

Patetikus céltalanság

A taxisoőr



„... az én világom az én világom, az én világom az én világom, úgy, hogy befelé fordított” (Robert de Niro)

smét egy lehetőség, hogy pótoljunk egyet filmkultúránk folyamatosan szaporodó hiányai közül: végre bemutatták Martin Scorsese híres filmjét, *A taxisoőr*. Szokásos helyzet, lehet meditatálni: kiállta-e a hajdani szenzáció „az idők próbáját”, megmaradt-e valami még aktualitásából vagy valóban oda való már, ahova a tizenkétéves megkésetttség után került — a Filmmúzeumba. Hadd bocsássam előre rövid válaszom. Scorsese e filmje (ha szabad a kifejezést így kiforgatnom) „élő klasszikus”. Bár nehéz azonosulni vele, ereje, lendülete egy évtized múltán is magávalragadó. A történet elemei s a főhős dilemmái ahhoz a közelmúlthoz tartoznak ugyan amely a legkevésbé szokta érdekelni a jelent (már túl ismerős, ugyanakkor még a legkevésbé sem eléggé távoli), a film felépítésén, képi világán, ritmusán azonban egyelőre még nem fog az idő.

A feliratok alatti kezdő képsorokból sok mindent megtudunk: New York esti, hegehupás aszfaltú utcáin sejtelmes füstgomolyagból bukkan elő a hatalmas, áramvonalas sárga taxi, hogy ismét egy hasonló füstfelhőben tűnjön el. Kellemes szaxofonzene szól (a zenét Bernard Herrmann, Hitchcock kedvelt munkatársa írta, élete utolsó munkájaként). A vizes taxiablak, a tükröződő kirakatok, a lassított filmkockák s a visszapillantó-tükörben felvillanó furcsa, szenvedő szempár sokszoros fénytörésében tűnik elénk a metropolisz járdáin patetikus céltalansággal zötykölődő gyalogosok látványa. Ballada-íz, krimi-feszültség és egzisztencialista hangulat. Európaias filmnyelv és amerikai pop-dinamizmus, magányos hős és apokaliptikus modern idők — ezt veheti ki a túl gyorsan előregondolkodni akaró néző, s talán nem is téved.

A film ballada egy furcsa szerelmi történetről. A taxisoőr-főhős egy Vietnambot is megjárt, 26 éves, vidéki srác, Travis Bickle. Naplóíróként és narrátorként ő maga kommentálja (néhány kulcsjelemben) bemutatott történetét. A taxisoőri munka elkezdése s a New York-i zaklatott éjszakai élet fásult tudomásulvétele után az első esemény: megpillantja első szerelmét. Betsy egy Charles Pallantine nevű elnökjelölt kampányirodájában dolgozik. Elegáns, tiszta, művelt, kifinomult — mint valami fehér ruhás angyal bukkan fel Travis taxiból körbepasztyázó szeme előtt. Először csak távolról, kocsi-jából csodálja Betsyt, majd bemegy az irodájába és kampányönkéntesnek jelentkezve megismerkedik vele. A Robert de Niro kölcsönözta magabiztos szuggesztivitás segítségével Travis sikeresen áthidalja a társadalmi és mentalitásbeli távolságokat, lefegyverző szerelmi vallo-más, mély pillantások, különös romantika az aznapi kis kávéházi beszélgetésben. Másnap moziba viszi. Baklövés: pornográf filmre ülteti be (ő csak ezt a mozikultúrát ismeri). Ez a lányt visszataszítja a

bontakozó förtötől, s rövid úton minden kapcsolatot felszámol Travisszel. Travis tehetetlenül szenved. Betsy telefonon letagadhatja magát s virágait visszaküldi. Végül, amikor ismét munkahelyén próbál rátörni — vége a reménynek, rá kell jönnie, hogy nincs keresnivalója abban a világban. Travis lázadásáá változtatja kétségbeesését: fegyvereket vásárol és valamiféle látványos merényleten töri a fejét. Áldozatul Betsy patronáltját, a demagóg módon néppárti Pallantine elnökjelöltet szemeli ki. Ugyanakkor újabb ellenségeket is talál a New York-i társadalom másik pólusán. Szemtanúja egy ismerős boltos kirablásának, lepuffantja a betörőt. Megismerkedik Irisszel, egy szerencsétlen, fiatalos, Lolita-szerű kurvával, megesik rajta a szíve és heves gyűlölet ébred benne az őt karmaik között tartó stricik ellen. Amikor hosszú felkészülés után az elnökjelöltet mégsem sikerül becserkésznie, ez utóbbiak között rendez megszárulást, önfeláldozó lendülettel, súlyos sebeket kapva. Szenzáció-újsághír lesz az ügyből, belőle népi hős. Iris családja szemében pedig egyenesen megváltó. Felépülve ismét taxizni kezd, egyszer Betsy száll be utasként — a híressé vált Traviszel szemben mintha kevésbé lenne elutasító. Travist azonban már nem érdekli.

Valljuk be, a történet meglehetősen lapos, akár szerelmi romantikáját, akár a magányos elnökgyilkos pszichológiáját, akár a városi alvilág ellen fellépő igazságosztó figuráját nézzük. Az előbbi kettő már a film készülése idején az elnyűtt sablontémák körébe számított, az utóbbit pedig azóta koptatta el az amerikai kommerszfilmgyártás. A film mégis izgalmas. A krimi hangulatú, balladai feszültséget Scorsese jól bevált és újszerű fortélyok sorával teremt meg. A film elején útnak indul taxitörő, kerekeit, farát alulnézetből mutató kamera Spielberg *Párbajára* emlékeztetve rögvést figyeltet meg: valamiféle összeesés veszi itt kezdetét, a kedélyes összeesésekben újra és újra képtelen bűnügyek bukkannak fel. Harlemen áthajtva síhederekből álló banda támadja meg a taxiját, egyik utasa — akit maga Scorsese alakít — elmeséli neki, hogyan fogja meggyilkolni hűtlen feleségét. New York levegőjében ott vibrál az erőszak — itt minden megtörténhet. Travis maga is kiismerhetetlen. Sugárzó naivitásába, széles mosolyába valamiféle zavaró kiszámíthatatlanság vegyül, szuggesztív s ugyanakkor üres nézéséből nehéz kiolvasni, hogy ártalmatlan balek, számító akarnok vagy kiszámíthatatlan örült. Tervezett merényletet kihívás ismerkedés előzi meg mindkét leendő színhelyen. Elbeszélget Pallantine egyik „gorillájával”, elég átlátszó módon titkosrendőrnek ajánlikozik. Megpróbálja zavarba hozni, kizökkenteni szerepéből Iris ál-hippi selemfiúját, Sportot is. Mintha nem is te-repfelmérésről lenne szó ezekben az egymásra rímelő jelenetekben, hanem a wes-

ternből ismert hagyományos „kihívásról”. Felkészülését pedig egyenesen epikus módszerekkel jeleníti meg a film: a fegyvervásárlástól a tréningeken, lögyakorlatokon, a ruha alatti fegyverelhelyezés technikai leleményein át a legkisebb külsőségekig, a tükörben végzett helyzetpróbákig, mozdulatgyakorlatokig, melyek végeredményképpen a szelíd külsejű fiatalember fenyegető, agresszív irokézfizurás punk képében jelenik meg a végzős összecsapás színhelyén. Maga a végzős mérsárlás pedig még a *Mad Maxen* nevelkedő újabb generációk igényeit is kielégíti.

A film igazi feszültsége — és sikereinek egyik titka —, hogy a kissé banális, ámde profi módszerekkel megkonstruált történet egy teljesen szokatlan egzisztencialista keretbe illeszkedik. Paul Schrader, a forgatókönyvíró (nyilatkozatai szerint) Sartre *Undorát* és Camus *Közönyét* olvasgatta megírása előtt. Henry Miller pedig feltehetően már korábban alapélménye volt. A gyorsan pergő sztorit Travis hosszú monológjai ellenpontozzák: az egybefolyó napokról, álmatlanságról, céltalanságról, valami pisllakó reményről, zavaros és alaktalan indulatokról. Egykedvűsége, tétova kapcsolatteremtési kísérletei mögül mind gyakrabban tör elő gyűlölete a körülötte lévő pokol különböző bugyrai ellen. Taxijában vagy egyszobás kis lakásában ülve tehetetlenül bámulja az ablakon vagy a televízió keresztlátó beszüremlő külvilágot, melynek látványánál csak az zavarja jobban, ha valamely tükörben saját magát is megpillantja, s végül, ha túlzottan felmegy a pumpa, fegyvert vesz a kezébe, és megszárolni kezd, legalább annyi önpusztító, mint pusztító szándékkal. Később mindez így kommentálja: „Csak egy kis feszültség, semmi több”.

Sem Scorsese, sem Schrader nem csinált titkot belőle, hogy legközvetlenebb mintáit a francia filmművészetből, a *Zsebtolvajt* megfilmesítő Bressontól, a *Lőj a zongoristára!* Truffaut-jától vagy a *Kifulladásig* Godard-jától vette. „Travis Alka-Seltzerrel bugyborékoló pohara nálam Godard kávécsészéinek felel meg”, nyilatkozta Scorsese. De apróságokon, idézeteken, a filmépítkezés jellegzetességein túl a rokonság érzékelhető a már említett egzisztencialista hangulatokban, az alvilági romantikában, az értelmetlen, ámde látványos erőszak esztétikájában is. E nézőpontból érdekes belegondolni, hogy Scorsese európaiassága mégis mennyire amerikai. A tárgyvilág — az autóbelső, a ruhák, a fegyverek, a bárok, az utcák, a homlokzatok, a lépcsőházak — bemutatásakor sosem a párizsi elidegenültséggel, hideg esztétizálással találkozunk. Sokkal inkább Hitchcock részletek iránti szeretete, Kenneth Anger — rockerek, motorok, autók iránti — poplírja vagy pályatársa, Coppola bombasztikussága érzékelhető. A deprimáló

városi szemét itt nem pusztá látvány, hanem hozzá is vágják a taxihoz az utcai síhederek, az Alka-Seltzeres pohár bugyborékolása nem pusztá konvenció, hanem vásárian banális metafora is a Travis lelkében dülő harcokról. A televízióban feltűnő külvilágra nem elég ráfogni a pisztolyt, de magát a készüléket is fel kell rugni úgy, hogy felrobbanjon. A végző mérsárlás sem pusztá leszámolás, hanem fordulat, drámai összecsapás, ahol fröcsköl a vér, s ahol az egész önpusztítás értelmét Travis saját fejéhez emelt véres ujjá azok számára is hangsúlyozza, akiknek esetleg elkerülte volna a figyelmét.

A film értelme és tartalma szempontjából egyáltalán nem közömbös, hogy New Yorkban játszódik. Ez az az apokaliptikus külvilág, ami a magányos hősben ezeket az indulatokat kiváltja, maga a modern pokol. Itt nőtt fel Scorsese, a Little Italyban, s nem véletlen, hogy szinte minden második filmje erről szól: 1973: *Aljas utcák*, 1977: *New York, New York*, 1988: *Dühöngő bika*, 1986: *Lidérces órák*. S nem Scorsese az egyetlen, akiben az elmúlt évtizedek Babilonjának subkultúrái újabb és újabb művészi alkotássá gyötrik az ámulatba ejtő és nyomasztó élményeket. New York árnyairól forgatott már Cassavetes is. Itt háborúznak Coppola gengerszterhősei, itt sugározzák zavarbaejtő üres amorálisukat Andy Warhol és Paul Morissey figurái, ez az *Éjféli cowboy* városa, itt tengenek Jim Jarmusch bevándorolt new wave-fiataljai, erre kalandoznak újabb magyar filmhősök is, s a sor még hosszan folytatható. Ha e filmeket együtt felidézzük, az a benyomásunk, New York látványa, atmoszférája olyan erős, hogy valamennyi rendezője felülkerekedik, hasonlónak teszi a filmeket.

Scorsese taxisofőre e téren is lelemény: ki más lehetne a városi lét magányos, búsképű lovagja, kinek a nézőpontjából is láthatnánk jellemzőbben az utcák extrovertált seregleit, mint egy taxisofőrből? Persze, nem akármelyikéből. A filmbeli taxisofőrtársak — különösképpen a hivalkodóan parlagi filozófiát fejtegető Mágus — éppúgy a visszatérítő New York-i alvilág részei Travis szemében, mint a többiek. Travis messziről jött igazságosztónak, valahonnan a vadnyugati időkből, vagy legalábbis a szelíd motorosok tájáról. Lelkében, a film végén tükörbe pillantó szemében még pisllakol az „amerikai álom” valamiféle, mára alig felismerhető változata.

KLANICZAY GÁBOR

A taxisofőr (Taxi Driver) — amerikai, 1976. Rendezte: Martin Scorsese. Írta: Paul Schrader. Kép: Michael Chapman. Zene: Bernard Herrmann. Szereplők: Robert de Niro (Travis Bickle), Jodie Foster (Iris), Cybill Shepherd (Betsy), Harvey Keitel (Sport). Gyártó: Columbia. *Feliratos.* (A Filmmúzeum bemutatója.)