

Bárdos Judit

A képi hatások legnagyobb technicistája, avagy Hitchcock és „a Báron”

(Báron György: *Alászállás az alvilágba. Psycho analízis.* Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest 2007. Nagyítás Könyvek 1. 112 oldal)

Báron György szerint Hitchcock „a képi hatások perfekcionista technicistája volt”, hiszen nála talán „senki sem tudott többet arról, hogy az egyes eszközök milyen hatást váltanak ki a nézőben.” „Filmjei - mondja Báron – ezért is ideális tárgyai az elemzésnek.” (111. o.). Állítását mi sem bizonyítja jobban, mint most megjelent *Psycho*-elemzése, azaz *Psycho*-pszichoanalízise. Az ideális tárgy ezúttal ideális elemzőre talált, aki mintaszerűen, a *close reading*, vagy inkább a *close watching* módszerével tárja fel Hitchcock talán legszuggesztívebb művének hatás-mechanizmusát. Elemzése ráadásul rendkívül olvasmányos, szinte éppoly lebilincselő, mint vizsgálódásának tárgya.

Az elemzés jelenetről-jelenetre, beállításról-beállításra halad, mintegy induktíve, a pontosan rekonstruált „formából” bontja ki a „tartalmat”, hogy aztán így jusson el a film pszichoanalitikus megközelítési módjával, műfaji és dramaturgiai sajátágaival, végül pedig filmtörténeti helyével kapcsolatos általános megállapításaiig.

Különösen meggyőző a *Psycho* híres zuhanyozós jelenetének elemzése. Érdeemes a jelenetet Báron elemzésében felidézni. Miközben erős fény vakít, s halljuk a víz csobogását, a kamera hosszan kitarva mutatja Marion pepecselését: nagyközeliket látunk a zuhanyrózsáról, a függönykarikákról, a lefolyón lezúduló vízről. Egyre nő bennünk a feszültség. Az ezt követő másfél percben viszont a képi és hanghatások olyan sebességgel követik egymást, hogy már alig tudjuk felfogni őket. A néző nem is a gyilkosságot látja, hanem gyors montázst a képről, a lefolyóban kavargó, egyre sötétülő vízről. Beáll a csend, a gyilkossági jelenetet a

zuhanyrózsából előtörő, majd a lefolyóban örvénylő víz szuperplánja követi. Eisenstein kifejezése illenék ide: egy asszociációs montázs révén hasonlóan körkörös forma tűnik fel: a halott Marion kimerevedett szemének közelképe. Ezúttal – emeli ki Báron – a tárgy válik mozdulatlaná, s a kamera kezd mozogni. Először a szem körül köröz, majd vágás nélkül elhagyja a fürdőszobát, és a Hitchcockra jellemző „from the nearest to the farrest” eljárást alkalmazva, köztes plán közbeiktatása nélkül jut el a fönti ház sötét nagytotáljáig. Ez egyúttal átvezet az addig főszereplőnek vélt Marion filmjéből Norman filmjébe.

Báron részletes, képközeli elemzésében ez a jelenet is jól illusztrálja, hogy a jelentést Hitchcocknál teljes egészében a kontextus határozza meg: a halál nemcsak a sötétséggel, hanem a vakító fénnel is összekapcsolódhat, a víz pedig nemcsak megtisztulást, hanem halált, széthullást is jelenthet. A film hatása nem a hitelességen alapul, hiszen – mint maga Hitchcock mondja – a csoki szirup illúziókeltőbben idézheti fel a vért, mint a paradicsomlé, vagy mint akár a valódi vér. A film éppen a lefolyóban kavargó vér látványa miatt készült fekete-fehérben, ami eleve a stilizáció magasabb foka.

A könyvnek van egy másik főszereplője: Eisenstein. A hitchcocki fogások nagyon sokszor az ő megoldásaival vethetők össze, hiszen őt is elsősorban a hatás érdekelte. A zuhanyozós jelenet – mutat rá Báron – egyenesen a kulesovi kísérletek óta ismert klasszikus (következésképpen eisensteini) montázstechnikával épül fel. Nem döfnek kést egy testbe: csakis a női test, a kés, a zuhanyrózsa, az egyre véresebben (csoki sziruposabban) örvénylő víz látványa idézi fel a nézőben a gyilkosság képzetét. A tudatosan megtervezett beállítások gyors montázsa, vagy a vágás nélküli lassú kameramozgás: mindez a jelenet által kiváltandó hatást szolgálja, s nem abból következik, hogy mit ír elő az adott filmtörténeti korszak. Vannak irányzatok, amelyekben a montázs dominál, bár a modern filmben csökken a szerepe. Ám – mint látjuk – egy filmen belül is lehet létjogosultsága mindkét megoldásnak. Báron

módszere, melyre csak egyetlen példát hozhattam fel, minden esetben beválik. Következtetéseit más Hitchcock-filmekből vett példák és a szakirodalom érvei is alátámasztják. Remekül elemzi például a nyomozó megölésének jelenetét: a zuhanás élményét a szereplő döbrent arcának fix beállítású közelije, illetve a kamera kocszása kelti (ellenkező irányú zoommal), nem pedig magának az esésnek a rögzítése.

Mennyiben modern Hitchcock filmnyelve? Báron felhívja figyelmünket arra, hogy a rendező szándékosan követ el „szakmai hibákat”, ami a francia új hullám kedvelt fogása. Ő azonban nem a filmtörténeti utalások vagy a reflektáltság, hanem csakis a szuggesztívebb hatás kedvéért él ezzel az eszközzel. A *Szédülés*ben például háttérvetítést látunk, a *Psycho* nyitójelenetében pedig drámai vágással, váratlan zökkenéssel egy díszletfalba ütközünk. Ez mindenképpen erőteljesebbé teszi az élményt: a kamera és ezzel a néző behatolt egy randevú intim terébe. Norman – bár nem tekinthet be a fürdőszoba ablakán, s így nem *látja*, hanem csak *tudja*, hogy mi történt – azt kiáltja: „vér, anya, vér”!

A film közepén kihuny a fény, megáll a film, ami Bergman óta szintén modern filmnyelvi eszköz. Ez Hitchcocknál a „vörös hering” effektus, vagyis a néző gondosan kidolgozott félrevezetése. A film első harmadában azt hisszük, Marion filmjét látjuk, és a pénz a tét. Ám a mocsárba süllyesztett autóval, benne a lány holttestével és a pénzzel, mintha megint véget érne a film. Elkezdődik Norman filmje. Ezután azt hisszük, a nyomozó majd kideríti, mi történt (vagyis hogy bűnügyi filmet látunk), később pedig azt, hogy az anya a gyilkos.

Norman filmjével a vertikális sík filmje kezdődik el. Báron legeredetibb, igen meggyőző gondolata az, hogy a filmtörténetben leginkább Hitchcockra és Eisensteinre jellemző a tér vertikális tagolása. Joggal hangsúlyozza, hogy ezt Eisensteinnél a rendező világnézete magyarázza. A társadalmi és osztálystruktúra az odesszai lépcsőn a függőleges térben, felfelé

és lefelé irányuló mozgások formájában jelenik meg. Érdekes azonban megjegyezni, hogy ez a fajta mozgás az *Októberben* már csak a hatalmi harc ironikus érzékeltetése.

Hitchcock viszont pszichológiai okokból preferálja a vertikális irányú mozgást, mely a *Psychóban* is a pszichikum szintjeit képezi le. Marion utazása alászállás az alvilágba. Megölése után még lejjebb, a mocsárba, a halottak szintjére kerül. A motel a fiú szintje, a fönti ház pedig az anyáé. Ez a hármasság (mely a házon belül megismétlődik), megfelel a tudatalatti én, az én és a felettes én szintjének. Norman, mint néhány más Hitchcock-film hőse, szintén pszichotikus, akinek betegségével együtt jár a szédülés és a zuhanás élménye. Története a vertikális tengely mentén játszódik, s kulcsszerepe van benne az alászállás és a felszínre hozás ismétlődő mozzanatának. A nyomozás nem gyógyulással, hanem lelepleződéssel végződik. A film nem bűnügyi, hanem pszichológiai: egy pszichoanalitikusan elemezhető folyamatot ábrázol, melynek során a főhősben felidéződik a traumát okozó esemény, a bűnügy igazi kulcsa.

Nagyon ritkán írnak egész könyvet egyetlen filmről. Ezek között említhetjük Szabó Z. Pál könyvét az *Andalúziai kutyáról* vagy David Bordwellét és Christine Thomsonét a *Rettegett Ivánról*. Véletlen-e, hogy ezekre, mint Báron kiváló munkájára is, éppen a pszichoanalízis és Eisenstein hatott ilyen inspirálóan?

Néhány hete ugyanezekben a hasábokban Gelencsér Gábor megírta, hogy Bordwell filmtörténetét nemsokára „a Bordwellként” fogjuk emlegetni. Jancsó fülszövegét idézve tegyük hozzá: Báron könyvét rövidesen „a Báronként” említhetjük. Előreláthatólag nemcsak Hitchcock-elemzésként, hanem egyáltalán a filmelemzés követendő példajaként is megkerülhetetlen lesz.