film, a mozgóképek, a vizuális kultúra értő élvezetéhez. Mivel egy ilyen nagy merítésű antológia összeállítása elkerülhetetlenül kanonizációs gesztus is, mindenképpen szükség van az antológia újabb kötetére, hogy újabb fejezetekkel gazdagodhasson a magyar filmtudomány.

Folytassa a brit filmtörténet-írást!

## Irodalomjegyzék

- Győri Zsolt (szerk.): *Fejezetek a brit film történetéből*. Liceum Kiadó. Eger, 2010
- Aldgate, Anthony és Richards Jeffrey: *Best of British: Cinema and Society from 1930 to the Present*. London, 2002.
- Chibnall, Steve és Murphy, Robert (szerk.): *British Crime Cinema*. London, Routledge, 1999.
- Cook, Pam: *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. London BFI, 1996.
- Curran, James és Porter, Vincent (szerk.): *British Cinema History*. London, Weidenfeld & Nicolson, 1983.
- Gregus Zoltán: Brit filmtörténet külső szemmel. *Fejezetek a brit film történetéből*. (<http://www.filmtett.ro/cikk/2480/brit-filmtortenet-kulso-szemmel-fejezetek-a-brit-film-tortenetebol>; 2011.08.01.)
- Harper, Sue: *Women in British Cinema: Mad Bad and Dangerous to Know*. London, Continuum, 2000.
- Higson, Andrew: *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Higson, Andrew: *English Heritage, English Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Landy, Marcia: *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*. Princeton University Press, 1991.
- Monk, Claire és Sargeant, Amy: *British Historical Cinema*. London Routledge, 2002.
- Murphy, Robert (szerk.): *British Cinema Book 2nd Edition*. London: BFI, 2001.
- Street, Sarah: *British National Cinema*. London: Routledge, 1997.

© Apertúra, 2011. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/nyar/ureczky-jonnek-a-britek-fejezetek-a-brit-film-tortenetebol/>

