

SZÜRKÜLETKOR ELHALVÁNYULNAK

Filmbeli magány

Jelige: MLE926

Pályamunka lezárásának időpontja: 2023. 01. 11.

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Bevezetés</i>	3
1. Műfaji összefoglaló	5
1.1. A noir	5
1.2. A neo noir	7
1.3. A német újhullám	8
1.4. Új-Hollywood	9
1.5. A cyberpunk	11
2. A félelem megeszi a lelket	14
2.1. A cselekmény leírása	14
2.2. Kiinduló megfigyelés	16
2.3. Dramaturgia	16
2.4. Stílus	17
2.5. Szereplők	21
2.6. Értelmezés	22
3. Taxisofőr	23
3.1. A cselekmény leírása	23
3.2. Kiinduló megfigyelés	25
3.3. Dramaturgia	25
3.4. Stílus	26
3.5. Szereplők	29
3.6. Értelmezés	31
4. Szárnyas fejedő	32
4.1. A cselekmény leírása	32
4.2. Kiinduló megfigyelés	34
4.3. Dramaturgia	34
4.4. Stílus	35
4.5. Szereplők	38
4.6. Értelmezés	39
5. Összegzés	40
<i>Irodalomjegyzék</i>	43
<i>Az elemzett filmek részletes adatai</i>	45

BEVEZETÉS

Az ember számos módon kerülhet a szakadék szélére, néha öntudatlanul, néha a történetek juttatják oda, és van, hogy a legzsúfoltabb agglomeráció szívében őrlődik bánatában. A magány magába foglalja a szorongás, félelem és kilátástalanság érzetét; a valahova tartozni akarás sanyargató állapotát. A magányos ember olyan ember, aki igényli mások jelenlétét az életében. Kommunikációs interakciókra, illetve egyfajta különleges kapcsolatra van szüksége, mely meghaladhatja az ismerősi és baráti viszonyt is, átadva helyét egy mélyebb vonzalomnak (szeretet, szerelem).¹ Úgy gondolom bőven van annyi potenciál ebben a témában, hogy örök relevanciája legyen, illetve, hogy az elemzés rávilágítson az elemzett filmek közötti párhuzamokra.

E komorabb témát számos rendezőgénusz közelítette meg, maradandó műveket hátrahagyva az utókornak. Írásom három általam kiválasztott filmet elemez, melyeknek központjában egy-egy magányos főszereplő áll. Az elemzett filmek: *A félelem megeszi a lelket* (Reiner Werner Fassbinder, 1974), *Taxisofőr* (Martin Scorsese, 1976), *Szárnyas fejvadász* (Ridley Scott, 1982). Mindhárom érinti a noir műfaj stílusjegyeit. Ahogy a műfaji összefoglalóban is említve van, a noir műfaj főszereplői gyakran magányos alakok. A kiválasztott három film mind más műfajjal és eltérő vizuális megoldásokkal közelítik meg a magány témáját, folyamatosan érzékeltetve noir jellemvonásait. A filmek főszereplői egyedül vannak a tömegben, külön-külön a maguk metropoliszában, ám hiába érintkeznek kisebb közösségekkel, nem igazán képesek tartós, valódi kapcsolatokat kialakítani ezek berkein belül. A három film megjelenésének ideje (1974-1976-1982) remekül reprezentálja mennyire jelentős volt ez a jelenség már abban korszakban is. A megkeseredettség és az erre adekvát válasz – az élet értelmének keresése mindhárom filmben megjelenik, ezalatt pedig a magány megszüntetésének állandó keresésére gondolok. Két hollywoodi ismertebb magányeposz után egy kevésbé ismert, európai drámát választottam, ezzel érzékeltetve a különböző műfajok, filmes iskolák közötti kontrasztot. Jelen kutatás terjedelmi okokból háromnál több filmet nem használ.

A dolgozat műfaji összefoglalóval kezdődik, melyben ismertetem a filmeket összekötő noir műfajt és a filmek különböző alműfajait. Az elemzés Kovács András Bálint módszerét követi, melyet *Mozgóképelemzés*² című kötetében ismertet. Problémamegoldó elemzést használok, mely a következő kérdésekre keresi a választ: Hogyan jelenik meg a magány az

¹ Lake, Tony: *Loneliness*. Isis Large Print, Oxford, 1986. 01.

² Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2009.

elemzett filmekben? Milyennek látjuk a magányos szereplőket? Az elemzés filmenként öt részből áll: *a cselekmény leírása* (az adott film cselekményének összefoglalása), *kiinduló megfigyelés* (a megtekintés utáni, főleg a magány témájára vonatkozó megállapítások), *dramaturgia* (a film felvonásokra való felbontása), *stílus* (milyen látható módon érzékelteti a film a magány szerepét?), *szereplők* (a film fontosabb szereplőinek részletes jellemzése), *értelmezés* (a kiinduló megfigyelésre, illetve az elemzés fő témájára vonatkozó meglátások). A dolgozat összegzésében összefoglalom a legfontosabb megállapításokat, illetve párhuzamba állítom az egyes filmek hasonló motívumait.

Az elemzés célja, hogy a bemutatott filmekkel átfogó képet adjon az olvasónak, hogyan jelenik meg ezekben a magány, mint központi elem; hogyan birkóznak meg ezzel a nehéz helyzettel a filmek főbb szereplői, illetve találnak-e kiutat belőle – mindezt Kovács András Bálint módszerével reprezentálva. Az adott korok társadalmi sajátságai remekül érezhetők az elemzett filmekben. Bár a főszereplők rengeteg viszontagságon mennek keresztül, állapotuk egyáltalán nem helyrehozhatatlan. A különböző szerepkörök rávilágítanak e gyakori jelenség orvoslásának lehetőségére: szükségük van egy őket elfogadó társra. Ez a társ pedig már könnyedén kihúzhatja őket a magányos éjszaka sötétjéből.

1. MŰFAJI ÖSSZEFOGLALÓ

1.1. A noir

Magát a noir jelzőt 1946-ban, egy cikkében használta először egy Jean-Pierre Chartier nevű francia kritikus, ahol elismerően írt a tengerentúli „sötét” filmekről³. A franciák csak a második világháború után egy évvel láthattak amerikai filmeket, így egyszerre kerültek mozikba azok a bűnügyi filmek, melyek az előző pár évben kerültek az amerikai mozikba. Ekkor tekinthették meg először Billy Wilder *Kettős kárigényét* (1944) vagy Howard Hawks *Hosszú álmát* (1946).

A húszas-harmincas évek gengszterfilmjeiben megjelenő „héroszi” antihőst felváltotta egy befelé forduló, magányos, sokszor alkohol- és cigarettafüggő archetípus. Az erőszak és halál persze gyakori tényezői voltak a korai gengszterfilmeknek, ezekből mégis hiányoztak a letargia és megnyomorodott lelki szenvedés együttese – vagy éppen a halál bemutatásának fajsúlyossága. A James Cagney-féle vagyonos, szépfiúkaliberű gengsztert felváltja egy Humphrey Bogart-féle merengő, komorabb életfelfogású detektívfigura.⁴

A műfaj egyik célja, hogy felcsigázza a néző érdeklődését a múltbeli eseményekre vonatkozóan (ki volt a gyilkos?), az elkövetkezendő eseményeket illetően feszültséget okozzon, és mindeközben lépten-nyomon lepje meg a nézőt valamilyen fordulattal.⁵ A kíváncsiság, feszültség és meglepetés hármását az információ korlátozásával képes elérni. Csak annyit tudunk az egész történelemből, amennyit maga a nyomozó.

A noir két pólusa (fekete és fehér) magában a filmképi ábrázolásmódban rejlik. E két ellentétes forma nyomatékosan reflektálhat a bűnözők és a törvény őreinek ellentétére, a jó és a rossz, az egyenesség és a korrupció örökös harcára. Ez a leegyszerűsített verzió azonban át is léphet szürkébe, mely a főszereplő detektív állandó lelki vívódására fókuszál, akinek előbb-utóbb el kell számolnia tettei következményével.⁶ „Erkölcsei lámpa” azonban legtöbbször nem jut a szereplőnek, így kénytelenek e két fény között baktatni.

Az egyik legfontosabb stílusjegye a műfajnak maga a helyszín, ami szinte kivétel nélkül amerikai nagyvárosokat jelent.⁷ Ezekben a metropoliszokban zajlik a cselekmény, ami általában egy baljós történéssel (a film elején egy – információ hiányában – még ismeretlen karakter halálával) kezdődik. Ez a – sokszor fertőzőnek is ható – közeg a bűn tökéletes melegágyát

³ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 265.

⁴ Köves Gábor: *A film noir 3/1*. <https://filmtett.ro/cikk/1422/a-film-noir-3-2>. Letöltés: 2022. március 10.

⁵ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford.: Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 78.

⁶ Köves Gábor: *A film noir 3/1*. <https://filmtett.ro/cikk/1422/a-film-noir-3-2>. Letöltés: 2022. március 10.

⁷ Greff András: Az ezredforduló fekete-fehér bűnvilága. *Mozinet Magazin*, 2007. (IV. évf.) 12. sz. 52.

képes szolgáltatni. Akárkit látunk is az utcán a főhőssel szembe jönni, az nagy eséllyel lehet az elkövető vagy egy tettestárs, hogy később újra feltűnjön, azonban ekkor már a lapjait kiterítve. A néző képes elveszni a nagytotálók láttatta rengetegben. Hátborzongató a tudat, hogy valaki mindig valamilyen büntényt követ el az események sűrűjében. Gyakran már a kiinduló beállítás⁸ (másnéven establishing shot) is totálók formájában vonja be a nézőt ebbe a környezetbe.

Fontos megemlíteni a dramaturgiai sajátosságokat. A noirok egy részének velejárója volt a nehezen érthetőség, hála a flashback szerkezetnek és a kusza cselekményszálnak.⁹ A flashback a mai napig használatos, effektív filmes hatás, melynek célja, hogy retrospektív módon mesélje el az eseményeket. A jelenből (ez sokszor már a film végi megoldás is) indulunk és a múlt adott szekvenciáin át részesei leszünk az odajutás folyamatának, azaz nekünk, nézőknek kell összeraknunk a történeteket. Nem könnyíti meg a helyzetet a sokszor nem egyértelmű seregszemle sem. Most akkor ki kicsoda? Ki jött be éppen a szobába a film elején? Miért beszélnek egy illetőről, aki nem is szerepel a filmben? Nos, ezeket a kirakósdarabokat szintén a nézőnek kell a megfelelő helyre illesztenie. Ennek legegyszerűbb módja az adott mű újranézése.

Az állandó férfi főszereplők rendszerint vagy nyomozóként, vagy nyomozni kényszerülő civilként funkcionálnak. Sok esetben a narrátor szerepét is megkapják az adott történetben, így az ő szemszögükkel figyeljük a történeteket.¹⁰ E karakterek többnyire megkeseredett, kiábrándult alakok, akik nagy eséllyel egyedül dolgoznak egy ügyön, hogy aztán később csatlakozzon hozzájuk egy segítőként megjelenő női karakter. Ezek a kapcsolatok rendszerint románcba csapnak át. E románcok lehetnek tiszta erkölcsű céllal megvalósult „hercegnőmentések”, de átmehetnek a parazitizmus formájába is, ahol is a női karakter eklatáns vonzerejével teljesen kihasználja a megcsömörlött főhőst, nem ritkán a halálba küldve a szerencsétlent.¹¹ Ezek alapján a noir műfaj tartja magát egy műfaji hármassághoz. Megjelenik benne a gengszterfilm, a krimi és bizonyos mértékű (romantikus) dráma is. A legjobban sikerült noir klasszikusok e műfaji hármast hordozzák magukban – gondoljunk csak A máltai sólyomra. A máltai sólyomban rendre előkerülnek a már felsorakoztatott toposzok: a szürkén árnyalt jellemű nyomozó; a semmiből előkerülő, titokzatos nő; egy csapat, vissza-visszatérő gengszter; s a két főszereplő közötti romantikus feszültség.¹² A film rendkívül gazdag a fordulatokban, a

⁸ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona Kiadó, Budapest, 1997. 30.

⁹ Gorác Ildikó: Noiron innen, noiron túl. *Mozinet Magazin*, 2009. (VI. évf.) 10. sz. 13.

¹⁰ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford.: Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 80.

¹¹ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 269.

¹² Hardy, Phil: *Crime Movies*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, Oxford, 1997. 309.

karakterek lelki dilemmái és józan, szakmai meglátásaik macska-egér játékot űznek egészen a cselekmény megoldásáig.

A XX. század közepére Hollywood-ban megosztottság lett úrrá. Egyesek ragaszkodtak az olcsóbb, de még mindig töretlen népszerűségnek örvendő fekete-fehér noir filmek után, mások pedig már a jövő felé fordították tekintetüket.¹³ A harmincas években kezdték el tesztelgetni a színesben forgatott filmeket, melyek aztán szép lassan eljutottak a széles vászonig. Olyan színes blockbusterek¹⁴ mellett pedig, mint a *Ben Hur* (1959) vagy az *Ének az esőben* (1952), nehéz volt labdába rúgni. A noir kénytelen volt egy ideig árnyékba húzódní.

1.2. A neo noir

A neo noir kifejezést minden olyan 1958 utáni nagyjátékfilmre szokták alkalmazni, mely vagy részben, vagy egészben megfelel a noir műfaj kritériumainak. E besorolás alapján rengeteg film tartozik a műfajhoz.¹⁵ Általában színesben fényképezett, az eredeti noir fény-árnyék hatásait mellőző filmek sorolhatók ide. Tartalmazhatnak pesszimizmust, elidegenedést, erkölcsi ambivalenciát.

Magát a neo noirt (azaz új noirt) a legtöbben Polanski 1974-es *Kínai negyedétől* szokták eredeztetni.¹⁶ A történet főhőse egy nem túl egyenes talajon álló detektív, egy hirtelen előbukkanó – többnyire szőke hajú – femme fatale¹⁷, aki egy megbízással felkeresi az előre még mit sem sejtő férfit. Ami elsőre feltűnik, hogy a film színes. A beállítások és a belső terek nem túl fényes sziluettjei is egy tipikus noir-krimire hajaznak. Azonban Polanski teljesen kiforgatta a noir műfaj egyik alapvetését – a történet immáron nappal játszódik. Jóllehet a filmben előfordulnak éjszakai szekvenciák is, a játékidő nagy része alatt mégis a napsütötte, tikkasztó Amerika úrgazdagok által uralt posványában merülünk egyre mélyebbre és mélyebbre.¹⁸ Olyan érzésünk van, mintha a kilátástalanság erősen rányomná a bélyegét a fényvel beborított városi és vidéki jelenetsorokra – pedig pont, hogy egy noir esetben a nappali jelenetek mellőznék a borzongást.

A nyolcvanas évek jóval bátrabban kezelte a műfajt, komplett sci-fi-univerzumokat töltöttek tele a disztópia és a noir egyvelegével. Az eredmények nem mindig érték el a hozzájuk

¹³ Gorács Ildikó: Noiron innen, noiron túl. *Mozinet Magazin*, 2009. (VI. évf.) 10. sz. 13.

¹⁴ Kasszasikerek.

¹⁵ Murray, Patrick – Schuler, Jeanne: *Capitalism, Neo-Noir, and Chinatown*. In: Conard, Mark T. (szerk.), *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, Kentucky, 2007. 02.

¹⁶ Greff András: Az ezredforduló fekete-fehér bűnvilága. *Mozinet Magazin*, 2007. (IV. évf.) 12. sz. 55.

¹⁷ A végzet asszonya.

¹⁸ Murray, Patrick – Schuler, Jeanne: *Capitalism, Neo-Noir, and Chinatown*. In: Conard, Mark T. (szerk.), *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, Kentucky, 2007. 170.

fűzött reményeket, azonban a *Szárnyas fejvadász* a mai napig etalonnak számít a science-fiction és a noir ötvöztetésében.¹⁹ Állandó sötétség, a hangulatot depresszióvá mosó eső, rengeteg fényes transzparens és érdekes alak – azonban ezek eltűnnek a tömegben, csak egy pillanatig vagyunk velük, aztán rögtön vissza is ugrunk a főhős nézőpontjába.

A kilencvenes évek neo noir kínálatát par excellence meghatározta Martin Scorsese 1990-es *Nagymenők* című alkotása, melyben a szervezett bűnözés témája keveredik bizonyos noir elemekkel.²⁰ David Fincher 1995-ös rendezése, a *Hetedik* remekül ötvözte a krimit és a horrort, mindezt nyomasztó sötétség és zene kíséri.²¹ Ezek alapján elmondható, hogy a műfaj korántsem tűnt el az évtizedek során, sőt, egészen egyedi értelmezései születtek. *Winding Refn Drive – Gázt!* (2011) című opusa is a felvirágzó neo noir műfaja közé tartozik.

1.3. A német újhullám

Az újhullám születését az 1959-es évre szokták datálni, mikor is Francois Truffaut és Alan Resnais elkészítették első nagyjátékfilmjeiket, előbbi a *Négyszáz csapást*, utóbbi a *Szerelmem*, *Hirosimát* – melyek aztán elsőprő sikert arattak a cannes-i filmfesztiválon.²² Lényegében a szerzői film kiteljesedéséről van szó, melyben gyakori szerepet kapnak a személyesebb hangvételi témák, főként az első szerelem. Jóllehet Truffaut szerette volna legjobban eldobni magától a konzervatívabb filmes eszméket, mégis Jean-Luc Godard vált hírhedtebbé a műfajban. Az újhullámos film főbb jellemzői az ugróvágás és a gyorsítások voltak. Godard a hatvanas évek elején egész egyedit stílust alkotott: a cinéma verité esszéfilmet. Ennek a formának legfőbb stílusjegyei a dokumentarista stílusú kamerakezelés, az elbeszélésmód szaggatottsága és a verbális kommentárok voltak.²³

Franciaországban és Olaszországban a hatvanas évek közepén már javában tombolt az újhullám. Eközben Németországban összeomlott nyugatnémet film, a gyárak helyzete válságos állapotban volt. Ezt az állapotot egy, a német film megreformálására szánt mozgalommal igyekeztek orvosolni. 1962 februárjában huszonhat fiatal rendező aláírta az oberhauseni kiáltványt, melyben a múlttal való szakítást erősítették meg, a régi filmet pedig halottnak deklarálták.²⁴ Hiába azonban a kezdeti fellendülés, az új német filmre egészen 1966-ig kellett

¹⁹ Varga Zoltán: *Költözködés Metropolisból. Metropolis*, 2006. (X. évf.) 4. sz. 111.

²⁰ Vasquez, Zach: *THE CRIME CINEMA RENAISSANCE OF 1990*. <https://crimereads.com/the-crime-cinema-renaissance-of-1990/>. Letöltés: 2022. március 12.

²¹ Zudor Imola: *A sorozatgyilkos ideológiája. Látó*, 1997. (VIII. évf.) 10. sz. 84.

²² Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 316.

²³ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 192.

²⁴ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 334.

várni, s az elkészült művek nagyrésze inkább volt a francia újhullámos stílus sajátos interpretálása, mintsem az „új német filmet” definiáló alkotás.²⁵ A fordulópontot számos ifjú tehetség (többek között Alexander Kluge és Volken Schlöndorff) rendezésének nemzetközi sikere jelentette, melyekre felfigyelt az európai filmes közeg. Werner Herzog és Rainer Werner Fassbinder is ebben az évben kezdi meg pályafutását a rendezői székben.²⁶

Kluge szerint az új német film tudatosan kritikus a társadalmi valósággal szemben. A német rendezők már nem követték a hétköznapi élet fluktuáló hagyományát, mint ahogy ezt a csehszlovák filmesek tették. Filmjeikben szabvánnyá lett a töredezettség, az okozati koherencia hiánya, a rövid snittek – Godard stílusjegyeit követve, azonban ezeket jóval intenzívebben alkalmazva.²⁷ A hatvanas évek végén, Európa-szerte megjelenő zavargások erőteljesen hozzájárultak az új német film végső képletéhez. A korai Fassbinder-filmeken remekül tetten érhető egyfajta bizonytalanság, mely a műfajok egymásba torlódását okozza.²⁸ Ez a fajta instabilitás gyakran filmenként eltért, ezáltal pedig kijelenthető, hogy az új német film messze nem volt egységes.

Kelet-Németországban a berlini fal felépítése utáni gyászos légkör erősen érződött az ott készült filmekben. Valóság és fikció keverésével dokumentarista játékfilmek születtek. A hetvenes évek közepén készítette el *Hazudós Jakab* (1974) című filmjét Frank Beyer – melyet Oscar-díjra is jelöltek.

Sajnos a német film újhullámos aranykora a nyolcvanas évek elejére a végéhez ért. Fassbinder 1982-ben hunyt el, Wenders tekintete pedig Amerika felé fordult. Utóbbi 1984-es interjúbán így nyilatkozott: „*A szégyen korának gyermeke vagyok, a koré, melyben németnek lenni a legrosszabbat, a gyűlöltet jelentette.*”²⁹

1.4. Új-Hollywood

A „rég” Hollywood (melyből a noir is eredeztethető) fénykora megközelítőleg a harmincas évektől az ötvenes évek végéig tartott.³⁰ Ez a rendszer egy meglehetősen konzervatív mintát követett: a stúdiók főnökei beleszólhattak az egyes produkcióba – ha kellett még forgatókönyvet is írtak –, a sztárokat szerződések kötötték a különböző projektekhez, rendezőkhöz, melyek olykor több évre is szóltak. A filmek javarészt romantikus hangvételűek,

²⁵ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 335.

²⁶ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 360.

²⁷ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 379.

²⁸ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008. 402.

²⁹ Fenyves György: Kilencven perc Wim Wendersszel. *Film, Színház Muzsika*, 1984. (XXVIII. évf.) 5. sz. 8.

³⁰ Almási Miklós: A régi és az új Hollywood. *Kritika*, 1995. (XXXII. évf.) 7. sz. 40.

főleg a harminc-hatvan év közötti réteget megcélozva. A korszak vége felé erőteljes váltás következett be. A producerek rájöttek, hogy már nem pusztán a hétvégi mozizás varázsa motiválja a nézőket. A közönség számára egy „A-listás” sztár az igazi mérvadó, ők már egy nagyobb névre ülnek be egy-egy filmre. A „B-listás” sztárok főleg másodosztályú filmekben kaptak szerepet, az ő bevételek a töredékét sem érte el a korszak nagy sztárjainak bevételeinek³¹ – gondoljunk csak Clark Gable-re, vagy Humphrey Bogart-ra.

A hetvenes évek elején jöttek rá, hogy a tévé nagy üzletet ígér. Az egyre népszerűbb televíziónak hála a régi filmstúdiók felbomlanak, átszerveződnek. A televíziós éra főbb változásai: megfiatalodott a moziközönség – a fiatalabbak kezdtek moziba járni, az idősebbek pedig az otthoni tévénézést választották³². Ezt új közönséget kellett megszólítani az Új Hollywoodnak – ennek következtében a sztárok életkorát és a filmek történetét reformálni kellett.

Az új Hollywood keletkezését illetően megoszlanak a vélemények. Mike Nichols *Diploma előtt* és Arthur Penn *Bonnie és Clyde* című 1967-es filmjeit elsöprő siker fogadta – ez a színtér paradigmaváltását predesztinálta.³³ E két film a következő generáció kedvenc témáit foglalta össze. Kialakult a környezetével szemben álló tehetetlen kispolgár, és a romantikus felszabadultságba menekülő bűnöző archetípusa. Az igazi vízváltó opust az erőteljes európai művészfilmes mintákat követő *Szelíd motorosok* (1969) jelentette, mely jelentősen meghatározta az amerikai filmek következő generációját.³⁴

Amerikában a francia újhullámmal párhuzamosan felnőtt egy olyan generáció, mely filmek fanatikusaiból nevelt ki profi rendezőket. Miután elvégezték a filmiskolát, az ifjú tehetségeknek önerőből kellett felküzdeniük magukat a stúdiókig. 1963-ban Francis Ford Coppola az elsők között volt, aki szerencsét próbált *Dementia 13* nevezetű horrorjával.³⁵ Coppolával szinte párhuzamosan készítette el első nagyobb játék- vagy tévéfilmjét Steven Spielberg, Martin Scorsese vagy éppen Brian De Palma. Ezek a rendezések már előre jelezték a western perifériára szorulását és a sci-fi, horror, illetve thriller műfajok felemelkedését.³⁶

1975-ben Steven Spielberg elkészítette *A cápa* című szuperprodukciónak, rá két évre pedig George Lucas a *Csillagok háborúját* – ezzel új korszakot nyitva a hollywoodi filmgyártás addig maradinak nevezhető világában.³⁷ E több száz millió dolláros profitot termelő

³¹ Uo.

³² Uo.

³³ Berkes Ildikó – Nemes Károly: Az átalakulás paradoxonjai. *Filmvilág*, 1978. (XXI. évf.) 23. sz. 22.

³⁴ Uo.

³⁵ Nevelős Zoltán: *Új-Hollywood négy évtizede*. <https://filmtett.ro/cikk/1413/filmtortenet-uj-hollywood-negy-evtizede>. Letöltés: 2022. március 10.

³⁶ Uo.

³⁷ Gomery, Douglas: *The New Hollywood*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, Oxford, 1997. 475.

blockbusterek utat nyitottak a nagy költségvetésű, látványos szuperprodukciók felé. Formuláik tökéletesítéséért az előző korszakok mestereihez nyúltak vissza – többek között Akira Kurosawa és Francis Ford Coppola munkásságát alapul véve. A korszak gyakori motívumaivá váltak a filmszériák (a *Rocky*-franchise), a coming of age műfaj kibontakozása (Martin Scorsese *Aljas utcák* c. 1973-as rendezése), illetve a szörnyfilmek (John Landis *Egy amerikai vérfarkas Londonban* c. 1981-es rendezése) feltámadása.

Az Új Hollywood jelensége nem tekinthető egységes művészeti irányzatnak, inkább egy olyan strukturális átalakulásnak az eredménye, amely a filmek esztétikájában is visszaköszön.³⁸ Ebben a korszakban a rendező már beleszólhatott a filmkészítés minden szakaszába, legyen ez a szereposztás, a forgatókönyv vagy a vágás. Véget ért az előző korszak konvencionális maradisága, a rendező immáron teljesen kész művet szállít a nagy stúdióknak. Steven Spielberg hivatásának tekintette a filmek világszínvonalú terjesztését: „*Ma már senki sem fog hozzá egy olyan filmhez, amely csak néhány rokonhoz vagy szomszédhoz szól. A film kommunikációs eszköz és én több millió nézőnek akarok filmet csinálni.*”³⁹

S ha már terjeszkedés, a hollywoodi filmek ebben az időszakban kezdték meg csak igazán térhódításukat a nagyvilágban. Egy-egy világsztár nevével fémjelzett alkotás esetenként több bevételt hozott a tengerentúlon, mint az USA mozijaiban.⁴⁰ E profitorientált rendszer – a szerzői filmekről eltekintve – a mai napig nagyban befolyásolja a hollywoodi produktumokok létrejöttét.

1.5. A cyberpunk

Maga a cyberpunk műfaj a science-fictionhöz (továbbiakban sci-fi), azaz tudományos fantasztikumhoz tartozik. A sci-fi általában kétféle témára osztható. Az egyikben maga a tudomány prognosztizál, a másikkban magát a tudományt jósolják előre.⁴¹ A pozitivist sci-fi az adott kor tudományos ismereteivel következtet a lehetséges kimenetekre, azaz technikai fejlettségét egy lehetséges ideában igyekszik megelőlegezni. A sci-fi másik ága inkább foglalkozik a jövő megálmodott igazságaival, tudományával és technikájával.

³⁸ Berkes Ildikó – Nemes Károly: Az átalakulás paradoxonjai. *Filmvilág*, 1978. (XXI. évf.) 23. sz. 22.

³⁹ Berkes Ildikó – Nemes Károly: Az átalakulás paradoxonjai. *Filmvilág*, 1978. (XXI. évf.) 23. sz. 24.

⁴⁰ Gomery, Douglas: *The New Hollywood*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, Oxford, 1997. 482.

⁴¹ Király Jenő: *A film szimbolikája II.: A fantasztikus film formái*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., Kaposvár – Budapest, 2010. 469.

Adam Roberts szerint létezik hard és soft sci-fi⁴². A popkultúrára mindenképp az előbbi gyakorolta a nagyobb hatást: űrhajók, pusztító fegyverek, protézisek, párhuzamos univerzumok idegen civilizációkkal. Ebben a műfajban születtek olyan hollywoodi klasszikusok, mint Stanley Kubrick *2001 – Űrodüsszeiája* (1968) vagy Ridley Scott *Szárnyas fejvadásza*. Mai napig töretlen népszerűségét főleg az űrbéli misztikumnak és az emberi civilizáció végét predesztináló, posztapokaliptikus témaválasztásának köszönheti.⁴³

A cyberpunk irányzatot a '80-as évek elején megjelenő – újszerűnek ható – irodalmi alkotások (eredetileg Philip K. Dick művei) és Ridley Scott *Szárnyas fejvadász* című filmje hozták be a köztudatba.⁴⁴ Philip K. Dick főbb témái az ember és gép közötti kapcsolat fejtegetése, illetve a mesterséges intelligencia kérdése köré épült, de nem hanyagolta el a virtuális valóság témáját sem.⁴⁵

A cyber vagy kiber előtag a kibernetikára utal, mely a gépeken és élő szervezeten keresztül áramló információ viselkedésével foglalkozik – mindezt szigorúan ember által ellenőrizve. A punk utótag a hetvenes évek punk zenéjének és szubkultúrájának jelenségét hivatott reprezentálni.⁴⁶

Ridley Scott a *Szárnyas fejvadász*ban megágyazott a cyberpunk „mozgalomnak”. Nem csak egy karakteres jövőképet teremtett, még teljessé is tette azt. E művekben előtérbe kerül az industrializmus romba dőlése, a mindennapok kilátástalanok, az utcákon torzonborz, agresszív fiatalok (többnyire maguk a punkok) tengetik napjaikat – sok esetben valamilyen addikció-orientált közegben. Az itt jelen lévő punkok elmeállapotát a befelé fordultság és fragmentáltság jellemzi.⁴⁷ A téma helyszínei rendre antiutópisztikus metropoliszok. Míg a noir filmnél a nagyvárosi forgatag az állandó gyanakvást keltette a nézőben, a cyberpunk ezt még megtoldja a jellegzetes neonfények (future noir) és falansztert idéző szmogfelhő használatával.

A cyberpunk elnyomási folyamatok következménye, maga az undergroundon belüli underground. Fő mozgatóeleme a konfliktus, a lázadás – ahogy a legtöbb underground szubkultúra egy felsőbb hatalom ellen küzd.⁴⁸ E műfaj esetében a felsőbb hatalom többnyire egy technokrata nagyhatalmat (vállalatot) jelent, legtöbbször egy adott zsarnok személyébe irányítva a mitikus gonoszt ábrázolását (Jared Leto karaktere a 2017-es *Szárnyas fejvadász* 2049-ben). A témában gyakran megjelenő hacker archetípus a hidegháború kémfiguráit reprezentálja. Előkerülnek a különböző kütyük, fegyverek (fegyverprotézisek),

⁴² Roberts, Adam: *The History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan, Egham, 2016. 19.

⁴³ Roberts, Adam: *The History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan, Egham, 2016. 21.

⁴⁴ Elias, Herlander: *Cyberpunk 2.0: Fiction and Contemporary*. Labcom Books, Covilhã, 2009. 11.

⁴⁵ Elias, Herlander: *Cyberpunk 2.0: Fiction and Contemporary*. Labcom Books, Covilhã, 2009. 25.

⁴⁶ Elias, Herlander: *Cyberpunk 2.0: Fiction and Contemporary*. Labcom Books, Covilhã, 2009. 27.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Elias, Herlander: *Cyberpunk 2.0: Fiction and Contemporary*. Labcom Books, Covilhã, 2009. 13.

számítógépek.⁴⁹ Skipp Spears vegetatív cyberpunk szakértő így definiálja a műfajt: „A cyberpunk olyan az eredeti sci-fihez képest, mint a rockvideoklip a diavetítéshez képest, a falusi kultúrotthonban. Perzselően gyors, hihetetlenül profi, brutális, érdes és végletesen negatív”.⁵⁰

⁴⁹ Roberts, Adam: The History of Science Fiction. Palgrave Macmillan, Egham, 2016. 19.

⁵⁰ Szerző nincs feltüntetve: Cvidér pank. *Volt*, 1993. (II. évf.) 11. sz. 85.

2. A FÉLELEM MEGESZI A LELKET

2.1. A cselekmény leírása

A film a hetvenes évekbeli Németországban (NSZK) játszódik. Egy idősebb korú nő (Emmi) egy kocsmába tér be az éjszakai eső elől. Az egyik prostituált noszogatására az egyik középkorú, arab férfi táncra kéri Emmi, aki készségesen el is fogadja a felkérést. Tánc közben beszélgetésbe elegyednek, a férfitől megtudjuk, hogy Marokkóból érkezett két éve, illetve, hogy arabok a német elnyomás miatt járnak erre a helyre, ahol megtűrik őket. A nő elárulja, hogy a férje évekkal ezelőtt elhunyt. A következő jelenet a nő lakásának lépcsőházában folytatódik. Emmi elárulja, hogy takarítóként dolgozik és sokat van egyedül, bár három gyerek édesanyja. Ezt követve Ali és Emmi kávéznak és konyakot isznak, hosszabban társalognak. Kiderül, hogy Ali nem nő, és elég népes családból származik. Beszél az arabok kilátástalan helyzetéről, mely a müncheni olimpia merénylete tovább romlott. A férfi búcsúzni készül, ám a nő meggyőzi, aludjon ott. Nem sokkal ezután a férfi átmegy a nőhöz, közli vele, hogy a sok munka és ivás miatt nehezen alszik, sokat van egyedül. A következő snittben már másnap reggel van. A nő épp felvette a köntösét, megfordulva pedig látja az alvó, félmeztelen férfit. Ekkor tudatosul benne, hogy lefeküdt a férfival. A fürdőbe siet, a tükörben nézegeti arcát. A férfi utána megy, megölelik egymást. Ali közli a nővel, hiába tartja magát öregasszonynak, őt ez nem érdekli, hiszen tudja, mekkora szíve van. Emmi ezek után örömeiben és félelmében elsírja magát. Ali közli vele, hogy a félelem megeszi a lelket. Nem sokkal ezután Emmi ellátogat egyik lányához, aki épp férjével veszekedik. Emmi közli velük, hogy szerelmes lett egy húsz évvel fiatalabb marokkóiba. Az egyik ezt követő jelenetben megjelenik Emminél a főbérlet, és közli, hogy a lakást tilos bérbeadnia, mire Emmi azt válaszolja, hogy ő és Ali összeházasodnak. Ezután a müncheni házasságkötő hivatal épületből látjuk kifelé jönni a két főszereplőt, immáron egybekelve. A következő jelenetben Emmi lakásán együtt látjuk őket gyerekeik körében. Bejelenti, hogy megházasodott és behívja a szobába Alit. A többiek nem tudják hova tenni ezt a dolgot, a legtöbben elsietnek, egy fia pedig szétrombolja a szobában lévő televíziót. Emmi elsírja magát, Ali megvigasztalja. Ezt követve Ali egy boltban szeretne vaját vásárolni, ám a tulajdonos nem szolgálja ki, arra hivatkozva, hogy nem tud németül. Ezt megtudva Emmi átsiet a boltba, és lehordja a férfit, holott a nő évtizedek óta ott szokott vásárolni. A tulajdonos közli, hogy ezután Emmi sem fogja kiszolgálni. A lépcsőházban felfelé menet már több hasonló korabeli lakó azzal fogadja Emmi, hogy gyakrabban kéne kitakarítani a koszt, ami az épületben uralkodik. A következő jelenetben Emmi egy munkatársa érkezik hozzájuk, kéri a nőt, hogy

helyettesítse. Amint a nő meglátja Alit, megvetően néz rá. Ali feléje nyújtja a kezét, de a nő kisiet a helyiségből. A férfi szerint a nő szeméből sugárzik a halál. Ali a kocsmába érve egyedül találja a tulajdonosnőt. Az kérdezi tőle, hogy van és hogy boldog-e. Ali elmondja, hogy jól van, de nem tudja, hogy boldog-e. Az ezt követő snittben Emmi látjuk a kollégái körében, éppen ebédszünetet tartanak. Azok bagatell dolgok miatt panaszkodnak. Emmi kéri tőlük a kést. Azok úgy tesznek, mintha meg sem hallották volna. Elvonulnak tőle, a nő egyedül marad a lépcsőn. A következő jelenetben Emmi és Ali teljesen egyedül ülnek egy hatalmas, nyitott kinti részen. A teljes éttermi személyzet őket bámulja. Emmi közli Alival, hogy mind irigyek és elsírja magát. A nő elmondja, hogy örömeiben és bánatában is sír. Örömeiben, mert boldog és bánatában, mert érzi az emberek gyűlöletét. Szerinte az volna a legjobb, ha csak ketten lennének az egész világon. A nő szitkokat szór a bámulókra majd újra elkezd sírni. A férfi vigasztalja. Emmi nászutat tervezne olyan helyre, ahol nem ismerik, így nem is bántathatják őket. A következő jelenetben látjuk, ahogy már visszatérve pakolják kifelé csomagjaikat egy kocsiból. Az ezt követő jelenetekben a karakterek meglepően kedvesek lesznek a párhoz. Ezután Ali arra kéri Emmi, csináljon neki kuszkuszt. A nő közli vele, arrafelé nem esznek ilyesmit. A férfi teljesen maga alatt van emiatt, hirtelen otthagyja a nőt. A következő jelenetben Ali ellátogat a kocsmá tulajdonosához. Kéri, hogy csináljon kuszkuszt. A férfi a hálósobába megy, félmeztelenre vetkőzik és megöleli a nőt. Ezután a férfi olyan részegen esik haza, hogy Emmi már nem engedi be az ajtón. A reggelinél mindketten némán néznek maguk elé, a férfi kimegy a helyiségből. A következő jelenetben Emmi látjuk munkatársai körében, akik bemutatnak neki egy Jugoszláviából érkező új kollégát. A régebbi kollégái félrehívják Emmi, közlik vele, jóval kevesebbet kap náluk az új, fiatalabb nő. Ezáltal őt közösítik ki. A nők átmennek Emmihez, ahol Ali épp a televízió üres képét nézni. A kollégák nem győzik dicsérni a férfit. Ali faképnél hagyja a társaságot. Újra ellátogat a kocsmá tulajdonosához, ahol magányában az ágyra roskad. Eközben Emmi Ali nevét kiabálja majd elsírja magát. Ezután Ali arra kel, hogy hazaérkezik a nő, szeretkeznek. Az ezutáni jelenetben Ali és kollégái egy garázsban autót szerelnek. Hirtelen megjelenik Emmi. Kérdezi a férfitől hol járt előző este, mire az vállat von. A férfi érzelemmentes arccal néz végig a nőn. Közben a kollégái viccelődnek a nő korával, ő is nevet a tréfán, majd elhallgat. Mindketten könnyes szemmel néznek egymásra egy darabig. Az utolsó előtti jelenetben Ali a kocsmában kártyázik egy társasággal. Hirtelen megjelenik Emmi. Ali nem vesz róla tudomást. Emmi megkéri a tulajt, tegye be a „Fekete cigány” nevű dalt, erre Ali felkéri táncolni őt. Tánc közben Ali bevallja, hogy félrelépett, ám ez Emmi nem érdekli. A nő – a férfi fiatal korára hivatkozva – nem tilt meg semmit előle, csupán azt kéri, legyen jó hozzá. Mindketten elmondják, hogy szeretik egymást. A férfi hirtelen felüvölt és összeroskad fájdalmában. Az utolsó jelenetben Ali egy kórházi ágyon alszik. Az orvos azt mondja Emminek,

férje hiába épül fel, félév múlva megint itt fog kikötni. A nő leül Ali ágyára és magához szorítja a férfi kezét. Utoljára elsírja magát, majd az ablak felé néz.

2.2. Kiinduló megfigyelés

A férfi és a nő közös kapcsolata egy tánccal kezdődik, és ezzel is ér véget. Mindkét alkalommal a „Fekete cigány” című dalra táncolnak. Ezek a táncos jelenetek adják a filmdráma keretét, ezek között zajlik maga a szerelmi történet.

A filmben számos kisebb helyi közösséggel találkozhatunk (ilyenek a takarítónők, szomszédok, kocsmá törzsvendégei), melyekbe ideális körülmények között a két főszereplő is tartozna, azonban jól láthatóan nem tudnak beilleszkedni közéjük. Emmi a férje halála annyira megviselte, hogy a kötelező szóváltásokon kívül inkább egyedül tengeti napjait évtizedek óta. Ali első látszatra nem magányos, hiszen többnyire a kocsmái társasággal szokta tölteni munkán kívüli idejét, azonban az Emminél töltött első látogatásakor kiderül, hogy a férfi rettentően magányosnak érzi magát. Szerinte ez a fajta kirekesztettség főleg az arab származása miatt áll fent. A nővel való beszélgetések során egyre jobban kitöltöttek érzi a szülei halála és a Marokkóból való emigráció következtében fellépő, tátongó úrt. Ezek alapján Ali belső személyisége egy rendkívül érzékeny, konvencionális értékeket valló embert takar, akit nem érdekel a kettejük közti korkülönbség.

Mindkét karakter erősen kapaszkodik a szeretet kötelékébe, szeretnék, ha szeretve lennének. Akkor miért rekeszti ki magát mégis Ali ebből a viszonyból? Miért nem jó neki az a helyzet, amit Emmi tudna biztosítani neki?

2.3. Dramaturgia

Fassbinder filmje követi a klasszikus drámaszerkezetet⁵¹, azonban három helyett öt felvonásból áll. Az expozíció (az egész első felvonás) ismerteti a két karakter belső motivációját, társadalmi helyzetét, azonban nem bont ki minden szálát, később még érkeznek új szereplők. Ez a huszadik perc környékén ér véget, mikor Emmi és Ali másnap egy ágyban ébrednek – ezzel megalapozva a nő későbbi bejelentésének lánya előtt, férjhez ment. A második felvonásban Emmi környezete tudtára adja, hozzámert egy marokkói vendégmunkáshoz. Akárkinek is újságolja el a hírt, ismerősei kivétel nélkül megvető reakciókkal fogadják. Ekkorra már minden szál kibomlik,

⁵¹ Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2009. 98.

jelentősebb új szereplőkkel már nem gazdagodik a cselekmény. A néző számára tisztázódnak a karakterek jellemei és motivációik. A második felvonás holtponttal ér véget a negyvenötödik percben: Emmi mindhárom gyerekének bemutatja férjét, azok pedig haragtól és szégyentől telve elhagyják a helyiséget. Emmi összetörik lelkileg, itt sír először a film során. A következő felvonásban a két főszereplő számára világossá válik a környezetükben jelenlévő állandó gyűlölet. Erre a problémára azt a megoldást találják ki, hogy minél messzebb utaznak, illetve menekülnek a gyűlölködők elől. Itt zárul le a harmadik felvonás, a játékidő egy óra harmadik percében. A negyedik felvonásban a visszaérkezést követően láthatjuk a két karaktert boldogulni a mindennapokban. Jelentős enyhülés mutatkozik a környezetük részéről, egyre többen fogadják el Ali jelenlétét, úgy viselkedve, mintha az előzőekben semmi atrocitás nem történt volna a részükről. Látszólag minden jól működik, minden adott a felhőtlen boldogság megvalósulásához. Ez a jelenetsor egészen a dráma csúcspontjáig tart (egy óra tizenegy perc), ahol a férfin elhatalmasodik a kilátástalanság, ennek hatására pedig ellátogat a kocsmatulajdonosához, akivel végül meg is csalja feleségét. Az utolsó felvonás egy óra tizenöt perc környékén kezdődik és a két fél kibékülését, azaz magát a látszólagos megoldást foglalja magába. Ali és Emmi ugyanott találkoznak, ahol a film legelején is. Ezt az utolsó felvonást Fassbinder egy rendkívül rövid lezárással toldotta meg. A kórházas jelenet teljesen kizárja a felmerülő happy end gondolatát. Miután megtudja a diagnózist, leül az ágyon fekvő férje mellé. Utoljára elsírja magát bánatában.

2.4. Stílus

Bár maga a film nem illeszthető be teljességgel a neo noir műfaja közé, számos beállítás és jelenet ágyaz meg a misztikus magány toposzának – kezdve a sötétség szinte állandó jelenlétével. A történet első fele majdnem egész végig éjszakai jelenetekkel (a kocsmai találkozások egy kivételével az éj leple alatt történnek), belső terek között lezajló történésekkel van kitöltve, illetve megfigyelhető, hogy ha van is a szabadban játszódó jelenet, az meglehetősen kevés ideig tart – ez alól kivétel a harmadik felvonás végét is jelentő külső éttermes jelenet. Már a legelső jelenet (00:00:30 – 00:01:35) – ami alatt felcsendül a jellegzetes arab zene – is egy nyomasztóbb beállítást használ: autók jönnek és mennek egy forgalmas útszakaszon az éjszaka sötétjében, ám egyik sincs fókuszban. Hiába égnek a fények, a betonon lévő pocsolya még hidegebbé teszi ezt a kezdeti jelenetsort. Ilyen – emberi formát nélkülöző – hosszabb beállítás csak itt fordul elő az egész film során (1. ábra). A rendező ezáltal

predesztinálhatja a film egészét is átjáró félelmet, azaz a magányt, mely végül megeszi az ember lelkét.

1. ábra
A film nyitóképe



A film ritmusa szabályos tempót követ. Nagyon sok, az egy perctet is megközelítő snittel találkozhatunk. Az egyik leghosszabb, mikor Bruno szétveri édesanyja televízióját (00:44:34 – 00:45:25). A kamera a film legnagyobb részében statikus, egy adott helyzetből követi a cselekményt, nagyritkán azonban előfordulnak variózások is. Az egyik ilyen közelítés a film elején valósul meg, nem sokkal azután, hogy Emmi helyet foglal a kocsmában. A kamera először Alit, majd Emmit hozza közelebb (00:02:13 – 00:02:24 illetve 00:02:31 – 00:02:46). A külső éttermes jelenetnél két közelítés (01:00:35 – 01:00:44 illetve 01:01:52 – 01:02:05) és egy távolítás (2. és 3. ábra; 01:02:46 – 01:03:06) is történik rögtön egymás után. Ezek az operatőri fogások ambivalenciát érzékeltetve hívják fel a néző figyelmét a két karakter közötti közelség (a kialakult szerelem) és távolság (a kettejük közti korkülönbség) érzékeltetésére.

2. ábra
A távolítás itt kezdődik



3. ábra
A távolítás itt ér véget



A film hivalkodó, fényben gazdag világában csak úgy tündökölnék a különböző kosztümök és öltönyök. Pár jelenetben érződik, hogy nagyvárosban járunk, viszont ezek elvesznek a belső terek fullasztó labirintusában. Fassbinder e labirintus használatával a nézőre szabadítja a klausztrofóbia kényelmetlen érzetét. Ezt fokozza, hogy a film gyakran alkalmaz tereptárgyak sarkaiba, ajtókeretekbe helyezett beállításokat – azaz meghagyja a szabadság illúzióját. Ezek a beállítások teljesen ellentétben állnak a film rendkívül élénk színvilágával. E „réskompozíciók” megfosztják a képmélység érzékeltetését, ezáltal pedig az egydimenzió látszatát keltik a nézőben. A rendező főleg az egyedül maradt karaktereket láttatja ezzel a beállítással. A karakter otthagyt, magányos sziluettje szinte elveszik az ajtók, korlátok keretétől kívül eső ürességben (4. ábra).

4. ábra
Emmi magányának fogja lesz



Ha kettő, vagy annál több szereplő látható egy adott jelenetben, általában centrális elhelyezésű kompozícióban jelennek meg. Ha egy szereplőt láthatunk közeliben, az általában a horizontális keret egyik oldalára esik, azaz vagy a keret jobb vagy bal oldalán látható. Az egész filmet átjáró keserűség érzetét legjobban talán az Aliról készült egyik amerikai plán (01:13:26) érzékelteti, mely a negyedik felvonás legvégén valósul meg (5. ábra). Itt figyelhető meg leginkább a képmélység egyensúlyhiánya – melynek sivárságát lehetne orvosolni egy távolítással, ám ez nem történik meg.

5. ábra
Hiába az élénk színek, a keserűség áthatja a plánt



Mindezen elemeken kívül a kísérőzene teljes hiánya csak katalizálja a kilátástalanság érzetét.

2.5. Szereplők

A film két főszereplője Emmi, a hatvanéves takarítónő és Ali, a fiatal, marokkói származású vendégmunkás. A két karakter alapvető jellemei nem változnak a cselekmény során. Mindkettőjük fő motivációját és tetteit a testi-lelki magány állapotának elkerülése irányítja. Hiába van számos egyéb más karakter a cselekmény során, azokat egyáltalán nem érinti olyan mértékben a magány kérdése, mint a két főszereplőt.

A nő egy jólelkű karakter benyomását kelti, aki állandóan mosolyog. Semmilyen rossz szándékot nem táplál mások iránt. Láthatjuk továbbá, mennyire jószándékú: mikor Ali pénzt adna neki a kávéért és az ételért, nem fogadja el, vagy amikor a fia megkéri vigyázzon az unokájára, nem tud neki nemet mondani, holott ő verte szét a televízióját. Ali feltűnése előtt nagy valószínűséggel gyakran kávéztak együtt munkatársaival és szomszédjaival, kitárgyalva egy adott illetőt vagy történetet. Ez a pletykálkodási hajlam azonban teljesen természetes az ő környezetében – már csak korából adódóan is. A jelenetek során kiderül, hogy rendkívül érzékeny asszonyról van szó, akit megérintenek a múlttal kapcsolatos történetek. A film során négyszer sírja el magát, minden egyes alkalommal a férjével kapcsolatos dolog miatt: először, mikor gyerekei nem tudják elfogadni újdonsült férjét; másodszor, mikor tudatosul benne a környezetéből áradó gyűlölet; harmadjára azért sír, mert Ali szótlanul otthagyja őt a lakásán; utoljára a zárójelenetben látjuk könnyezni, a férfi állapotából kifolyólag.

Ali már a nyitójelenetben feltűnő eleganciát mutat a néző felé: a többi, jóval utcaibb viseletet magára öltő munkatársához képest egy sokkal formálisabb öltönyben jelenik meg – a cselekmény során három különböző színű öltönyt visel. Ez kifinomultságra vall, attól függetlenül, honnan is származik. A férfi maga a „józan paraszti ész” megtestesítője. Sokszor ügyetlenül megfogalmazott, kurta mondataiban is ott lapul a bölcsesség legapróbb foszlánya – ezt a jellemet nagy valószínűséggel édesanyja vagy édesapja nevelésének köszönheti. Ali egy csendes, gondolataiba merülő személy, ellentétben Emmivel, aki sokszor szólal meg először a ketten között lezajló párbeszéd alatt. A rendkívül nehéz munkakörülmények és a nemzetiségi kirekesztés miatt kezdett el inni – ebből az élethelyzetből pedig képtelen szabadulni, hiszen csak ezt az életstílust tapasztalja a vele együtt élő munkatársaitól. A férfiban erős kettősség dominál jellemét illetően: énjének egyik fele egy éretlenebb, szeretetét, kisfiús magatartást mutat a külvilág felé (azonnal kell neki a kuszkus, ezért pedig még a feleségét is megcsalja), a másik fele pedig egy modoros, őszinte férfit takar, aki ott segít a másik embernek, ahol tud. Ez a két énkép egyre jobban kezd eltolódni benne a film során. A „türelmetlen kisfiú” akkor mutatkozik meg leginkább, mikor a negyedik felvonásban elmenekül Emmi lakásából.

2.6. Értelmezés

A félelem megeszi a lelket című filmet a rendező nagyjából két hét alatt forgatta le, miközben más projekteken is dolgozott. A forgatókönyv ötletét egy amerikai dráma, Douglas Sirk 1955-ös *Amit megenged az ég* című filmje adta⁵², ám Fassbinder jóval több tabut helyezett el a saját verziójában: sokkal idősebbé tette a főszereplő nőt, kegyetlenebbé a szomszédokat és a nő gyerekeit.

A film betegesen próbálja megtalálni a gyógyírt a magány sötétben munkálkodó jelenségére. A kortól, rassztól, társadalmi státusztól független szeretet – szerelem ereje még a teljesen magukra maradtat is képes kiemelni a sötétségből – de vajon ez már magát a boldogságot is jelenti? Ali alkoholista jelleme miatt két tűz között őrlődik. Tudja jól, hogy Emmi akármennyire is képes számára megoldást jelenteni a nyomorúság elől, úgyis vissza fog zuhanni a kilátástalanság mocsarába – azaz újra megcsalja a nőt és a föld alá issza magát. Egyszerűen nem tudja levetni magáról ezt a berögzült életformát. Hiába fogadja el őt valamennyire a nő környezetének egy része, mindig lesz valaki, aki semmirevaló bevándorlóként fogja kezelni.

Miért nem jó Alinak az a helyzet, amit Emmi tudna biztosítani neki? A film egy felirattal kezdődik: „A boldogság nem mindig vidám.” Kétségtávol a két főszereplő hátralévő életében megjelenő, potenciális boldogságra utal. De a film végére tudjuk, hogy hajlamai és munkakörülményei miatt Ali ugyanúgy folytatja majd az önpusztító életstílust. Emmi pedig – mert úgysem fog magának senkit találni, aki annyira fogja szeretni és elfogadni, mint Ali – ugyanúgy vissza fogja fogadni, ahogy a film végén lévő kocsmajelenetben is elmegy érte. A nő alaptermészetét ismerve, ott fog benne tespedni a félelem soha el nem múló érzete. A félelem, hogy egyedül marad. A félelem, hogy végül egyedül se marad.

⁵² Bennett, John: *Fassbinder's Spin on Sirk: ALI: FEAR EATS THE SOUL*.
<https://cinema.wisc.edu/blog/2018/09/13/fassbinders-spin-sirk-ali-fear-eats-soul>. Letöltés: 2022. március 10.

3. TAXISOFŐR

3.1. A cselekmény leírása

A történet a főszereplő, Travis Bickle állásinterjújával kezdődik, aki éjszakai taxisként szeretne dolgozni, ugyanis képtelen az alvásra. A férfi számára izzasztó interjú során kiderül, hogy Travis Vietnamban szolgált tengerészgyalogosként, majd kitüntetéssel szerelt le. A következő jelenetben Travist látjuk elveszni New York forgalmas utcáin. Kiderül, hogy naplót vezet, a papírra vetett sorok monológ formájában jelennek meg. Hosszú műszakokat vállal el, miközben azt várja, hogy a mocskok tűnjön el az utcákról. Kiderül, hogy szexmoziba jár. Egy jelenetben be is próbálkozik a büfés lánynál, mire az hívja a menedzsert. Nem találja a helyét az otthoni világban. Az ezt követő jelenetek egyikében megpillant egy fehér ruhás nőt, akibe első látásra beleszeret. A nő egy forgalmas kampányirodában dolgozik. Kollégájával egy rövid csevej után észreveszi, hogy Travis őt nézi az autójából. A férfi rászól Travisre, mire az elviharzik az épület elől. Egy ezutáni jelenetben a férfit láthatjuk, amint bemegy a kampányirodába, ám ezúttal már nem zubbony van rajta, hanem egy bíbor öltöny. A nő pultjához megy és közli vele, hogy önkéntesnek szeretne jelentkezni. Végül kinyögi, hogy szerinte a nő magányos, ezért elhívja randizni, amibe aztán a másik fél bele is megy. Ezt követően egy cukrászdában láthatjuk őket. A nő szerint Travis egy nagyon egyedi figura, még sosem találkozott hozzá hasonlóval. Travis narrációja révén megtudjuk, hogy a nőt Betsynek hívják és beleegyezett egy következő találkozásba. Ezt követve a férfi kocsijába egy fiatal prostituált száll be, aki ráüvölt a férfira, hogy azonnal induljon. Mielőtt Travis reagálni tudna, a lány stricije kiráncigálja amaszt a járműből, a férfinak meg otthagya húsz dollárt, hogy felejtse el az egészet. Egy új jelenetben Travis ismét randevúra készül a rikító öltényében. Megállnak egy pornómozi előtt. Betsynek erős kétségei támadnak a bejárat előtt, ám a férfi rábeszéli a dologra. A felkavaró képsoroknak köszönhetően a nő kiviharzik a moziból. Travis nem érti miért tette ezt. Felajánlja neki, hogy elviheti más moziba is, ő azonban közli vele, hogy nem illenek össze. Taxiba száll, mielőtt azonban elmegy, visszautasítja a férfi által vásárolt lemezt is. Ezután hiába hívja fel a nőt és kér tőle bocsánatot, az lekoptatja a férfit. Betsy nem válaszol a hívásaira, ezért szellemi zűrzavar jelei mutatkoznak rajta. A következő jelenetben Travis beviharzik a kampányirodába, és kérdőre vonja a nőt, miért nem válaszol a hívásaira. Ezután a férfi kisebb jelenetet rendezve közli a nővel, hogy itt fog elpusztulni. Az egyik ezt követő jelenetben Travis egy éjszakai vendéglőben van más taxisokkal. Az egyik közelebbi kollégáját kihívja, majd közli vele, rémes dolgok forognak a fejében, mire az megnyugtítja, hogy minden rendben lesz. Az egyik este

Travis majdnem elgázol két fiatal lányt, az egyik az a bizonyos prostituált egy korábbi jelenetből. Később egyik kollégája összehozza őt egy fegyverkereskedővel. Hosszas mérlegelés után több kézfegyvert is vásárol. A következő montázsban azt láthatjuk, hogy a férfi extrém edzésbe kezd, melletti pedig lögyakorlatokat végez. Egy későbbi jelenetben Travis a tükör előtt próbálja magából kihozni egy eltökélt gyilkos hozzáállását. Ezután egy boltba láthatjuk betérni. Miközben vásárol, egy afroamerikai éppen megkísérli kirabolni a helyet. Travis arcon lövi a rablót. Közli a tulajjal, hogy nincs neki fegyvertartási engedélye, mire az megjegyzi, hogy ez már az ötödik rablási kísérlet volt abban az évben. A következő jelenetben a taxisofőr a tévé előtt ül, azonban teljesen maga alatt van az elmúlt időszak történései miatt. Ezután már javában folyik a nyári kampány, Travis pedig kocsijából kíséri figyelemmel az eseményeket. A férfi egyre jobban kezd bekattanni, még a tévét is lerúgja lábával. Egy ezt követő napon Travis ismét kiszúrja a fiatal prostituáltat, ezúttal azonban beszédbe is elegyedik vele. A férfi közli vele, hogy elvinné egy körre. A lány odaküldi a férfit a Matthew nevű stricijéhez. Travis meggyőzi, hogy nem rendőr, ám ezután Matthew végig hecceli, hogy mi van, ha mégis az. Ezt követve a fiatal lány elmegy Travis-szel egy közeli épületbe. Kiderül, hogy a lány neve Iris. Travis kitergeti a lapjait. Elmondja neki, csak beszélgetni szeretne vele. Elmeséli az első találkozásukat, a lány viszont nem emlékszik a dologra. Elmondja Travisnek, azért szállt be akkor a taxijába, mert el volt szállva, amúgy bármikor elhagyhatná Matthewt. Megegyeznek, hogy másnap találkoznak. A következő jelenetben egy étteremben ülnek. Alaposan kibeszélik Matthew figuráját. A férfi közli a lánnyal, hogy utálja a fazont. Szerinte haza kéne mennie a szüleihez, a lány viszont nem akar. Ezt követően Irist és Matthewt láthatjuk. A strici próbálja győzködni, maradjon vele. Montázs következik, ahol Travis utolsó felkészülését látjuk. Asztalán egy levelet és nagyobb összegű pénzt is hagy Irisnek. Ezután Travis elmegy Palatine kampányelőadására, immáron fejét is leborotválva. Bizarr figuraként figyeli az elnökjelölt beszédét. A tömegben megkísérli elővenni pisztolyát, hogy végezezen Palatine-nal, ám felfigyelnek rá, s alig tud elmenekülni. Az utolsó jelenetek egyikében Travis leszámolásra készül. Elmegy Matthew-hoz, az azonban lekoptatja, mire a férfi gyomron lövi a stricit. A sofőr végig küzd magát az épületen, igazi mészárlást rendezve. Amint eljut Iris szobájához, a tulajt is lelövi, majd megkísérel végezni magával, azonban a pisztolyban már nem maradt több töltény. A közben megjelenő rendőrök látják, hogy ujjából pisztolyt imitálva – a fejéhez emelve – elsüti azt. Eltelik némi idő. A férfi levelet kap Iris szüleitől, amiben nem győznek hálálkodni neki. Ezután újra taxizni kezd. Az utolsó jelenetben Betsy ül be autójába. A nő hiába érdeklődik újra a férfi iránt, a férfit hidegen hagyja a dolog. Végül kiteszi a nőt a címen, pénzt azonban nem fogad el tőle. A taxisofőr némán elhajt a nyüzsgő New Yorki éjszakába.

3.2. Kiinduló megfigyelés

A társadalom által kirekesztett taxisoőr kénytelen egyedül boldogulni a hetvenes évek Amerikájában, pedig mennyivel elviselhetőbb lenne számára a fájdalmas valóság, ha valakivel meg tudná osztani az elméjét egyre jobban elsötétítő problémákat.

Az első megtekintés után arra a következtetésre juthatunk, hogy Travis Bickle egy neurózisban szenvedő őrült, aki végül önjelölt seriffként tesz rendet a nyüzsgő város egy eldugott kuplerájában. Azt azonban nem szabad elfelejteni, hogyha nincsenek a férfit szép lassan felörlő tényezők, talán meg sem fordul a fejében a mézárulás gondolata. Az egyik legfontosabb ilyen alkotóelem a kilátástalan magány, amit a főhős minden erejét összeszedve igyekszik elkerülni – próbál találni egy másik felet, egy szerelmet, ami majd elvonja figyelmét az egyre tornyosuló, sötét gondolatok elől. Amióta hazatért Vietnamból, nem tud aludni, nem tud fókuszálni, jóformán alig tud az adott kor szellemében létezni, képtelen visszaillieszkedni a társadalom bizonyos szeletébe. Travist szociális készségei legtöbbször cserbenhagyják. Végül úgy dönt, egy számára szimpatikus, fiatal lány miatt minden gátlását félreteszi és keresztes hadjáratot indít a gonosz ellen. Saját magát Isten magányos embereként látja. Ő a két lábon járó, megtestesült felsőbbrendű erő, ami majd kitakarítja a New York utcáin és sikátoraiban fellépő „mocskot”, melyet az eső nem tudott elmosni.

A történet végére bizonyos kérdések merülnek fel a főhős motivációját és elmeállapotát illetően. Tudunk-e azonosulni a saját magát örületbe hajszolt antihőssel? Érdemes-e szimpátiánkra ez a személy? Nos, Bickle személyisége összességében talán mégsem annyira elvetemült, mint amennyien sokan gondolnák, ám ezekre az elemzés további részeiben kitérek.

3.3. Dramaturgia

A taxisoőr négy felvonásra osztható fel. A film expozíciójában belelátunk a főhős gondolataiba, érzéseibe: „Arra vártam, hogy legyen hova hazamennem. Az embernek nem szabad az életét beteges hiúságban töltenie.” Travis az egyik jelenetben bepróbálkozik a büfés lánynál is, ám az elutasítja. A sofőr nem igazán tud mit kezdeni a kudarc jelenségével. Ez a felvonás a tizedik percben ér véget, mikor Travis megpillantja Betsyt. A következő felvonásban Travis többször randizni hívja Betsyt, azonban a dolgok nem úgy alakulnak, ahogy azt a férfi eredetileg tervezte – a nőt elborzasztják a pornómozis képsorok. A sofőr ebben a felvonásban találkozik először Iris-szel és Palatine szenátorral is. Ez a szekvencia Travis kirohanásával ér véget, ami a harminckilencedik percben történik. E kirohanást Betsy okozza a férfin, aki előzőleg lelkileg összetörte a férfit. A harmadik felvonás a cselekmény leghosszabb része.

Travis elkezd edzeni, fegyvereket szerez, és az ifjú Irissal találkozgat. Megismeri a fiatal lány stricijét. A sofőr megszereti Irist. Tudatosul benne, mire is kell rászánnia magát, hogy segítsen a saját maga és a lány helyzetén. A felvonás végén hagyja a lány számára búcsúlevelét és a pénzt az asztalon, a játékidő első órájának harmincharmadik percében. A negyedik – és egyben utolsó felvonás Palatine beszédjével kezdődik. Nem sokkal ezután a már mohawk frizurát viselő Travis merényletet kísérel meg a szenátor ellen, ám ez megghiúsul. A taxisofőr kilátástalanságában végső lépésre szánja el magát: kerül, amibe kerül, de kiszabadítja a fiatal lányt a kuplerájából. Mészárlást rendez, eközben sebesüléseket szerez. Végül a halálra felkészülten elterül a kanapén. Scorsese egy pozitívabb hangvételű lezárást adott a filmnek. Az utolsó hét percben az újra taxizó Travist láthatjuk, aki látszólag visszatért a régi kerékvágásba. A legutolsó jelenetben Betsyt fuvarozza, ám miután a nőt kitette, nem fogad el pénzt tőle és tovább hajt a nagyváros éjszakájába.

3.4. Stílus

Műfaját tekintve a Taxisofőr részben tartalmaz csak noir elemeket. A főszereplő nem detektív, hanem egy háborús veterán, aki alváshiánya miatt beáll taxizni a végtelen betonfolyosók tengerébe. Travis egyes cselekedeti a néző számára kiszámíthatatlannak hatnak, ami inkább a thriller műfaját hozza előtérbe, azonban ez a legvégén átmegy „panelwesternbe”. A taxisofőr fényképezése Travis magányából és a társadalomtól való távolságtartásából táplálkozik. A felvételek lassúsága megfontolt rendezői szándékról árulkodnak.

A film első képkockáiban láthatjuk, ahogy Travis kiemelkedik a szmogból, majd ugyanígy távozik el az éjszaka sötétjébe a film legvégén is. Miután megjelenik a főszereplő, szuperközeliben látjuk szemeit, miközben taxit vezet (00:01:14). Ahogy a film nagyrésztében, itt is éjszaka van. Az élénk neonfények különböző színekben (sötétkékben, szinte feketében, illetve élénpirosban) festik meg a tűnődő szempár körüli arcrészt. Ezután már Travis szemszögéből látjuk az eseményeket. A feketeségben összefolyó városi fények és az ezekre, érkező élénk pirosban beérkező szuperközel (6. ábra) sajátos, a 2001 – *Űrodüsszeia* utazós jelenetét megidéző hatást adnak a montázs végének.

6. ábra
Travis Bickle tekintete beleveszik az éjszakába



A filmre nem jellemzőek a hosszabb snittek, ezek közül kivételt képeznek a karakterek Travis-szel való beszélgetései – ilyenkor van, hogy az egy percet is meghaladja egy bizonyos snitt. Ilyen az a jelenet is, mikor Travis és Matthew először találkoznak. Ezek a snittek nagyrészt közelikben vagy szekondokban mutatják be a történeteket.

Ha belső terekben vagyunk, a kamera gyakran svenkel, folyamatos mozgást gerjesztve, főleg, ha Travis monologizál – mintha gondolataival együtt hullámozna a kép folyamatosága is. Gyakran láthatunk montázsokat, melyek a New Yorki utcákat mutatják be. Itt találkozhatunk már-már dokumentumfilmszerű, kézikamerás városszemlékkel, belső nézetes snittekkel, illetve a taxi különböző, külső és belső részeire helyezett kamerabeállításokkal (7. ábra). A tömegek legtöbbször kistotálban vannak ábrázolva.

7. ábra
A jármű oldalára szerelt kamera egyedi nézetből mutatja be az esti New Yorkot



Némely jelenet erősen érzékelteti Travis abnormalis személyiségét. Mikor a film elején Travis megkapja az állást, kifelé sétál a garázsból, közben a kamera jobbról balra svenkel, ám a taxik balról jobbra indulva hagyják el a helyiséget. Csak a taxisofőr indul a kép bal széle felé. Pár másodperccel később a jelenet vágással „korrigálja ezt a hibát”, hogy aztán felvegye Travis tempóját. (00:04:18 – 00:04:40) Később a vágás is remekül érzékelteti a taxisofőr egyre jobban megbomló elmeállapotát. Amikor a tükör előtt káromkodva kezd bele a monológjába, a szekvencia hirtelen megtörik és megismétlődik (8. ábra; 01:07:18 – 01:07:26). Mintha egy vágási hibát ejtettek volna, ám itt az anomáliát maga a férfi jelenti. Mikor Betsy otthagyja Travist a mozinál, utána telefonon beszél a nővel egy épületben. A kamera egyre jobban eltávolodik a férfitől (9. ábra), és egy üres folyosó felé indul, ami a sarkon túl van – ezzel remekül érzékeltetve a férfi süket fülekre találó, egyirányú beszélgetését (00:38:00 – 00:38:14). A mattszínű folyosó kórházi váróteremre emlékeztet (10. ábra) – csak hogy itt nem történik semmi, Travis egyedül marad gondolatai magányával.

8. ábra
„Itt van valaki, aki nem tűr tovább.”



9. ábra
Itt kezdődik a fártolás



10. ábra
Itt ér véget a fártolás



3.5. Szereplők

A film legkomplexebb karaktere egyértelműen a főszereplő Travis Bickle. A férfi életének előzményéről elég keveset tudunk meg: tengerészgyalogos volt Vietnamban, a szülei még élnek. Nappal többnyire pornómozikba jár, éjszaka dolgozik. Erősen konvencionális hajlamára abból lehet következtetni, hogy a Betsyvel töltött mindkét randevún ugyanabban a bordó, rikító öltönyben jelenik meg. A vele való beszélgetések alapján azt lehet megállapítani, hogy nem igazán van képből a kor művészeti stílusjegyeivel – le van ragadva a pornómoziknál, illetve nem ismeri a Betsy szerint elég népszerű zenészt. Sokszor nem tudja mit szóljon hozzá egy adott beszélgetéshez. Iris-szel viseltetett magatartása és megnyilvánulása egy teljesen jószándékú embert mutat. Travis erkölcsi kódexe első ránézésre nagyon primitívnek hathat: a

„prostik, a feketék, a stricik” a város fertőjét, a szőke, mosolygós lányok pedig a kiutat jelenítik meg számára. Travis megtestesíti a sokat szenvedett, valóságba visszailleszkedni képtelen veterán katona személyét. Maga az egzisztenciális nihil és a destruktív hajlamokkal járó tettelesség egyvelege. Az a fajta prométheuszi hősalak, aki elloptott tűzével inkább lángba borítaná az egész világot, semmint megtanulná az emberek megsegítésére használni azt. Az eleinte szolid, jószándékú férfi egyre mélyebbre és mélyebbre zuhan a paranoia útvesztőjében. Hiába van rengeteg ember a városban, Travis mind közül a legmagányosabb. Egyre jobban kezd kiábrándulni az emberi fajból – nemtől, társadalmi státusztól függetlenül. Ámokfutása világos üzenet minden elnyomó és züllöttséget generáló személy felé – legyen az politikus vagy éppen egy számára tetsző nő stricije.

Betsy egy harminc körüli felnőtt nő, aki egy kampányirodában dolgozik. Szép szemű, kedves, mosolygós típus. Tetszik neki a férfi mondanivalója. Az első találkozás alapján szerinte sok közös van bennük Travis-szel, bár a politika és a zene témájában a férfi egyáltalán nincs otthon. Szerinte Travis a két lábon járó ellentmondás, s ez fogta meg őt igazán. Később aztán pornómozis jelenet teljesen lerombolja a kettejük közti hidat. Ezután idegenként, betolakodóként kezeli a férfit. A film legvégén Travis felkapottságára reflektálva még mintha flörtölni támadna kedve, azonban a sofőr faképnél hagyja.

Iris egy tizenkét éves – prostituált foglalkozású – kislány, aki nagyban függ Matthew döntéseitől. Eleinte nem nagyon akar megnyílni Travisnek, ám feltűnik neki mennyire figyelmes felé a férfi: folyamatosan érdeklődik iránta, kérdezi a családja felől, jobb életet szeretne neki. Travis számára ő lesz a királylány, akit ki kell menteni sárkány által őrzött toronyból. Iris elég primitíven látja a világot. Amíg nem találkozik a taxisofőrrel, számára csak a Matthew által emlegetett profit az első. Mindenre hajlandó, amire a férfi utasítja. Travis hatására azonban elkezdenek benne mozgolódni a gondolatok: mi van, ha mégsem így akarja leélni az életét? Bár eleinte megvetően beszél a szüleiről, a film utolsó előtti jelenetében kiderül, jó útra tért és visszament hozzájuk. Ennek az ára Travis ámokfutása volt.

Matthew Travis számára maga a gonoszság megtestesítője: strici és díler is egyben. Matthew vagy más néven Sport egy könnyen beazonosítható, „fekete-fehér” karaktertípus. Ami kell neki, azt megszerzi. Nem érdekli a hogyan, csak az eredmény. Számára első az üzlet. Minden basáskodó jelleme ellenére gyengéd szálak fűzik Irishez. Matthew nem egy jó ember, de talán a sorsát nem érdemelte meg.

3.6. Értelmezés

A Taxisofőr a nagyvárosi ember egyik legősibb és legnagyobb félelmébe, a betondzsungel magányába kalauzolja a nézőt. Ez az urbanisztikus környezet szépen lassan bebörtönözi és felzabálja Bickle maradék józan esztét. Egy zárt világ fogja lesz, ahol a megszállottság, a perverzió és erőszak mindennapossá válik. A férfit annyira megviseli a folyamatos éjszakák rémképe, hogy a mindennapok valósága teljesen értékét veszti számára.

A film nem a szokásos objektív-szubjektív módon közelíti meg az izoláció témáját, Travis szeméin és narrációján keresztül vagyunk részesei a taxisofőr pokolra szállásának. A cselekmény vége felé haladva egyre távolabb kerülünk a józan ész fogalmától. A ráció helyét átveszi az egyre természetesebb és súlytalanabb jelentőségű erőszak. Mikor Travis lelövi a fekete drogfüggőt, a jelenet mintha átvinné a filmet a feketekomédia műfajába: Travis épp a kínálatot nézi egy boltban, majd hirtelen lelövi a helyiséget épp kirabolni készülő embert, hogy aztán a tulajdonos hálálkodva megköszönje a dolgot – mintha mindez a jelenség olyan természetes lenne.

Travis megtestesülésére egyfajta kirekesztett mutánsként is lehet tekinteni, melyet a posztindusztriális világkép elembertelenítése teremtett⁵³. Az utcákon mindennapossá váló erőszak és gyűlölet a televízióban is megjelenik, nem lehet menekülni előle s ez szépen lassan átformálja a fogyasztók tudatát, ezáltal számukra az erőszak naturalisztikussá válik.

A főhős védelmére szolgáljon, hogy a film végén bizonyos értelemben életében talán a legnagyobb jócselekedetet követi el. Tudunk-e vele azonosulni? Bizonyos mértékben mindenképp. A nagyvárosban elveszett és értékrendjét veszített embertípus egyáltalán nem ritka jelenség a XXI. században sem. Az már más kérdés, mennyire mozgatja egy ilyen kaliberű személy fantáziáját az erőszak potenciális alkalmazása.

⁵³ Kolker, Robert: *A Cinema of Loneliness*. Oxford University Press, New York, 2011. 239.

4. SZÁRNYAS FEJVADÁSZ

4.1. A cselekmény leírása

A film bevezető felirattal kezdődik, ahogy röviden ismertetik a filmben ábrázolt jövő helyzetét. Kiderül, hogy a történet 2019 novemberében játszódik. Egy vállalat emberszerű biorobotokat, azaz replikánsokat hozott létre. Ezek az emberrel megegyező intelligenciával rendelkeznek, ám annál jóval erősebbek. A replikánsokat főleg más bolygókon használták rabszolgaként. Egy véres lázadás kitörése miatt a robotokra a Földön automatikusan halálbüntetés várt. Egy különleges alakulat, az úgy nevezett szárnyas fejvadászok feladata e replikánsok likvidálása. Ezt követően a város sziluettjét láthatjuk erős szmogfelhővel kísérvé. Egy újabb jelenetben egy férfi látható, aki a Tyrell nagyvállalat alkalmazottját kérdezi ki egy teszt segítségével. A vallatott férfi elég hamar megijed a másik féltől, ezért az lelövi azt. A férfiről később kiderül, hogy Holdennek hívták és fejvadászok közé tartozott, a vállalat dolgozói között kutatott replikánsok után. Ezután a várost láthatjuk, immáron közelebbről, majd megjelenik a történet főszereplője, egy Rick Deckard nevű szárnyas fejvadász. Épp újságot olvas egy büfé előtt, majd a büféhez érve ételt rendel. Nem sokkal ezután feltűnik egy furcsa alak, aki közli vele, hogy le van tartóztatva. Deckard önszántából a férfival tart, majd egy repülő járművel a kapitányságra mennek. Odaérve Deckardot egy régi ismerőse fogadja, aki a helyi rendőrkapitány. A szárnyas fejvadász megtudja, hogy sürgősen a segítségét kéri négy replikáns levadászásában – választása pedig nincs. A replikánsok vezetője egy bizonyos Roy Batty. Kiderül, hogy a négy szökevény az alkotójához szeretne visszatérni, aki történetesen a Tyrell vállalat feje. A következő jelenetben Deckard már a vállalaton belül látható. Egy titkárnő fogadja, majd rövidesen megérkezik maga Mr. Tyrell is. A nőt Rachaelnek hívják. Deckard egy replikáns-teszt alá veti, majd kideríti, hogy a nő is egy közülük. Tyrell elmondja Deckardnak, hogy a lány nem is tudja, hogy replikáns. Ezt követően a fejvadász az előzőleg megjelent furcsa alakkal (Mr. Gaff) egy apartmanba megy. Pikkelyszerű anyagot találnak a fürdőkádban. Ezután Roy Battyt és a legelső jelenetből megismert replikánst (Leon) látjuk bemenni egy genetikai tervezőhöz, rövidesen vallatni kezdik a fickót. A két replikáns Tyrell igazgatóhoz szeretne eljutni. A tervező egy bizonyos J.F. Sebastianhoz irányítja őket. A következő jelenetben Deckard hazaér a lakásába, ám rögtön beállít hozzá Tyrell asszisztense, a Rachael nevű replikáns. Rövid beszélgetés után a nő rájön, hogy nem ember. Deckard közli vele, hogy az emlékei nem a sajátjai. A nő sírva kisiet a lakásból. Ezután egy Pris nevű replikáns megkörménykezi J.F. Sebastiant, aki a rövid csevej után otthonába invitálja a nőt. Az ezt követő

jelenetben Deckard egy fehér egyszarvút lát álmában. Miután felébred, egy fénykép segítségével sikerül számítógépén beazonosítania a Zora nevű replikánst. Ezután egy piacra látogat, ahol kideríti, hogy a fürdőkádban talált anyag szintetikus kígyópikkely. A nyomot követve egy bizonyos Taffy Lewishez jut el, aki a kínai negyedben egy csehót üzemeltet. A fejvadász ellátogat a helyre, majd egy idő után kiszúrja Zorát. Rövid beszélgetést követve a nő elmenekül a helyről. Deckard üldözőbe veszi Zorát a zsúfolt városrészen át. Végül lelövi a szökevényt. Ez eset szemtanúja lesz a Leon nevű replikáns is. Nem sokkal ezután Leon rátámad a hazafelé induló férfira. Deckardot végül Rachael menti meg, aki felveszi a fejvadász pisztolyát és fejbe lövi Leont. A következő jelenetben már Deckard lakásán beszélgetnek. A nő arról faggatja, vadászna-e rá a férfi, hiszen elszökött a vállalatától. Deckard nemmel felel, Rachael adósának érzi magát. A férfit rabul ejti a nő szépsége és művészi intellektusa. Végül együtt töltik az éjszakát. Ezután az alvó Sebastiant és Prist látjuk a férfi lakásán. A nő beengedi Royt a lakásba, majd a férfi felébred és észreveszi Royt. Beszélgetni kezdenek. Kiderül, hogy Sebastian Tyrell közeli barátja. A replikánsok közlik vele, túl gyorsan öregednek, ezen szeretnének változtatni. Sebastian beleegyezik, hogy segít nekik. A következő jelenetben Tyrell igazgató lakásán járunk, ahova a replikánsok Sebastian segítségével könnyűszerrel jutnak be. Roy Batty társalogni kezd a megalkotójával. Roy megtudja, sehogy sem lehet meghosszabbítani élettartamát, így dühében végez Tyrell-lel és Sebastian-nel. Ezután Deckard értesül a halálesetekről és Sebastian lakására siet. Pris meglepi őt, azonban a férfi végez a nővel. Roy Batty elkezdni heccelni Deckardot, majd eltöri a férfi két ujját. Royban tudatosul, hogy fajtájának utolsó példánya. Tudja, már nincs sok neki hátra életéből. Roy elkezd üldözni Deckardot, aki nagy nehezen kijut a tetőre. Megpróbál átugrani a szemben lévő tetőre, de nem tud felkapaszkodni és egy gerendán lóg a város felett. Miközben már épp zuhanna lefelé, Batty utolsó erejével felhúzza a férfit a tetőre. A replikáns utolsó monológiába kezd, melyben az elmúlás keserűségét fogalmazza meg. Ezután holtan esik össze, kezei közül azonban kirepül egy fehér galamb, amit egész végig magánál tartott. Ezután a semmiből megjelenik Mr. Gaff és közli a fejvadászzal, kár, hogy a lány rövid időn belül meghal. Az utolsó jelenetben Deckard a lakására igyekszik, ahol kétségbeesetten szólongatja Rachaelt. A nő még az ágyban hever. Közli a férfival, hogy szereti és bízik benne. Együtt elindulnak kifelé a lakásból, azonban Deckard a földön talál egy origami unikornist, melyebb közelebből is szemügyre vesz. A pár elhagyja az épületet.

4.2. Kiinduló megfigyelés

Az elemzett három film közül kétségtől a Szárnyas fejvadász hajaz leginkább a noir stílus alapjaira – annak ellenére, hogy cyberpunk. A film főszereplője első látásra a műfaj detektív figurájához is hasonlítható, azonban Deckardból hiányoznak a lezúllást eredeztető stílusjegyek. Deckard szemmel láthatóan jól el van magányában, jobb szereti egyedül tölteni két megbízás között az idejét – ezt a gyorsétkezdés jelenetnél láthatjuk, amint Mr. Gaff odamegy hozzá és közli, hogy le van tartóztatva. Foglalkozását tekintve szárnyas fejvadász, így a nyomozás is beletartozik munkakörébe. Ez a hivatás a film világa szerint érzelemmentes gyilkológépként van számontartva – végtére is, emberutáztatokat (tehát nem teljes értékű, lélekkel, érzelmekkel rendelkező embereket) kell likvidálniuk. Deckard egészen addig követte ezt az erkölcsi kódexet, amíg a Rachael nevű replikáns felé gyengéd érzelmek nem kezdtek fűzni – a főhős itt döbben rá mennyire is egyedül van a sivár metropoliszban, és mennyire rosszul ítélte meg az általa tárgyakként kezelt replikánsokat. Deckard beleszeret a nőbe, és ezáltal ráeszmél, nem minden replikáns az a fajta lelketlen robot, melyeknek megbízói lefestik.

A filmben több fronton is megjelenik a magány kérdése. A replikánsok gyakorlatilag a kor dinoszauruszai. Számuk napról napra egyre fogyatkozik, ez pedig főleg Deckardnak köszönhető. A film legvégén a város két legmagányosabb alakja találkozik össze – Batty fajtájának utolsó példánya, és Deckard, aki immáron Rachaelhez fűződő érzelmei miatt magányos. Batty monológja maga a megtestesült elmúlás: siratja fajtájának emlékeit. Szerinte úgy fognak rájuk emlékezni majd, mintha csak könnyek volnának az esőben, melyek úgy tűnnek el, mintha nem is léteztek volna.

4.3. Dramaturgia

A film expozíciója a sötétségben elterülő, gigantikus méretű város bemutatásával kezdődik majd látjuk amint az egyik fejvadász éppen teszteli az előtte ülő személyzeti dolgozó identitását – azaz, hogy nem repikáns-e az illető. Utóbbi kénytelen lelőni vallatóját. Kialakul a konfliktus. Ezt követve megismerjük a főszereplőt, Deckardot, akit kisvártatva egy régi ismerőse megbíz a szökött androidok felkutatásával és likvidálásával. A szereplők közül – Deckardon kívül – Batty a legfontosabb a cselekmény szempontjából. A szekvencia a film tizenötödik percéig tart. A második felvonásban Deckard megismerkedik az igazgatóval és Rachaellel, akihez a későbbiekben majd egyre közelebb kerül. Megjelenik Batty, Pris pedig megkörményezi J. F. Sebastiant. Deckard hosszabb nyomozást követve sikeresen likvidálja az egyik célpontot, azonban nem sokkal ezután Leon – az egyik replikáns – rátámad a fejvadászra. Itt következik

a holtpontra, azaz Rachael gyilkosságát követi el. Kénytelen lelőni egy fajtársát Deckard megmentése érdekében. Ez a felvonás a leghosszabb, egészen az első óra harmadik percéig tart. A következő jelenetsorban a férfi rájön, hogy erős érzelmek fűzik a nőhöz. Eközben a replikánsok meggyőzik Sebastiant, juttassa el őket tervezőjükhöz. Batty dühében végez a két emberrel. Az utolsó felvonás az első óra huszonhetedik percében kezdődik. Ebben Deckard a gyilkosságról tudomást szerezve Sebastian lakására siet. Itt kénytelen átverekednie magát a dühödt replikánsokon. Végül az éjszakai esőben Batty megmenti életét, majd egy monológot előadva holtan terül el a földön. A nagyjából négy perces zárójelenetben erős célzást találhatunk arra a lehetőségre, hogy Deckard maga is replikáns. Rachaellel sietve elhagyják a lakását és eltűnnek az éjszakában.

4.4. Stílus

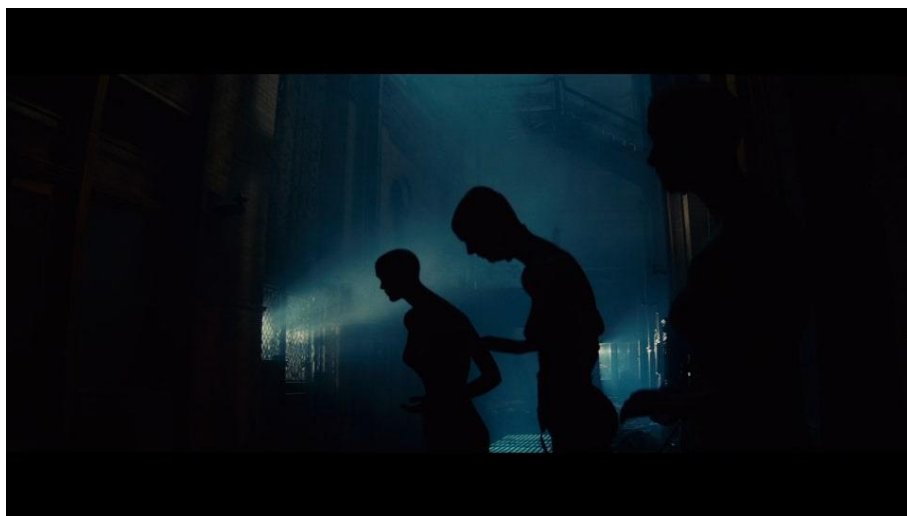
A film rendkívül lassú, terjedő atmoszférájával és színeiben gazdag képi világával érzékelteti a futurisztikus jövő disztópiáját. Egészét áthatja a sárga és a kék szín visszatérő harmóniája (11. ábra (00:03:49 illetve 00:10:51)). Nagytotálban többször megcsodálhatjuk az állandó éjszaka és a harsány tónusú fények szimbiózisát. Az állandó sötét és a folyamatosan hömpölygő eső borzongatóan adják vissza a város által gerjesztett ridegséget. Az utcákon végestelen végig akár maga az eső, tódulnak végig a tömegek. Ha a kamera nem adna egy közelit Deckardról a film elején, azt hihetnénk, ő is csak egy a járókelők közül. A fontosabb személyek legtöbbször közeliben vagy szuperközeliben jelennek meg, ezzel érzékeltetve jelentőségüket a cselekmény szempontjából. A lassú atmoszféra megtartása miatt a film hosszabb snitteket használ, ezekkel kerülve a szükségtelen, zavarónak ható vágásokat. Érdekes megfigyelni, hogy Zora és Batty halála közben a jelenetek (00:57:46 – 00:58:32; 01:47:47 – 01:48:08) mesterségesen lassítva vannak – ezáltal érzékeltetve ezen történések súlyosságát. A kamera legtöbbször statikus, rögzített pozícióba van elhelyezve – akkor kezd el mozogni, ha egy adott szereplő vagy objektum (akár egy bérház liftje) is mozog.

11. ábra
A sárga és kék szín találkozása egy superközeliben



Egyes plánokon megfigyelhető, hogy bizonyos épületelemek – legfeltűnőbb talán a Sebastian lakóhelyéül szolgáló bérház szobrai (12. ábra; 00:39:49) – egy letűnt korról árulkodnak, mely a repülő autókat és a szupertechnológiát megelőző társadalmat hivatottak reprezentálni – ez a letűnt kor egyértelműen a mi jelenünk. Az árnyékokban megbúvó, archaikusnak ható formák és szerkezeti elemek – ahogy a bevezető szövegben is elhangzik – a mai Los Angeleszt érzékeltetik, illetve ami maradt belőle 2019-re. Az, hogy a filmben ábrázolt fiktív történelem hogyan jutott el az ottani, 2019-es állapotokig, a cselekmény nem részletezi, bár feltehetően a bolygó lakosságának nagy része ilyen agglomerált megvárosokba kényszerült behúzódní a napfény állandó hiánya miatt.

12. ábra
Ki tudja mióta szunnyadnak e csarnok néma őrei?



A rikító neonforrások sokaságát felsorakoztató plánok a nyolcvanas és kilencvenes évek ázsiai nagyvárosait idézik meg a néző előtt. Nem véletlen, hogy a nyolcvanas években kezdődő

cyberpunk mozgalom története gyakran választották helyszínükké Japán és Korea – elképzelt vagy létező – nagyobb városait. Elég csak Katsuhiro Ôtomo 1988-as Akirájára gondolni.

13. ábra

A noir stílusjegyek mellett erősen dominál a cyberpunk színekavalkádja



A noir stílusjegyek rendre visszaköszönnék a belső terek megvilágításában – vagy éppen ezek hiányában. Sok esetben csak redőnyökön, ablakok függőnyein keresztül szűrődik be a fény. Mikor Deckard számítógépe segítségével kinyomozza a replikáns nőt (00:42:58 – 00:45:39), az egyedüli fényforrást az ablakon beszűrődő, éles fényű fényszórók és a kijelző adják. S ha már fény, ha jobban megfigyeljük, felfedezhetjük, hogy a filmben csak egyetlen helyen fordul elő nem digitális fényen alapuló fényforrás (Rachael öngyújtójának fényére nem látunk rá): a filmben ábrázolt metropolisz egyik leggazdagabb embere, Tyrell igazgató gyertyákat használ otthonában (01:21:13). A fény és árnyék folyamatos kontrasztja áthatja az egész filmet. Alakok jelennek meg és vesznek bele a füst, eső és neon alkotta hideg masszába.

14. ábra

Roy Batty karaktere előbukkan a sötét esőfüggöny mögül



4.5. Szereplők

Az elemzés szempontjából a legfontosabb karakterek Deckard és Batty, azonban Rachaelt is érdemes megemlíteni Deckard hirtelen megváltozó motivációja miatt.

A film elején kiderül, hogy a munkájának élő Deckard egy konzervatív figura, aki szabályait betartva jól végzi munkáját, lényegében fejvadászként tevékenykedve. Nem kérdez, csak beül a járműbe, elmegy egy adott helyszínre és végez a célponttal. A férfi egyedül él, s ameddig nem kerül életébe Rachael karaktere, addig nem is tűnik úgy, mintha jól funkcionáló szociális készségi lennének. A családjáról nem tudunk meg semmit, lakásában csupa öreg fekete-fehér fotó található. Ahogy már említettem, a férfi stílusjegyeiben visszaköszönnek a negyvenes, ötvenes évek noir műfajának detektív vonásai: Deckard egy múlttal nem rendelkező személy, akit nem igazán érdekel, mit hoz a holnap. Bár a film során ritkán szólal meg, de kiderül, hogy szituációtól függően tud tapintatlan is lenni – elsőre észre sem veszi, hogy Rachael teljes identitását porig rombolja a teszttel – ezt később megbánja. A cselekmény végéig az a benyomásunk lehet róla, hogy karaktere bőven nem tartozik a műfaj könnyen megkedvelhető figurái közé. Deckard a film elején sokkal gépiesebb hajlamú karakter, mint az általa vadászott replikánsok. A film végére Rachaelnek és Battynek köszönhetően megvilágosodik: megérti mit jelent embernek lenni, ezáltal pedig a néző is jóval könnyebben képes szimpatizálni sokáig háttérbeszorult egyéniségével.

Roy Batty a sci-fi legérdekesebb és egyben legmagányosabb karaktere. Egy mesterségesen létrehozott ember, aki megszökött elnyomói elől és visszatért „születési helyére”, hogy hosszabbítson saját és fajtársai életének hosszúságán. A férfi a film nagy részében elég agresszívnek és örültnek tűnik (többször gyilkosságot is elkövet), azonban a film végi tetős jelenet hitelesen érvel egy teljesen ellentétes jellemű ember mellett – ezt Deckard életének megmentésével igazolja. A saját teremtményét lemészároló gonosztevőből megváltó személyiségű alakká válik. Beletörődik a sorsába és felidézi, milyen csodálatos pillanatokban volt részese négyéves élettartalma során. A fehér galamb elengedése egyértelmű keresztény szimbólumra utal – a testét elhagyó lelket jeleníti meg. Batty énjének egyik felét a technokrata nagyhatalom által beleimplantált géptest, másik felét a film végén megjelenő emberség adja. Végül kiderül, sokkal emberibb személy, mint akárki, akivel a film során találkozhatunk.

Rachael karakteréről messze nem tudunk meg annyit a film során, mint az előző két karakterről. Nem tudjuk pontosan mióta dolgozik a vállalatnál, bár feltehetően évek óta. Deckard révén ráeszmél, hogy ő is replikáns. Ezzel a tudattal csak egy idő után tud megbékélni – azonban a férfi nagyon is emberként látja maga előtt a nőt. Miután megszökik a vállalattól, a

fejvadászba veti minden reményét a jövőt illetően. Menekülni kényszerülnek, de amíg a férfi mellett van, nem érzi magát egyedül – ez már elég motiváció számára.

4.6. Értelmezés

A film az egzisztenciális magány kérdését feszegeti a két legfontosabb karaktere – azaz Deckard és Batty – által. Fontos megjegyezni, hogy eredendően egyik karakter sem magányos. Egyikük önként választja ezt az életformát (Deckard), míg a másik predesztinálva van arra, hogy fajtájának utolsó példányává váljon.

Deckard a társadalomtól elhidegült, távolságtartó magatartásának oka lehet a Tyrell vállalat által képviselt technokrata világuralom. A folyamatos ingerreakciót igénylő digitális kijelzők és transzparenszek egész könnyedén képesek beszippantani a Los Angelesi járókelők tudatát – amennyiben azok hajlamosak az ilyesmire. Azonban, ha egy „lázado” személyiségről van szó, ő képes tudatosan kizárni ezeket a jelenségeket. A karakter belső motivációjának motorját a sokból/tömegből való kiábrándultság, kiszakadni vágyás hajtja. A Szárnyas fejvadászban megjelenő valóságkép erősen predesztinálja a jelen társadalom médiaorientált dimenzióját. A 2019 Los Angelesében élő lakos szinte ki sem tudja zárni azt a rengeteg információgócot, mely napi szinten lejátszódik a hatalmas kivetítőkön. Ezt a jelenséget az állandó sötétség és a vakító neonfények csak katalizálják. Alternatív magyarázat lehet továbbá, hogy Deckardet szimplán nem érdekli a többi embertársa, ezért választotta végül a magányos farkas életformát. Pálfordulásának oka pedig Rachael megjelenése – innentől kezd el máshogy szemlélni a körülötte lévő világot. Rájön, hogy igenis van miért élnie, ezáltal pedig kilép a magányos tengődésből.

Roy Batty agresszív gyilkológépként jelenhet meg a néző előtt, azonban a film végére ráébredünk, egy szeretetteljes, érző emberrel van dolgunk. Egész mély kapcsolatok fűzik egyes karakterekhez, akikkel foglalkozik s nem rest feláldozni magát értük. Batty a film epilógusában maga a megtestesült, kilátástalan magány. Bár végül beletörődik sorsába, s halála előtt megbocsát fajtája gyilkosának (újabb vallásos szimbólum), nem lehet nem észrevenni az arcára kiülő fásultságot, mikor megtudja ő maradt egyedül a családjából. Batty helyzetére azonban nincs megoldás. Ha a szerelmét nem lőtte volna le Deckard, az ugyanúgy meghalt volna, ahogy ő is meg fog. Bár akkor legalább a tudat megmaradt volna számára, hogy nem egyedül fog meghalni. Számára ez a legnagyobb félelem. Mert hiába látott lángoló csatahajókat az Orion peremén. Hiába látta a gyilkos sugarakat a Tannhäuser Kapunál. Ugyanúgy fog ő is utolsóként megszűnni, ahogy a könnyek tűnnek el az esőben.

5. ÖSSZEGZÉS

Láthattuk, hogy a filmek mindhárom főszereplője egy nyüzsgő, nagyobb városi környezet fogvatartottja, melyet remekül érzékeltetnek az operatőrök és a rendezők. Az ehhez való boldogulást, kiútkeresést mindhárman párválasztás útján igyekeznek megoldani. Közülük Emmine és Deckardnak sikerül a dolog. Egészen addig tart szándékos vagy nem szándékos számkivetettségük, amíg nem találkoznak össze párjukkal, s bár Travis esetében ez csak egy röpké pillanatot jelent az állandó magány útvesztőjében, a másik két szereplő láthatóan újra érdemesnek tartja az életet arra, hogy ne csak túlélje, hanem megélje azt. A karakterek legfőbb motivációja az, hogy ne maradjanak egyedül az őket körülvevő betondzsungel sűrűjében. Münchenben és New Yorkban visszatérő elem a rasszizmus kérdése. A legnagyobb különbség a jelenség ábrázolásában, hogy a hetvenes évek Németországa korántsem olyan reménytelen, mint az amerikai helyzet. A taxisofőr számos jelenetében láthatunk példát agresszív megnyilvánulásokra, ezek közül a legtöbb a feketékkel kapcsolatos. A szárnyas fejedelmek világa már nem ennyire „egyszerű”, ott az atrocitások alapját inkább a vagyoni státuszok különbsége érzékelteti.

A félelem megsemmisíti a lelket egyedi módon közelíti meg a párkapcsolat témáját: az életkori és a származás közötti különbségekre helyezi a hangsúlyt – ezek okozzák aztán a film folyamán a bonyodalmat. A kor történelmi és társadalmi helyzetét remekül érzékelteti a két karakter köré épített fal, melyet a környezetük húzott fel köréjük. Emmi és Ali viszonya annyira abszurdulhat az őket körülvevő környezet számára, hogy az nem tud mit kezdeni vele – ezért inkább a gyűlöletet választja. Lenéznek, megvetik a párost, holott őket egyáltalán nem érdeklik a megőrzés alapját képező korlátok. Ők úgy szeretik egymást, ahogy vannak. Belefáradtak már az állandó, kilátástalan magány állapotába, így arra szánják magukat, hogy megházasodnak. Életük hátralevő részét szeretnék egy kiteljesedett, szeretetteljes közegben leélni. A film előszeretettel táplálkozik az éjszakai jelenetekből és a klausztrófób érzetet erősen érzékeltető beállításokból. Nincsenek detektívek, se bonyodalmat okozó női végzetkarakterek – egyértelműen nem noir-ról van szó. Az viszont tagadhatatlan, hogy Fassbinder számára a magányos ember és a sötétség egymást kiegészítő tényezőkként jelennek meg.

A Taxisofőr főszereplője számára a boldogság hiú ábránd marad. A folyamatos magánytól és a nagyváros nyüzsgésétől teljesen megtörik. Hiába próbálkozik be a szépséges Betsy-nél, egyszerűen nem találja vele a közös hangot. Műveltségének és szociális készségeinek hiánya egyre kijebbsodorja a szakadék felé, így válik egyszerű magányos emberből az Isten magányos emberévé – ezzel pedig küldetésstudatot és profetikus énképet

teremt saját maga számára. Minden maradék jóindulatát és emberi érzését beletölti a revolvereibe, majd véres mészárlást rendezve megvalósítja élete legtisztább tetteit egy kislány számára. Mindhárom főszereplő között Travis tűnhet a legkegyetlenebbnek, holott az állandó magány az ő lelkét tette tönkre a legjobban. A fájdalom később elkezd emésztetni elméjét is, majd teljesen eluralkodik rajta. Abban a New Yorki valóságban, melyet a film tár a néző elé, kétséges, vajon megúsznánk-e a szellemi leépülést. Ahol az erőszak és a gyűlölet mindennapos, a halál egyfajta megváltás lehet a Travis-féle alakoknak. Az eső, az erős tónusú fények és a rengeteg éjszakai jelenet a noir műfajába öltözteti a filmet. A férfit lényegében egy nő (kislány) viszi rá a tömeggyilkosság elkövetésére. Travis múltjáról sem tudunk meg sokat, az azonban bizonyos, hogy nem egy detektív archetípusról van szó. A film összességében nyomokban tartalmaz csak noir elemeket, viszont ezek együttes megléte teremti meg Isten magányos emberének átokfutását.

Jellemét tekintve Deckard lóg ki leginkább a sorból a három főszereplő közül. Ő nem szaval monológokat, mint a New Yorki taxisofőr és nem jár el kocsmába, mint a német takarítónő. A fejvadász egészen addig egy sivárabb jellemet mutat meg magából, míg nem találkozik Rachael személyével, de legfőképpen, míg Batty teljesen rá nem cáfol addigi meggyőződésére, hogy a replikánsoknak egyáltalán nincsenek érzéseik. A tények, hogy Deckard egy magányos, múltjával nem foglalkozó fejvadász (egyben nyomozó is), és hogy egy nő pecsételi meg sorsát (menekülni kényszerül) már erőteljes, a noir műfajba beleillő sajátosságokról árulkodik. Maga a környezet – az állandó, Nap nélküli sötétség, a folyamatosan szakadó eső, a neonkavalkád és a belső terek fényhiánya – remekül adja vissza egy sci-fibe ültetett, neo noir hangulatát. A 2019-es Los Angeles olyan disztópikus látomásba enged betekintést, mely a tömegek magányát és a társadalmi perifériára szorulást reprezentálja. Senki nem szeretne egy ilyen világban élni, mégsem teljesen kizárt, hogy valaha ilyen állapotok fognak uralkodni.

Az általam vizsgált filmek kiragadott példák a filmes univerzum magánnyal foglalkozó műveiből, melyeket közös stílusjegyek kötnek össze. Kovács András Bálint módszerét használva három különböző alműfajú filmet elemeztünk a magány témájára fókuszálva. A különböző filmes irányzatok és stílusjegyek remekül reprezentálták az adott kor társadalmi lenyomatát – láthattunk egy cyberpunk sci-fit, egy német újhullámos drámmát és az Új Hollywood egyik legjobban sikerült „panelwesternjét”.

A megjelenő karakterek helyzete korántsem reménytelen, az emberi kedvesség és szeretet mindannyiukban jelen van, még ha ezt számos esetben nem is tudják mindannyian kimutatni. Három különböző foglalkozású főszereplő, három különböző nagyvárosban, három különböző alműfajú filmben. A sötétség borzongató jelenléte folyamatosan kihatással van a

megjelenő elmékre és lelkekre. Ám ezek a karakterek igenis megérdemlik akár a boldogságot, akár a lehetőséget egy pozitívabb végkifejlet felé. A meg nem értettség, illetve a meghíúsult beilleszkedés miatt a társadalom periferiájára szorult karakterekre keserves jövő várna, ha egyedül néznének szembe a holnap démonjaival, holott épp annyi joguk lenne napfényben leélni az életüket, mint akárki másnak e sötét metropoliszok labirintusában.

IRODALOMJEGYZÉK

Almási Miklós: A régi és az új Hollywood. *Kritika*, 1995. (XXXII. évf.) 7. sz.

Bennett, John: *Fassbinder's Spin on Sirk: ALI: FEAR EATS THE SOUL*.
<https://cinema.wisc.edu/blog/2018/09/13/fassbinders-spin-sirk-ali-fear-eats-soul>. Letöltés:
2022. március 10.

Berkes Ildikó – Nemes Károly: Az átalakulás paradoxonjai. *Filmvilág*, 1978. (XXI. évf.) 23. sz.

Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford.: Pócsik Andrea. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

Conard, Mark T.: *The philosophy of neo-noir*. The University Press of Kentucky, Kentucky, 2007.

Elias, Herlander: *Cyberpunk 2.0: Fiction and Contemporary*. Labcom Books, Covilhã, 2009.

Fenyves György: Kilencven perc Wim Wendersszel. *Film, Színház Muzsika*, 1984. (XXVIII. évf.) 5. sz.

Gomery, Douglas: *The New Hollywood*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, Oxford, 1997.

Gorács Ildikó: Noiron innen, noiron túl. *Mozinet Magazin*, 2009. (VI. évf.) 10. sz.

Greff András: Az ezredforduló fekete-fehér bűnvilága. *Mozinet Magazin*, 2007. (IV. évf.) 12. sz.

Hardy, Phil: *Crime Movies*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (szerk.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford University Press, Oxford, 1997.

Király Jenő: *A film szimbolikája II.: A fantasztikus film formái*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., Kaposvár – Budapest, 2010.

Kolker, Robert: *A Cinema of Loneliness*. Oxford University Press, New York, 2011.

Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008.

Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona Kiadó, Budapest, 1997.

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2009.

Köves Gábor: *A film noir 3/1*. <https://filmtett.ro/cikk/1422/a-film-noir-3-2>. Letöltés: 2022. március 10.

Lake, Tony: *Loneliness*. Isis Large Print, Oxford, 1986.

Murray, Patrick – Schuler, Jeanne: *Capitalism, Neo-Noir, and Chinatown*. In: Conard, Mark T. (szerk.), *The Philosophy of Neo-Noir*. The University Press of Kentucky, Kentucky, 2007.

Nevelős Zoltán: *Új-Hollywood négy évtizede*. <https://filmtett.ro/cikk/1413/filmtortenet-uj-hollywood-negy-evtizede>. Letöltés: 2022. március 10.

Roberts, Adam: *The History of Science Fiction*. Palgrave Macmillan, Egham, 2016.

Szerző nincs feltüntetve: Cvíder pank. *Volt*, 1993. (II. évf.) 11. sz.

Varga Zoltán: Költözködés Metropolisból. *Metropolis*, 2006. (X. évf.) 4. sz.

Vasquez, Zach: *THE CRIME CINEMA RENAISSANCE OF 1990*. <https://crimereads.com/the-crime-cinema-renaissance-of-1990/>. Letöltés: 2022. március 12.

Zudor Imola: A sorozatgyilkos ideológiája. *Látó*, 1997. (VIII. évf.) 10. sz.

AZ ELEMZETT FILMEK RÉSZLETES ADATAI

Az elemzésben részletesebben tárgyalt filmek magyar és eredeti címei, rendezői, zeneszerzői, főszereplői, gyártói és megjelenési évei.

A félelem megeszi a lelket (Angst essen Seele auf)

RAINER WERNER FASSBINDER

Rainer Werner Fassbinder

Brigitte Mira, El Hedi ben Salem

Filmverlag der Autoren GmbH & Co. Vertriebs KG, 1974

Taxisofőr (Taxi Driver)

MARTIN SCORSESE

Bernard Herrmann

Robert De Niro, Cybill Shepherd, Harvey Keitel, Jodie Foster

Columbia Pictures, 1976

Szárnyas fejvadász (Blade Runner)

RIDLEY SCOTT

Vangelis

Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young

Warner Bros., 1982