

A pszichoanalitikus terápia motívuma Alfred Hitchcock pszichothrillereiben

Varga Zoltán

Mikor Christopher Nolan úgy utalt világsikerű tudományos-fantasztikus akciófilmjére, az *Eredetre* (Inception, 2010), hogy az leírható Sigmund Freud munkásságának és a James Bondot megalkotó Ian Fleming életművének kereszttezeként (Hungler, 2010), olyan kapcsolatot pendített meg, ami meglehetősen nagy múltra tekinthet vissza. Mint Felix Guattari (1975) jegyzi meg esszéjében, a film sohasem volt bizalmatlan a pszichoanalízis iránt, sőt mindig is érdeklődéssel közelített hozzá. Erről nem csupán egyes alkotások, de bizonyos populáris filmműfajok is árulkodnak, amelyeknek az értelmezésében releváns lehet a pszichoanalízis fogalomkészlete. Különösen gazdag terepet jelent a pszichoanalitikus megközelítés számára a horror műfaja (pl. Creed, 1986; Schneider, 2004; Kalmár, 2012), vagy gondoljunk Linda Williams érvelésére (1991), amint a horrort a melodrárával és a pornóval köti össze, s e műfajok megközelítéséhez felhasználja a pszichoanalitikus elméleteket is. A sci-fi és a fantasy egyes irányzatainak megragadásához pedig jóformán evidensnek vehető a jungi mélylélektan kiaknázása (Iaccino, 1998).

Az alábbi tanulmányban a populáris filmkultúra olyan műfajába nyújtok bepillantást, ami talán minden más műfajnál erősebben kötődik a pszichoanalízishez. Azt fogom bemutatni, hogyan helyezhető el a pszichoanalízis alkalmazása a pszichothriller műfajában: konkrétan, hogy miként dolgozta ki ennek a kapcsolatnak a kereteit Alfred Hitchcock. Mindenek előtt azonban a pszichothriller műfajának lehatárolására tesztek kísérletet.

Pszicho/trauma/thriller

Annak ellenére, hogy a thriller műfaja az utóbbi mintegy fél évszázad során kifejezetten sikeresnek bizonyult a tömegfilm-kultúrában (felváltva a krimi és a film noir, felülmúlva prosperitásukat), a mai napig viszonylag kevés figyelmet kapott a műfajelméleti munkákban, ekként meghatározása is némileg problematikusnak tekinthető. Egyes elképzelések a thrillert a lehető legextenzívebb módon kezelik: ilyen Martin Rubin megközelítése is, aki a thrillert hajlamos olyan műfajokat magába foglaló – úgynevezett metaműfajnak – elkönyvelni, ami áthidalja az egyes

műfajok határait, mint a detektívfilm, a kalandfilm, a kémfilm, a film noir, s nem idegen tőle a horror sem (Rubin, 1999). Bár Rubin megfigyelései a thriller alapvető elemeivel kapcsolatosan – legkivált a megváltozott, veszéllyel telítődő mindennapi közeg kiemelkedő jelentőségéről – hasznosak, a thrillert másként érdemes pozícionálni a műfajrendszerben, s ezáltal juthatunk közelebb a pszichothriller megértéséhez is. A thriller a bűnügyi műfajok csoportjának tagjaként értelmezendő, s egyik legalapvetőbb megkülönböztető jegye, hogy benne a bűnügyekhez professzionális módon (akár nyomozóként, akár gengszterként) nem kötődő átlagemberek¹ kerülnek kriminalisztikai bonyodalmakba, s kényszerülnek testi épségük megóvására, vagy – igen gyakran – ártatlanságuk tisztázására. A hős mindennapiságának és a reá lehelkedő, a mindennapok biztonságát hatályon kívül helyező veszélyeknek az ellentéte, a testi-lelki sebezhetőség nyomatékosítása a thriller hatásmechanizmusának lényegi komponensei, középpontban a sokat elemzett suspense-zel, ami a legegyszerűbb körülírás szerint a néző beavatottságából, többletinformációiból eredeztethető feszültségfokozó és -szabályozó dramaturgiai eszköz. A thrillerben tehát általában véve is alapvető fontosságúak azok a feszültségkeltő tényezők – és ezek élvezete –, amelyeket a műfajt vizsgáló Charles Derry egyenesen Bálint Mihály pszichoanalitikus elképzeléseivel (Bálint, 1959) hoz összefüggésbe (Derry, 1988, 22–23). Érvelése szerint a thrillerek működésmódja azzal a háromlépcsős folyamattal analóg, ahogyan Bálint írja le a borzongással járó szórakozásformák (melyek emblematis esete a hullámvasút) élvezetét: 1.) tudatában lenni a potenciális veszélynek; 2.) önként vállalkozni a veszélyhelyzettel való konfrontációra; 3.) a magabiztos reménye annak, hogy a félelmet sikerül legyőzni, a veszélyhelyzetet ártalmatlanítani, s van visszaút a biztonság világába. Derry tovább árnyalja az analógiát Bálint fogalmainak átvételével. E szerint a borzongásokhoz való viszonyulás két eltérő attitűdje, az *oknofília* – a távolságtartás a borzongástól – és a *filobatizmus* – vonzódás a borzongások iránt – polemizálnak a thriller-hősök történeteiben: keresztüljutva megpróbáltatásaikon, eredendő oknofil beállítottságuk filobatista tendenciák beépítésével alkalmazkodóbbá, rugalmasabbá válik (Derry, 1988).

Mint látható, a műfaj egészének működésmódját is megkísérelhetjük magyarázni pszichoanalitikus fogalmak segítségével, mivel azonban nem céloim a műfajt átfogóan tárgyalni, a továbbiakban a gondolatmenetet a pszichothrillerre fókuszálom. Bár a thrillerhez hasonlóan a pszichothrillerrel kapcsolatosan is fennáll definiálhatóságának problematikussága (Packer, 2007), mégis viszonylag jól

¹ Bár a thriller elsősorban átlagembereket helyez bűnügyi szituációkba, a műfajban idővel megjelentek a rendőrök és a gengszterek is mint potenciális thriller-főhősök (az előbbi klasszikus példája a *Piszkos Harry* [Dirty Harry, Don Siegel, 1971], az utóbbit fémjelzi a *Közönséges bűnözők* [The Usual Suspects, Bryan Singer, 1995]).

meg lehet ragadni. *Pszichothrillernek azokat a thrillereket nevezhetjük, amelyekben a bűnügyi bonyodalmak konstitutív tényezője a bűnügy egyik érintettjének valamilyen pszichés zavara* (Varga, 2012). Olyan thriller-alműfajok, mint a hajsza-thriller (amely a tévesen gyanúsított menekülő figurák megpróbáltatásainak történet-sémájára építkezik), a kémthriller, vagy a politikai thriller, meglehetősen közel állnak a kaland- és akciófilmek, valamint a krimik narratív és dramaturgiai struktúráihoz, hatásmechanizmusához – mindenesetre sokat merítenek belőlük, vagy jelentékeny átfedést mutatnak. Nem véletlen ekként, hogy több filmtoretikus (Király, 2010, 373–384; Hayward, 2000, 440–442) szerint is (gondolatmenetük legalábbis többé-kevésbé ezt sugallja) a thriller talán legtisztább, más műfajoktól leginkább elkülöníthető variánsának éppen a pszichothriller kategóriája tekinthető. Mint Király Jenő írja (2010, 376):

„A thrillerben [...] a prózai én mögött titkos gyilkos én tevékenykedik. [...] A thriller nagyformája mindig valamilyen kapcsolatban van a skizofréniával. E műfaj tárgya a hősietlen nagyság, a labirintikus ember, a közvetíthetetlen ellentétek és kontrollálhatatlan váltások embere. [...] A thriller a prekulturális vadság feltörése a kései modernségben, ahol a kultúra holt máz. A szorongás elháríthatóként vizionálja a rosszat, de kétségesként a sikeres hártást. A thriller mitológiájában már nem minden dolgok szétesésre való hajlama és minden rend költséges mivolta, állandó befektetésigénye áll középpontban, hanem a saját énünk gyengesége, hajlama a bomlásra. A gyengeséget pedig burjánzásként jeleníti meg a műfaj: az énburjánzás vezet az éngyengeséghez.”

A szerző egyúttal a műfaj világképének magyarázatát is körvonalazza:

„A thriller az anyátlan társadalom műfaja. Az anyakép értelemvesztése vagy az ezt megelőzően általa kiváltott gyűlölet, s végül az anyai funkciók elidegenített társadalmasítása, szolgáltatói kisajátítása és részben gépesítése, leadása majd lebomlása termeli – nevelés helyett növeli – a rombolót.” (376); „A thriller világának főszereplője nem az anya, hanem alapvető hiánya. Mégpedig nem tényszerű hiánya, hanem az anyafunkció defektje” (379).

Király imént kiemelt megállapításai valamennyi thriller-típus közül a pszichothrillerre érvényesek a legnagyobb mértékben – más thriller-alműfajokra korlátozottabban vonatkoztathatóak. Susan Hayward pedig éppen a pszichothrilleren keresztül vizsgálja a műfajt, s hangsúlyozza, hogy az milyen erősen kötődik infantilis és elfojtott, legkivált szexuális természetű fantáziákhoz, valamint konstrukcióiban meghatározó szerepet tölt be a szadomazochizmus, az örület és a voyeurizmus. A műfaj jellemzésére használt fogalmak – de leginkább az anyakomplexus problémaköre és a voyeurizmus mint téma és az egyes filmek szervezőelve – valóban végigvonulnak a pszichothriller történetén, így megkockáztatható, hogy azokhoz a pszichothrillerekhez is adekvát értelmezési stratégiákat biztosít a pszichoanalízis fogalomkészlete, amelyek a cselekmény során tartózkodnak attól, hogy egyértelműen és felvállaltan alapozzanak a pszichoanalízisre. Mint Kovács

András Bálint fogalmaz, a „film számára a pszichoanalitikus elemzés egy kulcs, amely bizonyos zárakba illik csak” (Kovács, 2007), s úgy tűnik, a pszichothriller műfaja egészen biztosan egyike ezeknek a záraknak.

Gondolatmenetem továbbfűzéséhez szükséges, hogy további lehatárolást eszközöljek a pszichothriller értelmezésében, mert ezáltal előtérbe helyezhetővé válik a pszichoanalitikus terápia explicit felhasználása a műfajban. Úgy is fogalmazhatunk, valamennyi pszichothriller implicit módon támaszkodik a pszichoanalízisre, de csak egy kisebb szeletük az, amely arra törekszik, hogy a pszichoanalízist mint – valóban létező – lélekgyógyászati praxist, terápiás eljárást összekösse a – fiktív – bűnügyi bonyodalmak artikulálásával, kibontakoztatásával és megoldásával. A már idézett Charles Derry, a thriller típusainak katalogizálásakor elkülöníti a „pszichotraumatikus thriller” kategóriáját (Derry, 1988). Ez a típus nem teljesen azonos módon szerveződik, mint az általam kínált – és Király, illetve Hayward megfigyeléseivel alátámasztott – pszichothriller-definíció; tulajdonképpen annak egy a eseteként, avagy egy szűkebb filmkorpuszt magába foglaló változataként írható le. Viszont ez az a pszichothriller-verzió, ami a leg-explicitebben épít a pszichoanalízisre. Derry körülírása szerint a pszichotraumatikus thriller olyan főhőst állít a középpontba, akinek viselkedését valamilyen múltbeli traumája befolyásolja a film jelenidejű cselekménye – legyen az a szerelmi szál és/vagy a bűnügy bonyolódása – során, s ennek a traumának a felfedése és a feldolgozása freudi pszichoanalitikus módszert követ. Ebben a thriller-típusban visszatérő elemként tételezhető többek között a mazochizmus és sadizmus kettőssége, a büntudati szorongás tematizálása, a psziché bizonytalansága, a tudattalan jelentősége, a kellemetlen igazsággal való szembenézés elkerülhetetlensége, s a mentális gyógyulás lehetősége. A pszichotraumatikus thriller egyúttal nagy hangsúlyt fektet a nyomozás motívumára, jóllehet ezúttal a lélek a kutakodás terepe. Ezzel a koncepcióval mutat átfedést, ahogyan a kognitív filmelmélet egyik vezéralakja, Torben Grodal helyezi el a pszichothrillert a saját műfajtipológiájában (Grodal, 1997 [2004, 339]):

„A Hitchcock *Marnie*-jához hasonló pszichothrillerek esetén létezik egy egyenes progresszív–regresszív szerkezet, egy progresszív történet, amelyben lépésről lépésre ismerjük meg Marnie múltját, mindaddig, amíg az rekonstruálódik és a progresszív cselekmény megakadhat. A regresszív múlt, mint amilyen a *Marnie*-ban is látható, gyakran a mentális struktúrákhoz, az emlékekhez, a traumákhoz és az álmokhoz való visszatérést jelenti.”

A Derry által elemzett pszichotraumatikus thrillerek rendezői között leggyakrabban visszatérő név Alfred Hitchcocké, s ezzel el is érkeztünk azon filmek bemutatásához, amelyek a legkövetkezetesebben próbálták összeegyeztetni a főáramlatbeli műfajfilmek elvárásaival a pszichoanalízis mozgóképes megjelenítését.

Hitchcock díványán

Közhely, hogy Alfred Hitchcock életműve felbecsülhetetlen jelentőségű a bűnügyi műfajok fejlődésében; nem utolsósorban azért, mert a rendező legtöbbször nem az elkövető személyazonosságának kiderítésére helyezte a hangsúlyt, hanem – sokkal inkább – a személyiségrajzára, illetve arra, hogy egy adott (akár már elkövetett, akár csak előkészített) bűntény milyen hatást gyakorol az emberi kapcsolatokra. Hitchcock tehát akkor is alapvetően pszichológiai dimenzióban vizsgálta a bűnt, ha nem hagyatkozott a mélylélektanra (mint például a *Kötélben* az ifjú gyilkosok és potenciális leleplezőjük macska-egér játéka során), s filmjeiben akkor is fontos szerepet játszottak a pszichothriller számára alapvető jelentőségű fogalmak, ha történetesen nem szerepeltek bennük mentálisan zavart karakterek (ilyen a makacsul visszatérő anyakomplexus a *Forgószelel* [Notorious, 1946], az *Észak-északnyugat* [North by Northwest, 1959] és a *Madarak* [The Birds, 1963] esetében). Ugyanakkor az emberi kapcsolatok és a bűn viszonyát több alkalommal is a pszichoanalízis segítségével vizsgálta; még mielőtt azonban ezeknek a filmeknek a tárgyalására térnék rá, érdemes kihangsúlyozni a Hitchcock-életmű recepciójában a pszichoanalitikus megközelítés felülreprezentáltságát, s ez nem csak explicite pszichoanalitikus munkáira vonatkozatható. A pszichoanalízisre építő filmelméletek (összefoglalásukhoz lásd Casetti, 1994 [1998, 150–166]) – alapuljanak akár Freud, akár Jacques Lacan teóriáin – előszeretettel fordultak Hitchcock filmjeihez (lásd Žižek, 1992); különösen élénk diskurzust eredményezett a pszichoanalízist felhasználó feminista megközelítés, a rendező (vélt vagy valós) nőgyűlölete, a tekintet problémája, vagy a leskelődés iránt tanúsított obszesszivitása vizsgálatával (lásd például Mulvey, 1975; Rose, 2001). Amikor tehát Hitchcock és a pszichoanalízis „egymásra találását” említjük, kétféleképpen értendő jelenséggel állunk szemben: nemcsak Hitchcock integrálta bűnügyi filmjeibe a pszichoanalízist, de a pszichoanalitikus inspirációjú szaktudományos diskurzus is beépítette az angol rendező életművét a – mindmáig kiaknázott – kutatási területei közé. Az alábbiakban ennek a kölcsönkapcsolatnak az előbbi oldalára fókuszálunk.

Három Hitchcock-thriller sorolható be egyértelműen a Derry alapján fölvázolt pszichothriller-típusba, a pszichotraumatikus thrillerek közé: az *Elbűvölve* (Spellbound, 1945), a *Szédülés* (Vertigo, 1958) és a *Marnie* (1964). Túl azon, hogy ezek a filmek óhatatlanul számos közös vonást mutatnak a bennük alkalmazott pszichoanalitikus folyamat okán, igen jelentős különbségeket is találunk köztük, amelyek jó része a pszichoanalitikus praxis megjelenítését is érinti. Az *Elbűvölve* a pszichoanalízist intézményi keretekbe helyezi, tehát a lehető legdirektebb módon vonultatja fel: történetének főbb szereplői egy elmegyógyintézetben praktizáló orvosok, akik közül az újonnan érkezett intézetigazgatóról kiderül, hogy hamis a személyazonossága, s a valódi igazgató meggyilkolásával gyanúsítják meg – az igazi tetteshez az amnéziás férfi elméjén keresztül vezet az út: miután megfejtik álmait,

s tudatosítják elfojtott gyerekkori traumáját, mintegy „mellékesen” arra is fény derül, hogy a gyilkos a leváltás előtt álló előző intézetigazgató, vagyis maga is gyakorló pszichiáter. Kronologikusan ugyan a *Szédülés* folytatja a hitchcocki pszichoanalitikus thrillerek sorát, mégis a Tippi Hedren címszereplésével készült *Marnie* és az *Elbűvölve* között tételezhető szorosabb rokonság. Marnie vonzó ifjú hölgy, aki rendszeresen változtatja identitását, s – részint pénzügyi okokból, részint viszont kényszeresen cselekedve – főnökeit meglopó tolvaj, aki (mint a film első felében nyilvánvalóvá válik) irtózik a vörös színtől, visszatérő rémálmok gyötrik, s akiről (a történet második felében) kiderül, hogy frigid, képtelen elviselni egy férfi érintését, szexuális közelségét. Marnie kórtörténetének megismerése és problémáinak kezelése lesz az elsődleges célja a nő újszülött férjének, az egyik meglopott vállalkozónak, aki zsarolással kényszeríti Marnie-t, hogy házasodjanak össze, s végül a férfi fényt derít a nő titkokkal terhes múltjára.

A rendező deklarálása szerint az *Elbűvölve* az üldözéses thriller becsomagolása pszeudo-pszichoanalízisbe (Durgnat, 1974).² Csakugyan, a film megfelel az egyik leggyakrabban aktualizált thriller-sztori, a *tévesen vádolt menekülő férfi* (*wrongly accused running man*) történetészmája által előírt követelményeknek, s a pszichoanalitikus kezelés teljesen összefonódik a bűnügyi bonyodalmak megoldásával – noha érdemes kiemelni azt az ambivalenciát, hogy ehhez az szükségeltetik, hogy a pszichésen zavart férfi múltbeli vétke (öccse halálos balesetében játszott szerepe) a felszínre kerüljön, miközben jelenbeli ártatlansága igazolódik a kezeléssel nyert információk által. A thriller műfajának másik alapvető történetészmája, a *veszélybe kerülő nő* (*woman-in-peril*) szituációja ehhez képest csak erős fenntartásokkal érvényesül a *Marnie*-ban, s bizonyos értelemben éppen az ellentmondásos férj által alkalmazott pszichoanalitikus kezelés lesz az, ami egyre jobban veszélyezteti Marnie-t (pszichés labilitása fokozódik, még öngyilkosságot is megkísérel). Megfogalmazható ekként, hogy a *Marnie* műfajilag erősebben kötődik a melodramához, amennyiben a női szubjektivitás feltérképezése, illetőleg az ambivalens párkapcsolat nyomon követése erősebb benne, mint a bűnügyi vonatkozás.

Az *Elbűvölve* kezelés alá kerülő páciense férfi, a *Marnie*-é nő. Az előbbi titokzatos főszereplőjét, a Gregory Peck által játszott Ballantyne-t szakképzett terapeuták kezelik, a bájos doktornő, Constance (Ingrid Bergman) és az idős, akcentus-

² Hitchcock ambíciója az volt, hogy az *Elbűvölve* legyen az első pszichoanalitikusan megalapozott film, jóllehet Georg Wilhelm Pabst már foglalkozott a pszichoanalitikus terápiával, az *Egy lélek mélységei* (Geheimnisse einer Seele, 1926) című filmjében. Ha viszont a fókuszot leszűkítjük a populáris filmre, helytálló lehet azt mondani, hogy az *Elbűvölve* elsőként tematizálja *explicit* módon a pszichoanalízist. (Fontos kihangsúlyozni, hogy *explicit* módon, mert a 40-es évek több horrorfilmjében is felfedezhető hasonló, ha nem is ennyire nyíltan deklarált kapcsolat a pszichoanalízissel, mint az *Ördög az emberben* [Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Victor Fleming, 1941] és a *Macskaberek* [Cat People, Jacques Tourneur, 1942] esetében).

sal beszélő dr. Brulov, aki egyes elemzők szerint egyfajta karikatúrisztikus Freud-figurának is tekinthető (Derry, 1988, 198). Marnie-t amatőr analitikus veszi kezelésbe, a Sean Connery megformálásában látható Mark, akinek nem hivatása, sokkal inkább szenvedélye a terápia, s nem ítéltethető meg egyértelműen, hogy ez a szenvedély intellektuális, érzelmi vagy szexuális motivációkból eredeztethető, vagy akár mindháromból egyszerre. Az orvosi etika betartása és annak hiánya tehát alapvető eltérést mutat a két filmben. Ez továbbgondolható a terápiás folyamatok során, az analitikus és a páciens között szövődő viszony természetrajzát illetően: Constance és Ballantyne szerelme tiszta és őszinte, Marnie és Mark kapcsolata finoman szólva is diszharmonikus, részint Marnie pszichés zavarai, részint Mark morálisan vitatható jelleme miatt. Kettejük esetében a pszichoanalitikus kezelés voltaképpen az erőszaktétele egy formájává válik, mentális leigázással és kisajátítással – a pszichés ekvivalense annak a cselekedetnek, hogy Mark a felesége beleegyezése nélkül a nászútjukon magáévá teszi Marnie-t.

Az analitikus és páciense viszonyában található drasztikus eltérések ellenére ugyanakkor mindkét film *sikeres* kezelésként tételezi a lefolytatott terápiát. Ballantyne képessé válik arra, hogy szembenézzen múltjával, s az igaztalan vádak alól is felmentik, Marnie-ban pedig ugyancsak tudatosodik elfojtott gyerekkori traumája (hogyan vált gyilkossá kislánként, amikor prostituált anyját megvédte egy erőszakos matróztól). A terápia tehát célravezető: gyógyírt jelent Ballantyne büntudati szorongására és – alighanem – Marnie kleptomániájára s frigiditására is. Az *Elbűvölve* a romantikus pár egybekelésével koronázza meg a terápia áldásos hatásait; a *Marnie* kódája noha kevésbé egyértelmű, mégsem tűnik kevésbé optimistának: Mark és Marnie új életet kezdenek, maguk mögött hagyva Marnie bűnözési hajlamát s pszichés zavarait (és nem utolsó sorban megvan a lehetőségük, hogy a tehetős férfi a vagyonából kárpótolja mindazokat, akiket neje meglopott).

Ami magát a terápiát illeti, az *Elbűvölve* a hangsúlyt az álomfejtés eljárására helyezi, míg a *Marnie* a múltbeli trauma – mintegy hipnózisközeli állapotban átélt – újraélésére. Ballantyne felidézett és kezelői által megfejtett álomképeinek megalkotásához Hitchcock nem mást kért fel, mint Salvador Dalít, s a szürrealista művész hozzájárulása a filmhez sokat vitatott álomszekvenciát eredményezett; megfejtői a freudi tanítást követve a manifeszt álomtartalom mélyére ásva pontról pontra rámutatnak, hogy mire vonatkozik, azaz mi a latens álomgondolat.³ A film igazi álomszerűségét és a psziché mélyrétegeinek autentikusabb mozgóképes feltárását azonban mégsem az álomjelenethez köthetjük, hanem a Ballantyne-t feszélyező csíkos mintázatok visszatérő és egybefonódó motívumához (ez ugyanis

³ Efféle stilizált álomszekvencia nem számít ritkaságnak a korabeli – és a későbbi – bűnügyi filmben (Varga, 2011), jóllehet kiegészítése pszichoanalitikus álomfejtéssel kevesebbszer fordul elő (lásd még *A sötét múltat* [The Dark Past, Máté Rudolf, 1948]).

múltbeli traumájára utal). Gilles Deleuze például joggal írja (Deleuze, 1985 [2008, 71]), hogy itt

„az igazi álom nem a Dalí-kreálta papírmásé teszta képsorában jelenik meg, hanem egymástól távol eső elemekben szétszórva: a villa fogaival az asztalterítőn húzott csíkokban, a pizsama csíkozásává válnak, azután egy fehér takaró csikjává, majd egy mosdó kiöblösödő terévé, amely átmegy egy felnagyított pohár tejbe, végül pedig egy nagy hómezőbe, amelyet párhuzamos sínyomok szelnek át. Egy sor elszórt kép, melyek egyetlen nagy kört írnak le, és mindegyikük virtuális képe a másik aktualizáló képnek, egészen addig, amíg egymással összekapcsolódva el nem jutnak a gyilkos szánkó rejtett élményéhez, amely a hős tudattalanjában mindig is jelen volt.”

A *Marnie* ha nem is iktat be az álomjelenethez hasonló stilizált képsort, a vörös szín megjelenése mintegy „előnti”, beborítja a képmezőt, valahányszor a hősnőt felzaklatja a megpillantása, a csúcsponton pedig optikai trükkök⁴ vezetnek fel a múltbeli esemény fölelevenítését, ami – ellentétben azzal, ahogyan az *Elbűvölve* felidézi hőse traumáját – több mint egy sűrített összefoglalás, rövid visszapillantás (igaz, a situáció is komplexebb): színszűrővel átlényegített képsorok mutatják pontról pontra az eseményeket, s az emlékképbeli kislány-Marnie és a jelenbeli, önkívületi állapotba kerülő felnőtt-Marnie folyamatosan „váltogatják” egymást.⁵

A James Stewart és Kim Novak főszereplésével készült *Szédülés* noha ugyancsak felhasználja az álomfejtés és a traumatikus élmények újraélésének mozzanatait, a pszichoanalízist részben sokkal csavarosabb, részben lényegesen szkeptikusabb módon alkalmazza. Ezúttal egy női és egy férfi „páciens” egyaránt terápiás eljárás alanyává válik a cselekmény során, de ez egészen eltérően valósul meg, nem csak az *Elbűvölve* vagy a *Marnie* hőseihez képest, hanem egymáshoz viszonyítva is. A *Szédülés* középpontjában egy privátnyomozói tevékenységet folytató ex-rendőr és két, pontosabban egy nő viszonya áll. Az akrofóbiában szenvedő Scottie egy volt évfolyamtársa, Elster fiatal feleségének megfigyelésére vállalkozik, a nő ugyanis zavaros tudatállapotban kóborol, mi több, öngyilkos hajlamai vannak, s bár a férfi egyszer sikerrel menti meg Madeleine-t, hogy vízbe fulladjon, tériszonya miatt nem tudja megakadályozni, hogy a nő – aki iránt romantikus érzéseket táplál – leveesse magát a templomtoronyból. A történeteket feldolgozni képtelen Scottie megismerkedik Judyval, aki kísértetiesen emlékezteti Madeleine-re, éppen ezért a nőt fokozatosan halott szerelme hasonmásává formálja – s végül felfedezi, Judy *valóban* Madeleine, amennyiben korábban csak eljátszotta az asszonyt (és annak

⁴ Hitchcock és operatőre, Robert Burks a *Szédülés*ben felavatott optikai trükköt, az ún. fahrt–zoom képalkotó eljárást alkalmazza újra: ott a főhős tériszonyát érzékeltető, szubjektív beállításokhoz használták, a *Marnie*-ban az idősíkok összemosisítását, a múltba való mentális belépés felvezetését nyitják meg vele.

⁵ Az *Elbűvölve* és a *Marnie* pszichoanalitikus megközelítéséhez lásd még Boyd, 2000; illetve Rucas, 2003; McCalmont, 2009.

pszichés zavarát), hogy Scottie tanúként alátámaszthassa az igazi feleség „öngyilkosságát” (akit a férj maga hajított ki a toronyból). Scottie és Judy kapcsolatának fináléja visszatérés a toronyba, ahol a férfi nem csak a teljes igazságot tudja meg, hogy mi történt, s nem csak sikeresen jut fel ezúttal a torony legtetéjére – hanem ismét elveszíti Madeleine-t (azaz most a Madeleine-né formált Judyt), amikor az – nem egyértelmű okokból⁶ – „újra” a mélybe zuhan.

A pszichoanalitikus terápiával potenciálisan orvosolható pszichés zavarok a *Szédülés* történetében egyfelől a bűnügyi intrika részei, eszközei, másfelől pedig a következményei. A nő pszichés zavara mindössze eljátszott lelki defektus, amit Elster mint író és rendező, a Madeleine-ként megismert Judy pedig mint színésznő „szceníroz” Scottie számára: a nőt látszólag a felmenője (dédanyja, Carlotta Valdes) szelleme kísérti, öntudatlan kóborlásai során meg is szállja talán, s a jelek arra utalnak, hogy Madeleine átélni kényszerül Carlotta sorsát, a tébolyt s az öngyilkosságot. Madeleine-re tehát egyrészt az identitászavar, mi több, az identitásvesztés réme leselkedik pszichikailag, fizikailag pedig a halál lehetősége fenyegeti. Ekként a film első felének cselekménye, ha kissé szokatlan módon is, de érvényesíti a *woman-in-peril* történetesémát, amennyiben ezúttal saját magától, belső démonaitól kellene megmenteni az asszonyt. Scottie valóban megpróbál a lélek detektívjeként bizonyítani; Madeleine tényleges, térbeli követése után – megismerkedve az asszonnyal – belső útján igyekszik követni őt: magyarázatot találni elrövedezéseire, megfejteni az álmait, netán visszavezetni azokat valóban átélt, de elfeledett, elfojtott eseményekre. A filmről terjedelmes és éleslátó tanulmányt publikáló pszichoterapeuta, Emanuel Berman hangsúlyozza, hogy Madeleine és Scottie viszonya a pszichoanalitikus terápia kereteit idézi, s Scottie részéről egy „megmentési fantázia” bontakozik ki (Berman, 1997) – amely nem csak a beteg asszony meggyógyítására és életének megmentésére vonatkoztatható (bár elsősorban arra), hanem egyúttal saját lelki problémáinak megoldásaként is kamatoztatható. Ez a megmentési fantázia azonban összeomlik, nem sikerül, mert nem is sikerülhet beteljesíteni – tekintve, hogy Madeleine pszichés zavara szemfényvesztés csupán. Ekként a pszichoanalízis a bűnügyi cselekvés instrumentumaként kompromittálódik, csalásnak bizonyul, amit ki- és felhasználva teljesen megvezethetővé válik egy ember. A férfi karakterének pszichés komplikációi viszont tovább árnyalják a képet.

Az *Elbűvölve* és a *Marnie* struktúrájával ellentétben nem a történet csattanójaként tudjuk meg, mi Scottie traumatikus élménye, épp ellenkezőleg, szemtanúi

⁶ Judy ugyan egy apáca váratlan – árnyalakként, szinte kísértetként való – megjelenésétől tántorodik hátra, de ez nem feltétlenül kielégítő magyarázat arra, miért is zuhan le. Ebben az értelemben zuhanása az átváltozása – tragikus – megkoronázásaként is tétélezhető, vagy pedig önként vállalt-beteljesített bűnhődésként is felfogható. A kérdés nyitott; egyéb olvasatok is felvethetőek.

vagyunk, ezzel nyit a film – a férfi magasságtól való félelmének intenzitását tehát kezdettől fogva átérezhetjük. Scottie-t az akrofóbiája miatt szemeli ki Elster, hogy ő legyen a tökéletes gyilkosság tervébe épített „balek”, akinek előrevetíthető kudarca borítékolja Madeleine halálát; Scottie viszont Madeleine megmentésében – legalábbis a lehetőségében – esélyt láthat, hogy saját gyöttrő traumájától szabaduljon, bűntudati szorongása enyhüljön (minthogy valahol mégiscsak vétkesnek érzi magát abban, hogy rendőr kollégája lezuhant), s visszanyerje férfiúi cselekvőképességét. A Madeleine-élmény azonban, katasztrofális végkimenetele miatt, nem elvesz egy traumát Scottie pszichéjéből, hanem hozzáad egy másikat. Az akrofóbia háttérbe is szorul a film második felében, amikor Scottie-n eluralkodik az obszesszív melankólia, s maga válik ahhoz hasonlatossá, amilyen Madeleine volt a film első felében – egy halott által fogva tartott, „megszállt”, meggyötört lélek. Madeleine megjátszott zavarodottságával ellentétben ez viszont *igazi* pszichés probléma. Madeleine csak mesélt az álmáról, Scottie álmát – amely a nő lázálmának és halálának motívumaiból építkezik – magunk is láthatjuk.⁷ A férfi úgy kóborol San Francisco utcáin, mint szerelme tette egykor, s mindenhol őt igyekszik megtalálni, bármennyire tudja is, hogy ez – elvileg – lehetetlen. Scottie melankóliájára Judy átalakítása (azaz Madeleine szimbolikus feltámasztása) hozza meg a – látszólagos és ideiglenes – gyógyírt. Az átalakítás tehát felfogható akár Scottie egyfajta önterápijaként is, a fináléban pedig – miután a férfi rájön, hogy az általa megismert Madeleine és Judy nem csak hasonlatosak, de azonosak is – egyenesen a traumatikus élmény újrajátszása, fizikailag is megismételt felidézése kerül a középpontba (akárcsak Ballantyne és Marnie kezelésének csúcspontján). Az újrajátszás eredménye, hogy Scottie immár följut a csúcsra, legyőzi a mélységtől való iszonyódását, Madeleine-t/Judyt azonban másodszorra – s véglegesen – is elveszíti. A terápiás eljárás ekként az akrofóbiát képes volt kezelni, az obszesszív melankóliát azonban – vélhetően, jóllehet az már egyéni értelmezés kérdése is – potenciálisan súlyosbítni fogja.

A *Szédülést* a férfi cselekvőképességének visszaszerzésére irányuló *siker-történetként* is értelmezik, melynek mintegy mellékterméke egy nő halála; Erdélyi Eszter írja esszéjében (2005, 51):

„[a]mikor tehát Scottie a film végén – tériszonyát, szédülését leküzdve – kilép a torony nyílásán, akkor nem egy szerencsétlen ember áll előttünk, mint ahogy egyes kritikák mondják a mélyben tátongó ürességre hivatkozva. Sokkal inkább annak lehetünk tanúi, hogy miként járta be az önmaga teljességéhez visszavezető utat (a

⁷ Scottie álmójelenetében levágott-kinagyított feje is látható, váltakozó színekkel vibráló, spirális mintázatot kirajzoló háttér előtt. Ez a képsor, amely a pszichoanalitikus szimbolika alapján értelmezve óhatatlanul a kasztrációs szorongást asszociálja, előrevetíti a *Tristana* című Luis Buñuel-film (1970) álmójelenetét, amelyben egy harangnyelv hegyén csüng a címszereplőt megrontó nagybácsi feje. A *Szédülés* egyéb Buñuel-filmekkel is párhuzamot mutat (Varga, 2005).

nők segítségével és tudatos megsemmisítésével) a férfi főszereplő. A beavatás labirintus-tornyának lépcsőin felkapaszkodó Scottie a magasban lévő nyíláson át újra megszületik/újjászületik. Nem áll útjába senki és semmi, arcán az önnön férfierejének visszaszerzése felett érzett katarzis tükröződik.”

Vitatkozni lehetne azzal, hogy pontosan mi tükröződik Scottie arcán – az egészalakos beállításból adódó távolság és az esti sötétség miatt a férfi arcvonásai még csak nem is láthatóak teljesen kivehetően –, az viszont kevésbé vitatható, hogy a mélyben nem is annyira az üresség tátong, mint sokkal inkább annak a lezuhant nőnek a holtteste hever, aki Scottie életét gyakorlatilag ismeretségük óta betöltötte – legkivált a hiányával –, s akinek halálában a férfi ezúttal sokkal nyomatékosabban vétkes (sőt, bűnös), mint rendőrkollégája vagy az igazi Elster-asszony végzetében. Ha győzelemről beszélnénk, legfeljebb *pürrhoszi győzelmet* mondhatnánk. Scottie terápiás folyamatának eredménye ekként egy nő halála és egy férfi – önmaga – potenciális lelki halála; mérlege pedig, hogy a fóbia meggyógyításának sikerét messze fölüllicitálja a terápiával járó pusztítás. Alapvetően tehát Bermannel értek egyet, aki szerint Scottie hiába győzi le szédülését, ha ennek során egyúttal elveszíti az emberségét és az élete értelmét – az önterápia alatt belőle is éppolyan életveszélyes fenyegetés lesz, mint amit annyira szeretett volna elűzni vagy gyógyítani Madeleine esetében (Berman metaforáját idézve: a szépséget védelmező lovag a végkifejletben azzá a sárkánnyá válik, akitől kedvesét meg kellett volna óvnia).

A *Szédülés* tehát, annak ellenére, hogy nem tagadja a pszichoanalitikus kezelés potenciális gyógyító erejét, duplán kompromittálja azt. Egyfelől illúzió, csalásnak, az intrikus számára kizsákmányolható gondolatkörnek tekinti, amivel fel lehet ültetni egy balekot; másfelől pedig a terápiás folyamat nemkívánatos mellékhatásaival, pusztító erejével is számot vet. Azt is mondhatnánk, ha az *Elbűvölve* esetében a rendező túlságosan is komolyan vette a pszichoanalízist, a *Szédülés*ben – talán nem explicit módon, de mégiscsak – bizonyos értelemben paródia tárgyává teszi (noha itt nem megmosolyogtató paródiára kell gondolni, mint mondjuk a Hitchcock-életművet pellengérré állító Mel Brooks-film, a *Magasfrász* [High Anxiety, 1977] esetében). Mint láttuk, bár a *Marnie* közelebb áll az *Elbűvölve* pszichoanalízis-alkalmazásához, nem oszlatja el teljesen a vele kapcsolatos kételyeket, amennyiben kielezi az önjelölt terapeuta morális ambivalenciáját.

*

Jelen tanulmány nem törekedett teljességre a pszichoanalízisre deklaráltan építő pszichothrillerek felidezésében; még Hitchcock életművén belül sem. A témakör ugyanis kihagyhatatlanná tenné a rendező legtöbbet vizsgált – jóformán könyvtárnyi szakirodalommal büszkélkedő –, 1960-ban bemutatott *Psycho* című filmjének kommentálását. Kétségtávol a *Psycho* épít a legmélyebben az anyakomplexus jelenségére s annak patológikus következményeire; s miközben a fil-

met meghatározó térszerkezetek felfoghatók a freudi személyiség-topográfia modellezésének (Báron, 2004), a *Psychó*hoz éppúgy társítható a freudi kísérteties fogalma, mint a halálösztönöké (Mulvey, 2004), vagy akár a lacani pszichoanalízis gondolatvilága (Bellour, 2000). A fókusz olyan filmekre szűkítettem, amelyeknek a cselekményében végigvezethető a pszichoanalitikus terápia motívuma – a *Psychó*ban ezt nem találjuk meg.

Későbbi pszichothrillerek azonban – igaz, a *Psycho* által kihangsúlyozott erőszakos tendenciák átvételével, illetőleg fokozásával – visszatérnek a pszichoanalitikus terápia és a bűnügyek összekötéséhez. Említhetők itt olyan kevésbé méltatott és kanonizált filmek, mint Mario Bavától *A hentesbárd* (Il rosso segno della follia, 1970) és Frank De Felitta műve, az *Ollók* (Scissors, 1991) – az előbbi a *Psychóra*, az utóbbi a *Marnie*-ra vezethető vissza egyértelműen –, ám a legemblematikusabb film ebből a szempontból az óriási kritikai és közönségsikert aratott *A bárányok hallgatnak* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991). Dr. Hannibal Lecter és Clarice Starling konzultációi ugyanis nem csupán egy szabadon garázdálkodó sorozatgyilkos megtalálását célozzák, de az ifjú ügynöknő traumatikus múltjának feldolgozását is fokozatosan előtérbe állítják. *A bárányok hallgatnak* ekként azt is példázza, hogy az elmúlt néhány évtized során bármennyire feltöltődött is a pszichothriller olyan pervertált erőszakformákkal, amelyek a műfaj számára idegennek számítottak korábban, az újabb trendek is mutatnak fogékonyságot azon pszichoanalitikus problémafelvetések iránt, amelyeknek a beépítését bűnügyi fikciókba Alfred Hitchcock klasszikus thrillerei alapozták meg.

IRODALOM

- BÁLINT M. (1959). *A borzongások és regressziók világa*. Budapest: Animula, 1997.
- BÁRON GY. (2004). Alászállás az alvilágba. A vertikális mozgások jelentősége Hitchcock *Psychó*jában. *Metropolis*, 8(1): 18–42.
- BELLOUR, R. (2000). Pszichózis, neurózis, perverzió. A *Psycho* kapcsán. *Metropolis*, 8(1): 44–61.
- BERMAN, E. (1997). Hitchcock's *Vertigo*. The Collapse of a Rescue Phantasy. *International Journal of Psycho-Analysis*, 78:975–988; *The 3rd European Psychoanalytic Film Festival* (2005), <http://www.psychoanalysis.org.uk/epff3/berman.htm> (2012. 09. 28.)
- BOYD, D. (2000). The Parted Eye: *Spellbound* and Psychoanalysis. *Senses of Cinema*, 1(6). <http://sensesofcinema.com/2000/6/spellbound/> (2012. 09. 28.)
- CASETTI, F. (1994). *Filmelméletek 1945–1990*. Budapest: Osiris, 1998.
- CREED, B. (1986). A horror és az iszonytató nőiség. Képzeletbeli tisztátalanság. *Metropolis*, 10(1): 88–108.
- DELEUZE, G. (1985). *Az idő-kép*. Budapest: Palatinus, 2008.

- DERRY, C. (1988). *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson N.C.: McFarland, 1988.
- DURGNAT, R. (1974). *The Strange Case of Alfred Hitchcock, or The Plain Man's Hitchcock*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1974.
- ERDÉLYI E. (2005). Executio praecox. *Filmvilág*, 48(4): 48–51.
- GRODAL, T. (1997). A fikció műfajtipológiája. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.), *A kortárs filmelmélet útjai* (320–355). Budapest: Palatinus, 2004.
- GUATTARI, F. (1975). A filmművészet: a pszichoanalitikus díványa szegények számára. In: Király J. (szerk.), *Film és szórakozás* (83–93). Budapest: Mokép – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981.
- HAYWARD, S. (2000). *Cinema Studies. The Key Concepts*. London – New York: Routledge, 2000.
- HUNGLER T. (2010). Merjünk nagyot álmodni? *Revizor – a kritikai portál*. <http://www.revizoronline.com/article.php?id=2515> (2012. 09. 28)
- IACCINO, J. F. (1998). *Jungian Reflections within the Cinema. A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Connecticut – London: Praeger, 1998.
- KALMÁR GY. (2012). Szubjektumkonstrukciók az Elm utcában. A szubjektivitás alakzatai a „slasher” horrorfilmben. *Apertúra*, 7(2). http://apertura.hu/2012/tel/kalmar_szubjektumkonstrukciok_az_elm_utcaban (2012. 09. 28.)
- KIRÁLY J. (2010). *A film szimbolikája III/1. A kalandfilm formái*. Kaposvár – Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.
- KOVÁCS A. B. (2007). „Ez csak egy szivar” A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben. *Apertúra*, 2(2). <http://apertura.hu/2007/tel/kab> (2012. 09. 28)
- MCCALMONT, J. (2009). Marnie (1964) – The Abusive Nature of Therapy. <http://ruthlessculture.com/2009/12/03/marnie-1964-the-abusive-nature-of-therapy/> (2012. 09. 28.)
- MULVEY, L. (1975). A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi (szerk.), *A kortárs filmelmélet útjai* (249–267). Budapest: Palatinus, 2004.
- MULVEY, L. (2004). Halálösztönök. *Metropolis*, 8(1): 62–71.
- PACKER, S. (2007). *Movies and the Modern Psyche*. Connecticut – London: Praeger, 2007.
- ROSE, G. (2001). Pszichoanalízis: vizuális kultúra, vizuális élvezet, vizuális széthullás. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.), *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény* (217–263). Budapest: Typotex, 2010.
- RUBIN, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- RUCAS, D. P. (2003). The Pathologization of Marnie. <http://www.angelfire.com/film/articles/marnie.htm> (2012. 09. 28.)

- SCHNEIDER, S. J. (ed.) (2004). *Horror Film and Psychoanalysis. Freud's Worst Nightmare*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- VARGA Z. (2005). Megszállottak. Hitchcock és Buñuel. *Filmvilág*, 48(2): 16–18.
- VARGA Z. (2011). A lázálom jelensége a thrillerben. *Café Babel*, 20(66): 81–88.
- VARGA Z. (2012). Lélekmélyi alvilág. A pszichothriller műfajának vázlata. *Filmvilág*, 55(11): 28–32.
- WILLIAMS, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: Grant, B. K. (ed.), *Film Genre Reader III* (141–159). Austin: University of Texas Press, 2003.
- ŽIŽEK, S. (1992). Alfred Hitchcock, avagy a forma és történeti közvetítése. In: Füzi Izabella (szerk.), *Hitchcock. Kritikai olvasatok* (39–52). Szeged: Pompeji, 2010.

FILMJEGYZÉK

- BAVA, M. (1970). *Il rosso segno della follia*. Olaszország – Spanyolország. Mercury Films.
- BROOKS, M. (1977). *High Anxiety*. USA. 20th Century Fox.
- BUÑUEL, L. (1970). *Tristana*. Spanyolország – Olaszország – Franciaország. Epoca Films – Talía Films.
- DE FELITTA, F. (1991). *Scissors*. USA. DDM Film Corporation.
- DEMME, J. (1991). *The Silence of the Lambs*. USA. Orion.
- FLEMING, V. (1941). *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. USA. MGM.
- HITCHCOCK, A. (1945). *Spellbound*. USA. Selznick International Pictures.
- HITCHCOCK, A. (1946). *Notorious*. USA. RKO.
- HITCHCOCK, A. (1958). *Vertigo*. USA. Paramount.
- HITCHCOCK, A. (1959). *North by Northwest*. USA. MGM.
- HITCHCOCK, A. (1960). *Psycho*. USA. Paramount.
- HITCHCOCK, A. (1963). *The Birds*. USA. Universal.
- HITCHCOCK, A. (1964). *Marnie*. USA. Universal.
- MÁTÉ R. (1948). *The Dark Past*. USA. Columbia.
- NOLAN, C. (2010). *Inception*. USA. Warner Bros.
- PABST, G. W. (1926). *Geheimnisse einer Seele*. Németország. Neumann-Filmproduktion.
- SIEGEL, D. (1971). *Dirty Harry*. USA. Warner Bros.
- SINGER, B. (1995). *The Usual Suspects*. USA. Spelling International – Polygram Filmed Entertainment.
- TOURNEUR, J. (1942). *Cat People*. USA. RKO.