

**ROBERT ALTMAN:
NASHVILLE**



A KATASZTRÓFAMUSICAL DISZKRÉT BÁJA



Pápai Zsolt



A NASHVILLE SOKSZÁLÚ TABLÓFILMJÉVEL ALTMAN SZEMBEMENT A HAGYOMÁNNYAL: A SZTORIELLENESÉG, A NÉZŐI AZONOSULÁS KORLÁTOZÁSA, A RIPTJELLEG EGYARÁNT ANTIHOLLYWOODIÁNUS MEGOLDÁS.

Az amerikai filmtörténetben új korszakot nyitó 1967-es év – a *Bonnie és Clyde*, a *Diploma előtt*, a *Hidegvérrel*, a *Bilincs és mosoly* bemutatójának éve –, és az utána következő szűk nyolc esztendő a művészi energiák kiáradását hozta. Az Új-Hollywoodra keresztelt korszak Hollywoodi Reneszánsznak nevezett, 1975-ig tartó szakaszában a helyi műfaji hagyományok randevúztak az európai művészfilmes inspirációkkal, különleges mozgóképi alakzatokat teremtve. Az évtized közepére azonban kifulladt a lendület és elapadt az invenció, ráadásul az újabb filmek gyakran a pénztárcánál is sikertelenek voltak. A Hollywoodi Reneszánsz az évtized második felére elhalt. Robert Altman korszaktemető *Nashville*-jének a bemutatója azonban egyúttal örömművet volt, ez a film ugyanis összegezte mindazt a törekvést, amely a Hollywoodi Reneszánszot különlegessé tette az amerikai mozi történetében.

JELENTÉSES FORMÁK

Altman a hetvenes évek legelején került a hollywoodi rendezők vezérkarába, és egyike volt ama direktoroknak, akik a kor politikátörténeti – és nem utolsósorban filmtörténeti – válságkorszakából művészileg sokat profitáltak. Fő témája a többrétegű és többirányú politikai és társadalmi krízis analízise – jóllehet közvetlenül politikáló, illetve a

szinkronidejű politikai eseményeket nagyító alá vételező filmje alig volt.

Nem is igazán munkái témáival, sokkal inkább azok formájával gyakorolt kritikát. A klasszikus hollywoodi műfajokat újrastrukturálta, cselekményüket fellazította, továbbá a klasszikus hősöket megfosztotta hagyományos talentumaiktól, amikor meggyengítette, és célorientált figurákból kóborló árnyalakokká alakította őket. Altman legfőbb törekvése a hetvenes évek elejétől az volt, hogy filmjeinek a formáját kritikai jelentésűvé tegye, és ennek a törekvésnek (is) a csúcsműve a *Nashville*.

A Paramount stúdióban készült, közel háromórás film az Egyesült Államok egyik szent helyén, a countryzene fellegvárában játszódik, végig eredeti helyszíneken, számos egybeszövődő és szétartó cselekményszállal. Mintegy kéttucat szereplőt vonultat fel, akik többsége önmagát alakítja, és akik közül jó néhány még közvetett kapcsolatba sem kerül a többiekkel: a találkozások esetlegesek, a vonzások és választások alkalmiak.

A *Nashville*-t megelőzően Altman filmjei jobbára besorolhatók voltak egy-egy klasszikus hollywoodi műfajba, a *Nashville*-vel azonban olyan mozgókép-típus, a tablófilm körvonalazódott az életműben, amelynek a hollywoodi hagyományban kevés előképe volt. Ezt a filmfajtát sokan a rendező saját találmányaként értékelik,

jóllehet az olyan, számos beszélő szereplőt mozgó és sok cselekményszálal futtató mozik, mint a klasszikus hollywoodi *Grand Hotel* (1932), vagy a francia lírai realizmus zárótételét jelentő *Szerelmek városa* (1945), hasonlítanak rá.

Mindazonáltal ezekre még a sokszálúságuk ellenére is kevésbé jellemző a formai radikalizmus, szemben az altmani tablófilmekkel. A *Nashville*-ben – majd később a formai leleményeit szintén alkalmazó *Esküvőben*, *Rövidre vágóban*, *Divatdiktátorokban* – gyakran nagyon sok szereplő van, annyira sok, hogy főszereplőt nemigen lehet kijelölni, és ez számos következménnyel jár. Nem kis kihívást jelent a mégoly soványka és ráérősen előtagoló cselekmény követése, illetve – mivel kevés időt kapnak az egyes figurák – nehéz azonosulni bárkivel. A sztoriellemesség és az azonosulás lefojtása egyaránt antihollywoodiánus megoldás, a filmek riportjellege szintűgy.

Utóbbi éppen a *Nashville*-ben a legdominánsabb valamennyi Altman-film közül. A riportjelleg fő forrása a realista közelítésmód, míg a film realizmusát mindenekelőtt az improvizatív jelenségek erősítik.

IMPROVIZÁLT STÚDIÓFILM

Altman az improvizációval a véletlent kívánta a filmbe kódolni. Az amerikai filmben korábban csak a partvonalon mutatkozott szándék a véletlen filmbe építésére – Andy Warhol vagy Shirley Clark művei példázzák ezt, illetve olyan, kezdetben a fősodron kívül álló alkotók munkái, mint Scorsese (*Ki kopog az ajtómon?*) vagy DePalma (*Üdvözetek, Dionysus*) –, ezek a kísérletek azonban nagyon periférikusak voltak. Ellenben egy hollywoodi stúdiófilmben kísérletezni a véletlenszerűséggel önmagában szubverzív gesztusnak számított.

A speciális szűzséépítési megoldásokon és az improvizatív forgatási módszereken kívül a véletlenszerűség, illetve a véletlenszerűség *látszatának*, továbbá az esetlegesség benyomásának a megteremtése érdekében Altman két kézigyértékű trükkjét is bevetette a filmbe: a dinamikus kameramunka volt az egyik, a valós térzetet generáló zörejdramaturgia a másik.

Ha van formanyelvi eszköz, amely Altman munkáinak zömét jellemzi – azaz nem csupán a Hollywoodi Reneszánszban, hanem az ezt követően készült filmjeiben is megtalálható –, akkor az

a mérsékelt dinamikájú kameravezetés, illetve az ezzel kombinált finom varióhasználat. A „svenk plusz varió”-technika kiváltképpen alkalmas a néző elbizonytalanítására, ugyanis míg a varió a fontos információk képerken belüli kiemelésével kecsegtet (a korszakbeli amerikai alkotók jobbra erre is használták), addig a folytonos gépmozgások ennek éppen ellenkezőjét, a stabil orientálódási pontok hiányát, az információk bizonytalanságát, megfoghatatlanságát nyomatékosítják (a hetvenes években a *Nashville* mellett kivált a *Képekben*, a *Hosszú búcsúban* és a *Három nőben*).

A *Nashville*-ben a dinamikus plánépítkezés azzal kelti fel a véletlenszerűség és eset-

„Az Államok egyik szimbolikus centruma”
(Scott Glen)

legesség illúzióját, hogy folytonosan a képmezőn kívüli – láthatatlan és, elvben, ellenőrizhetetlen – tér megmutatásának szándékát sugallja. A kompozíció nem szükségszerűen középponti, azaz a képsíkján eltűnnek a hangsúlyok a különböző információk között (minden fontos és semmi sem az), ráadásul Altman tovább megy, és a képek *mélyégi* tagolásában is hasonló stratégiát érvényesít. A film riportjellegét – illetve a plánok (imitált) véletlenszerűségét – erősíti, hogy az előtérben és a háttérben lejátszódó események között kiegyenlített a viszony. Altman az előtér és a háttér közötti alá-fölérendeltség megszüntetésével azt a folyamatot viszi végpontig az amerikai (hollywoodi) filmben,

amely még a negyvenes évek elején kezdődött, és elindítása – részben Jean Renoir inspirációjára – elsősorban Orson Welleshez (*Aranypolgár*), illetve William Wylerhez (*Életünk legszebb éve*) köthető. Deleuze írja *A mozgás-képben*: „A széles vászon és képmélység [...] lehetővé tette a független adatok megszosorozódását, odáig menően, hogy a mellékjelenet játszódhat az előtérben, míg a főjelenet a háttérben zajlik (Wyler), vagy úgy, hogy már egyáltalán nem lehet különbséget tenni főjelenet és mellékjelenet között (Altman).”

Az aboriginális Altman-filmekben nemcsak a képelemek, de a hangelemek közötti hierarchia is törlődik. A direktor már a hatvanas-hetvenes évek fordulójától azon dolgozott, hogy újraépítse a





hollywoodi filmek hangkulisz-száját és kitérítse a médium kifejezési lehetőségeinek a határait. Az összetettebb és élet-szerűbb hatás elérése végett

több sávra vette a hangot, hogy keverés-kor a háttérbeszélgetéseket is érthetővé tehesse, illetve megtartsa az eredeti poli-fóniát (*'multitrack recording*). A *Nashville*-ben nyolc mikrofont használt a szimpla beszélgetések felvételekor, tizenhatot a koncertjelenetekben. „Az ember a minden oldalról rá zúduló hangzavar közepén áll – írta Wim Wenders. – A *Nashville* egyben a zaj filmje is, azé a sajátosan amerikai zajé, ami zenéből, beszédből, közlekedésből, rádióból és televízióból tevődik össze.”

A *Nashville*-ben a jelenetek zöme az improvizatív színészi jelenlét és improvizatív kameratechnika mellett is megrendezett, mindazonáltal akadnak a filmben olyan snittek is, amelyekben a véletlenszerűség és esetlegesség szerepe kitüntetetten nagy. A *Nashville* utolsó felvételei a televíziós helyszíni tudósítások eszközhasználatát idézik. Az improvizatív, sőt dokumentaris-

„A vonzások és választások alkalmiak”

(Keith Carradine)

tának tetsző – pontosabban a dokumentarista *ellesettséget* imitáló – technikák mélyítik el a már a *Nashville* előtti filmekben is markáns Amerika-kritikát.

Részben éppen azért, hogy Altman ha-óvatosan is, de kilép a fikciós filmek játéktéréből. A *Nashville* zárójelenetében ugyanis olyan hétköznapi emberek vesz *véletlenszerűen*, akik vagy nincsenek tudatában a kamera jelenlétének vagy tudatában vannak ugyan, de nem törődnek vele. Ezek a film legvégén álló plánok nyomatékostíják igazán a klasszikus hollywoodi szerkezet megsemmisülését, és egy új filmalakzat, a véletlent is integráló – jóllehet előre megtervezett – forma születését. Egy formáét, amely örült világot mutat ugyan be, de van benne rendszer.

A SZÓRAKOZTATÁS ELLENMÍTOSZA

A *Nashville* realizmusának megteremtésében döntő szerepet játszik a teljesség-gel manipulálatlannak tetsző, kizárólag hasznos hangot tartalmazó hangsáv. A dalok egytől-egyig valóságos módon hangzanak fel, a maguk természetes,

normális (azaz elvárt) közegében: hangstúdióban, klubokban, szabadtéri koncerteken. Az a tény, hogy Altman valamennyi közül éppen az egyik leginkább realizmusellenes klasszikus műfajt – a musicalt – töltötte fel nagy adag realizmussal, jól mutatja ellentmondásos viszonyát a műfaji hagyományokhoz.

A hagyományos művészmusical (azaz a művészeket szerepeltető zenés film), amely műfajhoz távolról a *Nashville* is tartozik, egyszerre de- és remítizál, ám Altman filmje e szempontból igencsak rendhagyó. Jane Feuer írja alapvető tanulmányában (*Az önreflexív musical és a szórakoztatás mítosza*), hogy a tradicionális művészmusicalek általában szórakoztatnak, hogy „leleplezik, mi történik a színpalok mögött a színházban vagy Hollywoodban, vagyis demisztifikálják a szórakoztató termék előállítását”, ugyanakkor viszont a filmek remítizálják is azt, aminek a leleplezésére vállalkoztak, hiszen – A *jazzénekestől a Zenevonatig* – jobbra sikeres produkciók megszületését mesélik el. „A musical célja végső soron a szórakoztatás felértékelése; az aura

tönkretétele, az illúzió csökkentése a szórakoztatás mítoszának elpusztításával is járna.” Feuer plasztikusan írja le a művészmusicalek kettős természetét, és megállapításainak tükrében még feltűnőbb Altman művének ellentmondásos műfajisága. A *Nashville* egyrészt „musicalesebb” minden korábbi hollywoodi zenés filmnél – ez volt ugyanis az első hollywoodi film, amelyben az elhangzott zeneszámokat a forgatás közben a szereplők előadásában rögzítették –, másrészt meg is tagadja a művészmusicalek hagyományát. Leértékeli ugyanis a szórakoztatást, illetve nem remítizál: a rendezője tönkreteszti az aurát, csökkenti az illúziót, részben azzal, hogy kudarcokról vagy félsikerekről tudósít, továbbá azzal, hogy extrém módon realizitikus szemléletet érvényesít.

A *Nashville* a musicalen túl egy másik műfajhoz is kapcsolódik. Jim Hoberman amellet érvel tanulmányában (*Nashville Contra Jaws, Or „The Imagination of Disaster” Revisited*), hogy a film a hetvenes évek meghatározó műfajával, a katasztrófafilmekkel tart rokonságot. Bármily meghökkentő a premissza, az érvelésmód szellemes. Hoberman szerint Altman ugyanúgy a Pax Americana végét diagnosztizálja, mint a hetvenes évek katasztrófafilmjei, és ez az állítás akkor is elgondolkasztó, ha tudjuk, hogy a korszak más reprezentáns műfajaival kapcsolatban is érvényes. Hoberman másfelől a *Nashville* újdonságaként kezelt sokszálú narratíva eredetére hivatkozik: nézete szerint ezt a hetvenes évek elejének katasztrófafilmjei dolgozták ki, az *Airport*, a *Poseidon-katasztrófa*, a *Pokoli torony*, a *Földrengés*. Hoberman érvelését hatásosan látszik alátámasztani a *Nashville* egyik talányos jelenetsora: a film elején a reptérről a városba menet több szereplő karambolozik az autópályán, azaz tömeges baleset – katasztrófa – részei lesznek.

Azonban bármily izgalmas a hobermani felvetés, a *Nashville*-ből hiányzik a hetvenes évek amerikai katasztrófafilmjeinek kötelező eleme, az erős narratív szál, illetve a klasszikus hollywoodi dramaturgia által megkövetelt csúcspontokat sem találunk a cselekményben. Egészen pontosan csupán egyetlen ilyet találunk benne, a zárlat nyílt színi merényletét, amelynek a pozíciójával – néhány perccel a végefőcím előtt látható – éppenhogy szintén a klasszikus hollywoodi logikát fricskázza meg a rendező.

Mindez már nem csupán azt kérdőjelezi meg, hogy a *Nashville* katasztrófafilm-e, hanem felveti a kérdést: műfaji filmnek tekinthető-e egyáltalán? Nem véletlen, hogy a *Nashville* megközelíthető musicként és katasztrófafilmként is, azaz két olyan műfajhoz áll közel, amelyek éppenhogy meglehetőst távol állnak egymástól. Altman filmje mindkét korpuszba beszuszakolható ugyan, de mindkettőből kilóg. A *Nashville*-ben ugyanis a műfaji jelleg olyan sok ponton és olyan jelentékenyen sérül, hogy ez már a műfaji öntőformákat (is) alkalmazó európai modernistákat idézi. A *Nashville* ezért különbözik a rendező más műfajjaitól, a háborús filmek struktúráját újraíró *M.A.S.H.*-től, a westernzsáneret átfogalmazó *McCabe és Mrs. Millertől*, a *Hosszú búcsú* rendhagyó noirjától, a *Kaliforniai pókerparti szabálytalan buddy movie*-jától: már nem egyszerűen revizionista műfajfilm – azaz a műfaji sémakészletet megőrizve-megtágadva felépülő, rendhagyó zsánerfilm –, hanem modern művészfilm.

A SZABADSÁG CSÖMÖRE

Az F. Scott Fitzgerald *epitheton ornans*át elnyerő, gyakran „cinikus idealistaként” emlegetett Altman politikatudatossága már a hetvenes évek legelejétől megmutatkozott, de korai műfajjaitól jórészt közvetetten beszéltek a kortársi Amerikáról. Vagy úgy, hogy a vietnami háború örületére reflektálva a koreai háborúban játszódó szatírárt forgatott, amely az amerikai heroizmust a fonákjáról mutatta be (*M.A.S.H.*); vagy azzal, ahogyan az ország-alapítókat és az Amerikai-mítosz kreátorait lefokozta múlt idejű munkáiban (*McCabe és Mrs. Miller*, *Buffalo Bill és az indiánok*).

A *Nashville*-t megelőző időszakának egyetlen közvetlenül politikáló filmje a posztmodern műfajmixeket idéző és bizarr referenciákkal (*Bullitt*, *Óz, a csodák csodája*) teli *Brewster McCloud* (1971). Az excentrikus címszereplő Ikarusz (poszt) modern kori utóda, aki szárnyakat szerel magára, hogy elmenekülhessen környezetéből. A film az ő veszkődésének bemutatása mellett aktuálpolitikai regiszteren is megszólal, a *Brewster McCloud* ugyanis szállkás szatíra, nem is annyira kódolt rendszerkritikával töltve: a titokzatos bűnesetekkel szemben tetetetlen rendőrség bemutatása magáért beszél, az egyik kulcsszereplő – Haskell Weeks (William Windom) – a *Nashville*-beli

Hal Philip Walker kampánymenedzserének előképe. A *Brewster McCloud*ról írta Andrew Sarris: „Ez az első amerikai film, amely megfelelő tónusban és stílusban beszél korunk abszurditásáról.” A *Brewster* azonban csak prólogus volt Altman legdirektebben politikus mozi-jához: a *Nashville* nem csupán a korszak formaépítő tendenciáit összegezte és radikalizálta, de a teljes Hollywoodi Reneszánsz politikakritikai törekvéseit is betetőzte.

Újszerű elem Altmannál, hogy végig nyíltan rendszerkritikus kijelentések hangzanak el, az ügyvédek által megszállt kongresszus éppúgy terítékre kerül, mint Watergate vagy Vietnam. A cselekmény helyszíne a nemzeti önazonosság fontos elemeként ismert – tipikus amerikai – countryzene fővárosa, melynek a politikai súlya is nagy: az Államok egyik szimbolikus centruma. „Egy időben az amerikai Athénként emlegették Nashville-t” – jegyzi meg az egyik szereplő a záró nagyjelenet elején, a Parthenon lépcsőin haladva.

A *Nashville* – elvben – a Függetlenségi Nyilatkozat 200. évfordulójára készült, Altman azonban nem egy hőseposzt forgatott. Jellemzően a countryt sem a nemzeti imázs erősítésre használja, ezt a nyitány és a zárlat összehasonlítása érzékelteti. A stúdióban felhangzó nyitódal ugyan töretlen optimizmust sugall („Biztosan jól csináljuk, ha kétszáz évig kihúztuk!”), de már itt finom iróniával ellenpontozza a szöveget a feketék – azaz közvetve a faji problematika – megidézése a szomszédban daloló gospel-kórust mutató párhuzamos montázzsal. A nyitányt azonban a zárlat kontrázza meg igazán: „Azt mondom, hogy nem vagyok szabad, de én ezzel nem törődöm!” – szól a neves country-énekesnő elleni merényletet követően a Parthenon színpadáról. Az egész Altman-életműben nincs szívszorítóbb és torokszáritóbb képsor, mint a *Nashville* fináléja, pedig csupa csupamosoly embert látni: a boldog reflektálatlanságról szóló dal közben kizárólag boldogan reflektálatlan – önfeledten tapsoló – fiatalokat vesz a kamera. Hurrápesszimista képsorok egy leszázalékolt nagyhatalom polgáiról.

A *Nashville* a politikai modernizmus (off-)hollywoodi oldalágának csúcspodukciója. Amellett, hogy politikakritikus film, egyben a kritikai attitűd bírálatát is nyújtja. A zárlatban erősödik fel igazán a film önreflexív jellege: az itt feltűnő

emberek végtelen részvétlenséggel közlitenek egy olyan – normális esetben traumatizáló erejű – eseményhez, mint a nyílt színi fegyveres merénylet, és közönyük, illetve a közös dalolásban megnyilvánuló felszínességük egy optimizmusában homogén tömegnek mutatja őket. Olyan tömegnek, amelynek ellenállásán megtörik minden bíráló hang: a szereplők reflektálatlanságának a foka így végső soron a velük szembeni kritikai álláspont hiábavalóságára, természetlenségére mutat rá. A *Nashville* ekképpen a politikai modernizmus céljainak kiürülését jelzi. Soha nem volt boldogtalanabb, deprimáltabb a happy end egy Altman-filmben.

KESERÉDES MOZI

Többek között éppen a politikai modernista törekvések betetőzése, egyúttal kritikája teszi ezt a filmet nem csupán a rendezői életműben, hanem az egész Hollywoodi Reneszánszban egyedülállóvá. A *Nashville* a hollywoodi hagyományok helyett inkább azon európai filmek trendjéhez kapcsolódik, amely a 68-as várakozások és remények vesztével, az életmódforradalmak elültével, és az újhullámok levonulásával született. Az úgynevezett csömörfilmek (*Dillinger halott, W.R. – Az organizmus misztériuma, A nagy zabálás, Sweet Movie, A megalkuvó, Az utolsó tangó Párizsban, A mama és a kurva, Saló, avagy Sodoma 120 napja, A szabadság fantomja, Magánbűnök, közérkölcsök* stb.) felfoghatóak úgy is, mint a 1968 utáni helyzetről szóló parabolák, de a konzumkultúra bírálata mellett gyakran általánosabb kritikát fogalmaznak meg, és az egész csődbe jutott európai kultúráról, illetve civilizációról beszélnek. A hetvenes évek európai csömörfilmjei közül Altman munkája kettőt is megidéz: szerkezete *A szabadság fantomjára* (Luis Buñuel, 1974), politikatudatossága pedig a *Sweet Movie*-ra (Dušan Makavejev, 1974) emlékeztet.

A *Nashville*-ben nem csupán a képpozíciókból és a hangsávról, hanem a dramaturgiából is eltűnnek a hangsúlyok, és ez is a riportjelleget erősíti. A hétköznapiság a sokszálú narratíva eredője: mivel kitérített figurák és szituációk nincsenek, úgy tetszik, mintha a film találomra kiválasztott embereket mutatna be, merő véletlenségből talált élethelyzetekben. A *szabadság fantomja* sok szempontból hasonló építkezésű. A szüzsé Buñuelnél is nagyon lazán köz-

pontozott, és a jelenetek egymáshoz kapcsolódása esetleges: a film különböző szereplőket felvonultató epizódok sorából áll, amelyek között az egyetlen kapcsolat, hogy időben egymás után következnek. A szerkezet tehát ahhoz hasonló, mint amit Kovács András Bálint – egy szintén hetvenes évekbeli, de magyar filmről, Jeles *A kis Valentinójáról* értekezve – eseménylánc-dramaturgiának nevez, és amelynek a lényege, hogy értéknélküliséget közvetít, hiszen nincsenek benne kitéve a hangsúlyok. „Ez a dramaturgia nem logikátlan – írja Kovács –, [...] megvan a maga logikája, csak nem egy meghatározott értékrendből lehet levezetni, hanem éppen egy ilyen értékrend hiányából.” *A szabadság fantomjában* az értékhiány dramaturgiai hiánnyá válik, csakúgy, mint a *Nashville*-ben, továbbá mindkét filmben a klasszikus dramaturgia által hagyományosan jelentéktelennek tekintett események fel-, míg a jelentékenyek leértékelődnek.

Politikatudatossága okán gyümölcsöző lehet a *Nashville* párhuzamba állítása egy másik csömörfilmmel, Makavejev *Sweet Movie*-jával. Több szempontból hasonlít a két, csaknem egy időben készült film: szerkezetükben, improvizatív jelenetépítésükben, dokumentarizmusukban, továbbá a politikai modernizmust ironikusan kritizáló attitűdjükben.

Mindkettő szakít a hagyományos narrációval, és erősen epizodikus: a *Nashville*-ben párhuzamosan futnak a cselekményszálak, amelyek ritkán érnek össze, a *Sweet Movie*-ban pedig a két cselekményszál csak egy vágókép erejéig találkozik a film végén. Mindkét film részben improvizáció eredménye, sőt bizonyos jeleneteik dokumentumértékűek (a *Sweet Movie*-ban a ténylegesen létező kommuna orgiáiról tudósító felvételek, a *Nashville*-ben a zárlat képei ilyenek).

A filmek rokonságát kivált a politikai modernizmushoz fűződő viszonyuk jelzi. Csakúgy, mint Altman, Makavejev sem kötelezte el magát egyetlen mainstream és tételes ideológia mellett sem, és kevés hozzá hasonló filmrendező akadt a hetvenes évek első felének Európájában. („Hogy egy eszméért meghalj? Előbb megý át a teve a tú fokán!” – szól a filmben főszerepet játszó Survival hajó dala, és ez akár Makavejev filozófiai alapvetéseként is értékelhető.) Míg Nyugat-Európában a protest filmek majd mindegyike a fogyasztói társadalom kritikáját baloldali alapállásból hajtotta



vége, addig a kelet és nyugat, szocializmus és kapitalizmus közötti határhelyzetben lévő Jugoszláviából származó Makavejev a baloldaliságot is kritizálta. Godard-ral, Pasolinivel, Markerrel ellentétben nem baloldali, hanem kétirányú kritikát gyakorolt azzal az elnyomó hatalommal szemben, amely – függetlenül a színétől, az ideológiájától – az ember kihasználására, kizsigerelésére, vég-eredményben megsemmisítésére tör. Makavejev, úgymond, dialektikusan közelített hát a hetvenes években sokakat foglalkoztató társadalmi-politikai-ideológiai problémákhoz, amikor azt állította, hogy kommunizmus és konzumizmus között csak technikai a különbség: az eszközök mások, az eredmény ugyanaz, vagy legalábbis nagyon hasonló. Ezt fejezte ki a *Sweet Movie* zárlatában a csokoládéreklám forgatásán önkielégítő és a csokoládétengerben fuldokló lány képe utáni attrakciós montázs a katyíni tömegsír feltárásáról készült dokumentum-felvételekkel.

Ez a jelenet mindazonáltal a politikakritika ironikus kommentárja, amennyiben a film médiumát és a képrögzítés



technikáját is bírálja, nem csupán az általuk bemutatott világot. Makavejev a maga filmjét is a közönséget megvezető médiaüzlet kontextusába helyezi azáltal, hogy – már a nyitánytól

kezdve – folyamatosan reflektál magára a médiaüzletre, a zárlatban pedig a film médiumát tematizálja. A fokozott önreflexivitás a *Nashville*-nek is sajátja: Altman Makavejevhez hasonlóképpen jár el, hiszen műve önmaga – vagyis a *Nashville* című film – hirdetéseként indul. Ezzel a megoldással Altman már a főcímben azon világ termékeként tételjezi a maga munkáját, amely világ kritikáját aztán megfogalmazza.

A fősodorbeli ideológiák mellett nyílt elköteleződés hiánya, az erős politikatudatosság, továbbá a politikakritikus attitűd ironikus kommentálásának gesztusa Makavejevet és Altman egymás szellemi rokonává avatja. Nem arról van szó, hogy a *Sweet Movie* feltétlenül és közvetlenül hatott a *Nashville*-re (jóllehet ez sem kizárt), inkább arról, hogy Makavejev és Altman – ha más-más politikai, társadalmi, kulturális közegekben is –, de sok szem-

„Örült világot mutat ugyan be, de van benne rendszer”

(Karen Black)

pontból hasonlóan reagált a hetvenes évek válságjelenségeire. A *Sweet Movie* és a *Nashville* viszonya azt illusztrálja, hogy a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezendő – gyakran csupán történeti érdekességként szolgáló – kapcsolatok mellett milyen erős párhuzamok találhatóak a nemzetközi filmművészeti kommunikációban.

'75 HIDEG NYARA

A *Nashville* a Hollywoodi Reneszánsz csúcspontja, mégis a legkevésbé „előremutató” film Altman korabeli munkái közül, legalábbis a hetvenes évek művészfilmes trendjeit, a filmművészeti változások főáramát tekintve. Az 1975-ös *Nashville* (továbbá az 1977-es *Három nő* és az 1978-as *Esküvő*) inkább lezárt egy korszakot, míg Altman korábbi filmjei (a 1970-es *M.A.S.H.*-től az 1974-es *Kaliforniai pókerpart*ig) egy újat előlegeztek meg. Altmannak – és a Hollywoodi Reneszánsz más rendezőinek – a revizionista műfajfilmjei a hetvenes évek második felétől a nemzetközi porondon megerősödő, a történetmondás és a műfajiság

problematizálását vállaló középfajú művészfilm vagy szerzői közönségfilm (midcult) legfontosabb előzményei közé tartoznak.

A *Nashville* azonban nem revizionista műfajfilm, mert a műfaja nehezen megjelölhető, illetve mert a korlátozott információközvetítés és más művészfilmes technikák erodálják a (beazonosított) műfaj(ok) alapjait. A *Nashville* az európai modernista paradigmához sokkal közelebb áll, mint a revizionista műfajfilmekhez, ezért lehet a formaépítő törekvések betetőzője a Reneszánszban, egyúttal ezért zsákutcsás film. És nem csupán az amerikai, hanem a nemzetközi viszonylatokat tekintve is zsákutcsás. A történetmesélés (újra)legitimizálódásának és a műfajiság problematizálásának a hetvenes évek derekán felerősödő tendenciái nem kedveztek a *Nashville* által reprezentált formaépítésnek. Talán nem véletlen, hogy Altman filmje, illetve az új korszak origójának tekinthető Spielberg-opusz, a *Cápa* premierje csaknem egy időben, 1975 júniusában volt. •