

HITCHCOCK SZÉDÜLÉS CÍMŰ FILMJÉNEK SZAKÉRTŐI ÉS LAIKUS BEFOGADÁSA

Fecskó Edina

Bevezetés

A filmelmélet és a lélektan több mint száz éves, párhuzamos történetében kiemelkedő helyet foglal el Alfred Hitchcock *Szédülés* (*Vertigo*) (1958) című filmalkotása. A klasszikus mű jelentős pozícióját az adja, hogy a filmtudomány és a pszichológia diszciplínáinak egymást átfedő metszetében helyezkedik el. A *Szédülés* mindkét terület kutatói számára népszerű elemzési célpontot jelent, amelyet a filmmel kapcsolatos több mint száz önálló szaktudományos publikáció megjelenése bizonyít. A tanulmányok szűkebb, de még mindig kiterjedt csoportját alkotják azok a pszichológiai orientációjú értelmezések, amelyek kifejezetten a szereplők elemzésével foglalkoznak, és a *Vertigóban* megjelenő interperszonális viszonyok és intrapszichés dinamikák felfejtését tűzik ki célul. Saját kutatásomban először ezeket tekintem át, és tíz választott tanulmány tükrében bemutatom a filmalkotás pszichológiai-lag orientált értelmezéseinek eltérő lehetőségeit. Az ismertetésre kerülő elemzések kiválogatásánál szubjektív szempontok vezettek, azokat az értelmezéseket részesítettem előnyben, amelyek a *Vertigóval* való felsőoktatási szemináriumvezetői munkám során számomra a leginkább illetve a legkevésbé bizonyultak alkalmazhatónak. A bemutatásra kerülő tanulmányok így meglehetősen heterogén csoportot alkotnak, helyet kapnak benne a film szakirodalmának központi és periférikus jelentőségű szövegei egyaránt, és a szerzők között pedig vegyesen találhatóak pszichoanalitikusok, filmelméleti szakemberek és egyéb társadalomtudósok. A szakirodalmi háttérrel követően saját empirikus kutatásomat ismertetem, amelyben húsz laikus néző filmbefogadási élményét vizsgáltam meg. Célom a két befogadói csoport értelmezéseinek párhuzamos vizsgálatával annak a felderítése, hogy az elméleti

modellek mennyire képesek előre jelezni a laikus nézőben zajló lelki folyamatokat, és a szaktudományos interpretációk által központi jelentőségűnek ítélt filmes motívumok mennyiben válnak relevánssá a laikus nézők befogadási élményeinek magyarázatában.

A Szédülés szakértői értelmezései

„Mindig szenvedélyesen kutattam a romantikus megszállottságot ... Mindenféle megszállottság érdekes, de számomra a romantikus megszállottság a leglenyűgözőbb” (Chandler 2005, 253. o.) – nyilatkozta Alfred Hitchcock a filmmel kapcsolatos személyes alkotói motivációjáról. A rendező által kiemelt romantikus megszállottság, vagy másképp kifejezve (szerelmi) örület, a film struktúráját alapvetően meghatározza, teljes kompozicionális felépítésében megragadható. A narráció fő szervező elvévé a traumaismétlés válik, a szeretett tárgyak elvesztésének folyamatos reprodukálásával Scottie egyre mélyebb lelki válságba kerül, az egykori romantikus megszállottság örületté fajul.

A főszereplő Scottie rendőrtársának tragikus balesetét követően megbetegszik, és már mint pszichés problémával – vertigóval, szédüléssel – küzdő, visszavonult magánnyomozó vállalja el egykori iskolatársának, Gavin Elster feleségének a megfigyelését és védelmezését. Scottie a megbízatás teljesítése közben a feleség, Madeleine megszállottjává válik, rabul ejti a nő szépsége és titokzatossága, ám szerelme a nő hirtelen öngyilkossága miatt nem tud kiteljesedni. Az újabb veszteség és gyász még mélyebbre sodorja Scottie-t a lelki betegségek örvényében, és melankólia diagnózissal kórházba kerül. A betegségből való kivezető utat és az újrakezdés reményét az új szerelem, Judy feltűnése hozza meg számára. Judyról azonban ezen a ponton a néző számára kiderül – de Scottie számára továbbra is titok marad –, hogy valójában a korábbi Madeleine-nel azonos. A néző megismeri az események hátterében mindaddig rejtve maradó bűntényt, mely szerint valójában mindent Gavin Elster kegyetlen terve alakított. Elster az örökség érdekében megölte feleségét, az igazi Madeleine-t, s hogy halálát öngyilkosságnak álcázza, ehhez használta fel Judy Madeleine-t alakító közreműködését. Közben Scottie újabb megszállottsága – legfőbb vágya, hogy Judyt az általa megismert és számára halott Madeleine-né transzformálja – azonban ellehetetleníti a kapcsolatukat, és Judyt kétségbeesésbe kergeti. Ráadásul egy véletlen folytán Scottie rájön az igazságra, leleplezi a bűntényt és Judy szerepjátszását. A film végülis Judy – korábbi eseményeket megidéző – tragikus halálával végződik.

A *Szédülés* elsőként említendő, egyik legjelentősebb értelmezője Laura Mulvey (2000), aki *A vizuális élvezet és a narratív film* című, 1974-ben megjelent programadó tanulmányával a élnék szaktudományos vitát indított el a filmről. Feminista filmkritikusként Mulvey abból indul ki, hogy a *Vertigo* a patriarchális társadalom tudattalanját reprezentálja. Rámutat arra, hogy Scottie, a férfi főszereplő válik a tekintet birtoklójává, ő veszi fel az aktív szerepet, és a passzivitással jellemezhető női főszereplők, Madeleine illetve Judy a férfi tekintet erotikus objektumának szerepébe kényszerülnek. Mulvey – Hitchcockhoz hasonlóan – Scottie legfőbb attribútumának erotikus megszállottságát tartja, számára azonban a *Vertigo* nem a szenvedélyes szerelem, hanem a kasztrációs szorongáson alapuló, terrorizáló üldözés megvalósulása, amely abból fakad, hogy „[a nő] exhibicionizmusa és mazochizmusa révén – Scottie aktív szadisztikus voyeurizmusának ideális passzív ellenpontja” (Mulvey 2000, 21. o.).

A filmet Mulvey-val ellentétben nem kiragadott példaként kezelő, hanem a tágabb hitchcocki életműben elhelyező további szerzők, Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) szerint „a film közvetíti a küzdelmet az ideális iránti állandó sóvárgás és az olyan világban való élés szükségessége között, amely távol áll az ideálistól, és ahol az emberek gyarlók és tökéletlenek” (Spoto 1976, 337.o.). Az eredeti hitchcocki romantikus szerelem elképzelése helyett szerintük a film a hamis szerelem két lehetséges útját mutatja meg: a kizsákmányoló nárcizmust az egyik oldalon, és a neurotikus önfeladást a másikon. Wood érvelése szerint a film az emberi kapcsolatok értékességéről, és az ezzel együtt járó tökéletes megvalósítás lehetetlenségéről szól. Midge alakjára helyezi a hangsúlyt, aki teljességgel Hitchcock alkotása, minthogy a film alapjául szolgáló eredeti novellában nem szerepelt. Midge Madeleine teljes ellentéte, mentes minden rejtélyességtől, nincs benne semmiféle báj, titokzatosság vagy sebezhetőség. Hiába az ideális szerelem iránti sóvárgás, a beteljesülés reménytelenségét tükrözi, hogy legfőbb jelképe, Madeleine mindkétszer meghal, amikor felmerül, hogy reális személlyé válhatna. A kényszerválasztás során az egyetlen lehetséges valós alternatíva a tökéletlen Midge.

Az ideális és reális világok ellentétének feltárására vállalkozik Brown (1995) is. Ő elsősorban azonban nem a női figurák, hanem a férfi alakok karakterjellemzőinek összehasonlítását végzi el. Szerinte Scottie – aki „visszautasítja a létező valóságot, hogy a misztikus irreali-

tásban éljen” (i.m. 115. o.) – egyszerre tragikus és művészi hős. Tragikus hős, aki az önhittség bűnébe esik, amikor elveti a hétköznapi, szokványos szerelmet az ideális iránti sóvárgásban. Tragikus hős, aki apollói harcusként a női dionüszoszi erőktől szenved. Az apollói küzdelem során Scottie – csakúgy mint másik két férfi társa – a dionüszoszi erők feletti uralmat azok teljes megsemmisítésével szerzi meg. A három férfi a nőiség feletti kontroll birtoklását a szeretett nők feláldozásával éri el: az egykori nemesember Carlotta, Elster Madeleine, Scottie pedig Judy életének kioltásával jut el a misztikus győzelemig.

Egy további jelentős – a klasszikus pszichoanalitikus megközelítést követő – értelmező Palombo (1987), aki az álom szerepét hangsúlyozza, és a filmben zajló álomfejtés folyamatát elemzi. Szerinte Scottie legfőbb küldetése Madeleine álmának megfejtése. Madeleine álmának jelentőségteljessége pedig abból fakad, hogy jól illeszkedik Scottie saját belső érzelmi állapotához. Mindkét szereplő speciális tériszonyban szenved, extrém módon félnek a lezuhanástól, amely összefüggésbe hozható az anyától függő helyzetben lévő csecsemő alapvető szorongásaival: „[Scottie] félelme a Midge-től való függéstől... egyszerre jelenti azt a kapaszkodót, amelybe Ferguson kapaszkodik életét mentve... és a szakadékot, amelybe idegösszeomlásakor belezuhan” (i.m. 49.o.). A főszereplőknek az egzisztenciális függőségből fakadó félelme a lezuhanástól való félelemmé transzformálódott.

Rothman (1987) és Poznar (1989) egymáshoz közel álló elméleti megközelítésében Scottie nemcsak mint álom- és titokfejtő nyomozó, hanem mint kvázi-terapeuta van jelen. Elemzésük alapján Scottie gyógyító tevékenysége a film első felében abban nyilvánul meg, hogy teljességgel alárendeli saját életét annak, hogy megvédje Madeleine-t, és gondoskodik róla, míg a film második felében a gyógyító folyamat Judy saját elnyomott nőiségének a felszabadítását jelenti. „Scottie tudja, hogy Judy Madeleine-né válhat ... ha elég bátor ahhoz, hogy elfogadja a rejtett Madeleine-t önmagában” (Poznar 1987, 59.o.). Úgy gondolják, hogy „nem számít, milyen erőszakosan bánik Scottie Judyval, célja, hogy felszabadítsa a nő énjét, ne pedig elnyomja azt” (Rothman 1989, 71.o.). A Judyban lévő Madeleine-ről való lemondás valójában saját legbelső énjéről való lemondás, és a Madeleine-rész felszabadítása valójában a legbelső én felszabadítása is egyben.

A nő átváltoztatása és kontrollálása iránti vágy alternatív értelmezési lehetőségét kínálja Gabbard (1998). Szerinte „a szadisztikus és omni-

potens kontroll, amelyet oly gyakran hozzákapcsolnak a férfi vágyhoz, [valójában] egy örült erőfeszítés a női autonómia és szubjektivitás tagadására, és ily módon a fantáziált figura végső elvesztésének megelőzésére” (i.m. 166.o.). Számára a nő személyisége feletti uralom megszerzése nem a nő legbensőbb énjének felszabadítása iránti igényből fakad, hanem sokkal inkább a szeretett tárgy elveszthetősége miatti saját félelméből. A férfi vágy alapvető meghatározóját, a mindenhatóságra való igényt a tárgy elvesztéséből fakadó férfirettegés kompenzálásaként értelmezi.

Gabbardtól (1998) eltérően és Poznar (1987), illetve Rothman (1989) megközelítéséhez hasonlóan Berman (2001) ismét Scottie terápiás szerepét hangsúlyozza. Értelmezését azonban az utóbbi két szerző elméletétől alapvetően megkülönbözteti, hogy számára a gyógyítási folyamat nem sikerhez vezet, hanem kudarccal végződik. Berman rámutat, hogy Scottie drámája feltűnő módon megegyezik saját pszichoanalitikus tapasztalataival. A hasonlóságok az alábbi területeken jelentkeznek: mély érzelmi bevonódás és tudattalan azonosulás; az elfogulatlan objektivitás fenntartásának és reparatív „jó tárgyként” való funkcionálásnak a lehetetlensége; és végül a grandiozitás, a mindenhatóság és az illuzórikus kontroll veszélyei. Személyes megközelítésében a *Vertigo* „az áttételes szerelem és a viszontáttételes szerelem története, amely a megmentési fantázia körül bontakozik ki” (i.m. 31.o.). Elemzése alapján Scottie azzal, hogy megmentette Madeleine-t a vízbe fulladástól, az Euridikét az alvilágból visszahozó Orpheuszhoz válik hasonlónak. A film az eredeti orpheuszi történetet Euridiké megmentéséről három különböző verzióban alkotja újra, Berman szerint azonban a megmentési fantázia mindhárom esetben összeomlik.¹

¹ Az elsőben Madeleine a Szépség, őt foglyul ejti a láthatatlan Sárkány, akit pedig egyik őse, Carlotta Valdes személyesít meg. Scottie a megmentő Lovag szerepét vállalja magára, akinek az első alkalommal sikerül is megmentenie a védtelem Szépséget, amikor kimentti az öngyilkosságot megkísérlő Madeleine-t a San Francisco-öbölből, de a második alkalommal Madeleine halálával a megmentési kísérlete kudarcot vall. A második átírásban Scottie maga válik a Szépséggé, akinek a Lovag (Judy) védelmére van szüksége, hogy ne essen áldozatul Elster, a Sárkány kegyetlen tervének. Judy azonban nem elég erős, hogy felvegye a megmentő Lovag szerepét, így elbukik. Végül az eredeti Orfeusz történet harmadik adaptációjában Judy lesz a megmentésre váró Szépség, akit meg kell menekíteni a Sárkány, Scottie szadisztikus bánásmódjától. Vágyis maga a Lovag válik Sárkánnyá, és nincs aki megmentse a mitikus nőt.

Hasonlóan pesszimista az a szerző is, akit utoljára említék. A film feltűnően lassú ritmusából kiindulva Saito (1999) a *Vertigo* melankolikus érzelmi atmoszféráját hangsúlyozza és elemzi. A narratív események traumatikus jellegét tárja fel, és megállapítja, hogy „a film a főszereplő szeretett tárgyának traumatikus elvesztéséről, és ennek a veszteségnek a megszüntetésre való képtelenségéről tanúskodik” (i.m. 208.o.). Érvelése szerint Scottie vertigója valójában egy védekező mechanizmus a szeretett tárgyak – nyomozótársa és Madeleine – elvesztéséből fakadó melankólia elhárítására.

A *Vertigo* példaként idézett értelmezéseinek heterogenitása arra utal, hogy a filmalkotás által megjelenített tudatos és tudattalan élményvilágot nagyfokú komplexitás jellemzi. A különböző teoretikus megközelítések által megragadott pszichológiai tartalmak sokfélesége alapján pedig felmerül a különböző elméleti modellek alkalmazhatóságának problematikája. Izgalmas kérdésként vetődik fel, hogy a kiemelt filmes motívumok mennyiben jelentenek felhívó jelleget a mozinézők számára, megjelennek-e a laikusok befogadási élményeiben, és felhasználhatóvá válnak-e a személyes filmélmények magyarázatában.

A Szédülés laikus értelmezései

A vizsgálat célja és módszere

Saját kutatásom célja a laikus nézők filmbefogadási élményeinek vizsgálata, a *Vertigo*ra adott nézői válaszok empirikus tanulmányozása volt. A vizsgálati személyek száma 20 fő, akik az általam vezetett *Film és pszichoanalízis* című, leendő pedagógusoknak tartott felsőoktatási kurzus azon hallgatói voltak, akik önként vállalták a kutatásban való részvételt. A vizsgálati mintába bekerült személyek valamennyien nők, életkoruk 20-49 év közötti.

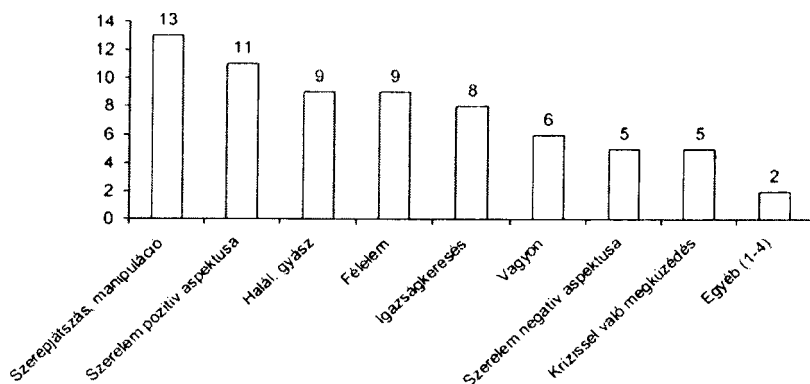
A kutatás során kérdőíves módszerrel dolgoztam, a vizsgálati személyek saját filmélményével kapcsolatos beszámolóit az alábbi kérdések mentén gyűjtöttem össze². (1) először a nézők szabad asszociációra és (2) a filmnézés közben felmerült személyes emlékeire kérdeztem rá. (3) Ezt követően arra kértem őket, hogy folytassák a filmet a nekik tetsző mó-

² A kérdőívet mellékletben csatolom.

don. (4) A következő kérdések a film jeleneteivel illetve (5) szereplőivel kapcsolatos azonosulási folyamatokra és szimpátia-választásokra vonatkoztak, a vizsgálati személyektől először megkérdeztem, hogy kivel/mivel azonosultak a filmnézés folyamán, majd a legvonzóbb illetve legtaszítóbb jelenetek és szereplők kiválasztására kértem őket. (6) Végül pedig a filmnézés közbeni érzelmi állapotra és a film tetszésének a megítélésére vonatkozólag gyűjtöttem adatokat.

A vizsgálat eredményeinek bemutatása és értelmezése

Szabad asszociáció



1. ábra

A szabad asszociációk összegyűjtése során a leggyakoribb témák a szerepjátszás és a manipuláció voltak. A húsz vizsgálati személyből tizenhárman adtak hasonló válaszokat. Példaként az alábbiak fordultak elő: „emberi kapcsolatokat meghatározó érzelmi manipuláció”; „szerepjátszástól való félelem, hogy egy idő után azonosulok az általam játszott szerepekkel. Időnként igen fájdalmas, hogy elkülönítsem az általam játszott szerepet saját magamtól”; „Milyen áron alkalmazkodjunk másokhoz? Mennyit adhatok fel magamból, csak hogy viszonzást kapjak az érzelmeimre?”

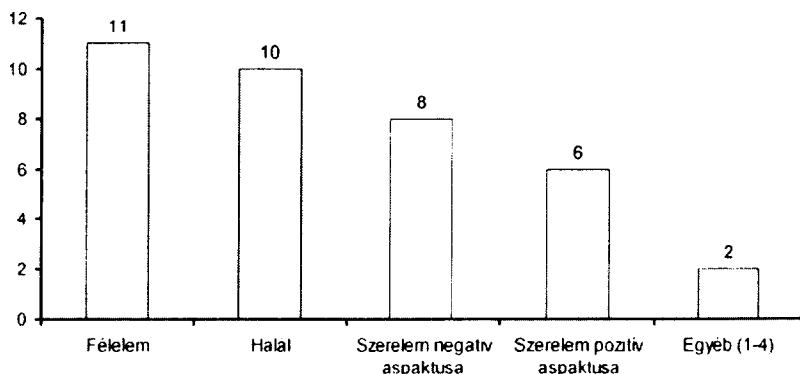
A második leggyakoribb asszociáció (11 fő) a beteljesült szerelemre vonatkozott. Például: „szerelem, ami mindenre képes”; „vagyok az a

beteljesült szerelemre”. A harmadik központi téma pedig a halál és a gyász megjelenése volt (9 fő). Például: „nem gyógyítható, csak a halállal”; „hogyan tudom feldolgozni a szeretett ember halálát? Mi segíthet abban, hogy felejteni tudjak? Kell-e végsőig kapaszkodnom az emlékekbe?”.

Ezután a félelem (9 fő) legkülönbözőbb formái következtek (tér-izony, víziszony, betegségtől való félelem), majd az igazságkeresésben és az igazságszolgáltatásban való hit (8 fő): „az igazság kiderül”, „mindenki elnyeri méltó jutalmát”. A következő említett motívum a vagyonszerzési vágy (6 fő) volt: „pénzért mennyire mindenre képes az ember”; „pénzért szinte bármire képes az ember, nem mérlegelve, hogy az másokban mekkora kart okoz”. Ezután következett a beteljesületlen szerelem (5 fő) és a krízissel való megküzdés (5 fő) említése, a hűtlenség, csaltság, hazugság, hiábavalóság és szerelmi fájdalom motívumainak a felbukkanása, és a személyes bátorság és küzdeni tudás hangsúlyozása.

Az asszociációk szerveződésében nagyon izgalmas, hogy a laikus befo-
gadók a manipuláció, illetve a szerepjátszás leggyakoribb említésével egy olyan filmes motívum jelenlétére hívták fel a figyelmet, amelynek a szak-
értői értelmezések kevésbé tulajdonítottak jelentőséget. Ez az eltérés fel-
tehetőleg abból fakadhat, hogy a vizsgálati személyek a filmes események
feldolgozásakor elsősorban azok manifeszt tartalmára reagáltak, a sze-
replők tudatos motivációval foglalkoztak (az Elster által elkövetett – és a
film szüzséjében központi szerepet kapó – bűntény manipulatív jellege,
és Judy – szintén az egész filmen végigvonuló – szerepjátszása). Ezzel
szemben a pszichoanalitikusan orientált értelmezések elsősorban a sze-
replők intrapszichés és interperszonális viszonyainak látens tartalmi és
tudattalan aspektusai felől közelítettek, teljesen figyelmen kívül hagyva
azt a „kerettörténetet”, amelyre az általuk központi jelentőségűnek ítélt
pszichés dinamika rávetül. A professzionális szerzők által hangsúlyozott
motívumok közül ugyanakkor az asszociációkban is megragadhatóvá
válík a Spoto (1976, 1988) és Wood (2002) által leírt szerelmi kettősség,
az ideális – hamis szerelem ambivalenciája és a Saito (1999) által
értelmezett tárgyvesztés és halál. Érdekes ugyanakkor, hogy a megjelenő
pesszimista élmények és traumák említéséhez gyakran a megmentés és
megmenekülés képei is hozzákapcsolódtak, vagyis a nézői fantázia-
működésben tetten érhetővé váltak az élménykorrekciós mechanizmu-
sok. Számomra ezek a válaszok – a detektív séma és a hepiend iránti
vágyódás alkalmazása miatt – tipikus példái mind a hollywoodi filmes,
mind a pszichoanalitikus terápiais narratívának.

Személyes emlék



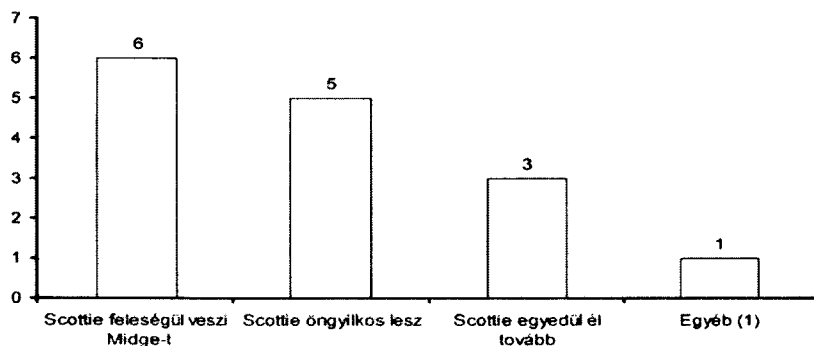
2. ábra

A nézők több mint fele említette a különböző félelmeket és fóbiákat (11 fő). Beszámoltak a legkülönbözőbb személyes félelmeikről. Például: „nem tudok úszni, félek a víztől”; „Tériszony. Még nem szültem, nem volt. Amióta megvan a fiam, képes elszibbadni a lábam, már attól is, hogy ő fára mászik. Nem betegesen, hanem egészségesen irtózom a mélységtől”; „anyukám tériszonya”. A második leggyakoribb téma a halál volt (10 fő). A vizsgálati személyek nyitottan és őszintén számoltak be személyes veszteségeikről: „A temetőről édesanyám sírja jut az eszembe. Összehasonlítottam a temetőt, ahol el van temetve, és a filmbelit”; „Csecsemőgyermekem halála. A nővéremnek egy hónappal ezelőtt született kislánya. A család félt attól, hogyan fogom elviselni egy másik csecsemő látványát. Szembesülnöm kellett nekem is, akárcsak a filmben a fájdalommal. Megtettem-e mindent annak érdekében, hogy a gyermekem életben maradjon? Mit kellett volna másképp csinálnom? Nagyon soká, csak tíz évvel később tudtam őt, igazán elengedni.” A harmadik leggyakoribb említett motívum a szerelem volt, amelynek mind a negatív (8 fő), mind a pozitív (6 fő) aspektusa előtérbe került: „szerelem, hűtlenség”; „a be nem teljesedett szerelem fájdalma, amely örületté fajul”; „átváltoztató szerelem – volt olyan, hogy valaki kedvéért szőkére festettem a hajamat, a kapcsolat nem is tartott sokáig”; „a barátom úgy szokott ölelgetni, mint a főszereplő a feleségét”; „Kislánykoromban annyira szerelmes voltam Surdába, hogy úgy akartam öltözködni, úgy akartam mozogni mint ő. Folyton kávéért kértem, ahogy ő is, és lefeküdtem, hogy rosszul vagyok.”.

A felidézett emlékek alapján feltételezhető, hogy a *Vertigo* jó tárgyat jelent a személyes félelmekhez és veszteségekhez kapcsolódó negatív érzések projekciójára. Palombo (1987) anyaságtól való függőséggel és Saito (1999) melankóliával kapcsolatos elméletei, a különböző fóbiák háttérben meghúzódó (szeparációs) szorongás és a trauma spiráljának feltételezései jól alkalmazhatóak a nézői tapasztalatok magyarázatában.

A személyes emlékek és a szabad asszociációk összehasonlítása alapján pedig az figyelhető meg, hogy míg az emlékekben jobban előtérbe kerülnek a félelmek és szorongások, addig az asszociációkban gyakrabban jelennek meg vágyteljesítő tartalmak. A három-három leggyakrabban említett motívum összevetése megmutatja, hogy míg az emlékekben a félelem, a halál és szerelmi kudarc felidézésével teljesen a negatív élmények dominálnak, addig az asszociációkban már helyet kapnak – a beteljesült szerelemre vonatkozó képzetekként – pozitív jelentésű fantáziák is. Konkrétan a szerelem vonatkozásában kétszer annyi a pozitív tartalmú asszociációk száma (11), mint a pozitív emlékeké (6), és majdnem fele annyi a negatív asszociációk száma (5), mint a negatív emlékeké (8). Míg az emlékekben a felidézés során a negatív élmények dominanciája a meghatározó, addig az asszociálás a vágyteljesítő mechanizmusok mozgósítódása révén már többször tartalmaz pozitív átdolgozási mozzanatot.

Filmfolytatás

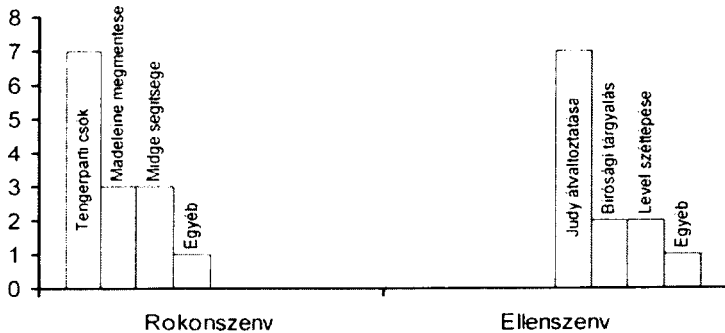


3. ábra

A film képzeletben történő továbbírásakor a vizsgálati személyek hasonló arányban folytatták a történetet a kedvező, illetve a kedvezőtlen kimenetel irányában. Hatan gondolták úgy, hogy Scottie feleségül veszi Midge-t, „és

boldogan élnek, amíg meg nem halnak”, és öten vélték azt, hogy Scottie leugrik Judy után, „mert nem tud a szeretett nő nélkül élni”. A hepiend és a tragikus végkifejlet kiegyenlített megjelenése azért különösen érdekes, mert megegyezik Marylin Fabe (2008) eredményeivel, aki amerikai egyetemi hallgatókkal végzett vizsgálatában ugyanezt a közel kiegyenlített arányt találta. Mint ahogy a szabad asszociációk és a személyes emlékek rámutattak a *Vertigo* befogadása során jelentős mennyiségű negatív tapasztalat halmozódik fel a nézőkben, akik, ha lehetőséget kapnak rá, hogy egy projektív feladat keretében tovább dolgozzanak saját filmélményükkel, akkor az esetek közel felében pozitív irányban korrigálják az eredeti történetet. A néző vágya a hepiend iránt különösen erős késztetesként jelentkezik. Ez a vágy az egyik vizsgálati személynél a folytatásban olyan váratlan módon jelent meg, hogy az instrukciót módosítva nem továbbírta a film történetét, hanem átírta olyan formában, hogy az ő személyes verziójában Judy nem hal meg, és Scottie-val való szerelme beteljesül. Szintén meglepő eredmény, hogy míg a legtöbb szakértői értelmezés figyelmen kívül hagyja Midge figuráját, vagy – ha foglalkozik is vele –, egyértelműen negatív karakterként azonosítja őt; a nézők fantáziájában sokkal inkább megbecsült és preferált szereplőként jelenik meg. A Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) által kidolgozott ideális és reális világ ambivalenciája a nézői válaszokban is megjelenik, ám azzal az alapvető különbséggel, hogy míg a szakértők egyértelműen negatívan jellemzik a filmben megjelenő emberi kapcsolatokat és működésképtelenségüket hangsúlyozzák, a laikus befogadók közel fele lehetségesnek véli a boldogság megtalálását a realitás világában.

Jelenetválasztás



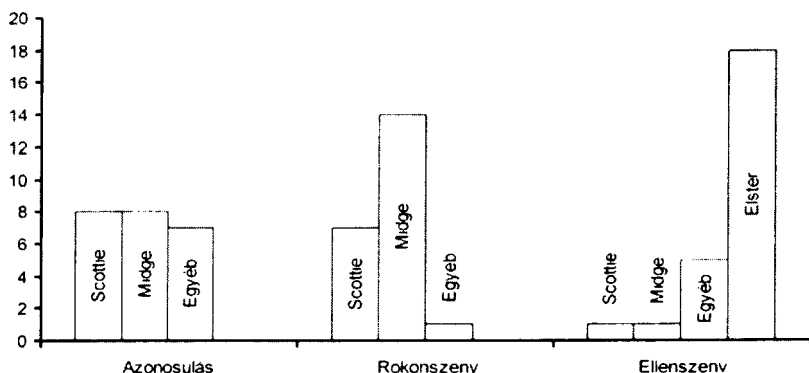
4. ábra

A vizsgálati személyek filmjelenetekkel kapcsolatos preferenciáira erőteljes homogenitás jellemző.* Habár elvi lehetőségként az ellen-szenvi és rokonszenvi választások nagymértékű egyéni variabilitást mutathatnának, a várt heterogenitás elmarad, és jól körülhatárolható, tipikus választások válnak azonosíthatóvá. A legtöbbször által ellenszen-vesnek ítélt jelenet: Judy erőszakos átváltoztatása (7 fő) az alábbi indoklásokkal: „Scottie erőszakosan szinte kényszeríti a lányt, hogy vegye fel azt, amit a nő hordott. Nem tartja tiszteletben a nő személy-iségét, elvárja, hogy a lány teljesen elfogadja a férfi akaratát”; „a höl-gyvet teljesen átalakítja a volt szerelméhez, a nő akaratán kívül. Átfesteti még a haját is, ugyanolyan ruhákat vesz. Ez teljesen megalázó ... önző dolog, a nő számára nagyon megalázó”.

A rokonszenves jelenet tekintetében is megfigyelhető a választások konvergenciája. A tipikus választás ezúttal a „tengerparti csók” jelenetére esik, amit szintén heten jelöltek meg, példaként az alábbi indoklással: „A legszebb jelenet az egymásba szeretés jelenete a szikla-partos tenger előtt a csókkal: a legszebb gondolata a filmnek a szerelem mindent legyőző reménye.”. A laikus nézők válaszai teljesen ellentmon-danak Rothman (1987) és Poznar (1989) elméletének, akik a nézők által legnegatívabbnak ítélt jelenetet az egyik legpozitívabb tartalmú fil-meseményként azonosítják. Míg a vizsgálati személyek (valamennyien nők) Judy átalakítását megalázó, erőszakos aktusként, bántalmazásként élik meg, addig az idézett szerzők ugyanezt a jelenetet Judy legbenső énjének a felszabadításaként, kvázi-terápiás folyamatként azonosítják. A nézői élmény sokkal inkább Gabbard (1998) elméletével magya-rázható, aki szadizmusnak minősíti Scottie átváltoztató tevékenységét. A kedvenc jelenet kiválasztásában – a már az asszociációkban és film-folytatásokban is meghatározó szerepet játszó – beteljesült szerelem motívuma tér vissza, amely az idézett szerzők közül Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) elméletével válik értelmezhetővé. A laikus nézők filmélményében meghatározó szerepet játszik az általuk hangsúlyozott „ideális szerelem – hamis szerelem” ellentmondása, amely a nézői választások alapján a romantikus szerelem iránti vágyódásban, és a narcisztikus kizsákmányolás elutasításában ragad-ható meg.

* Lásd ehhez az előző oldalon a 4. ábrát.

Szereplőválasztás



5. ábra

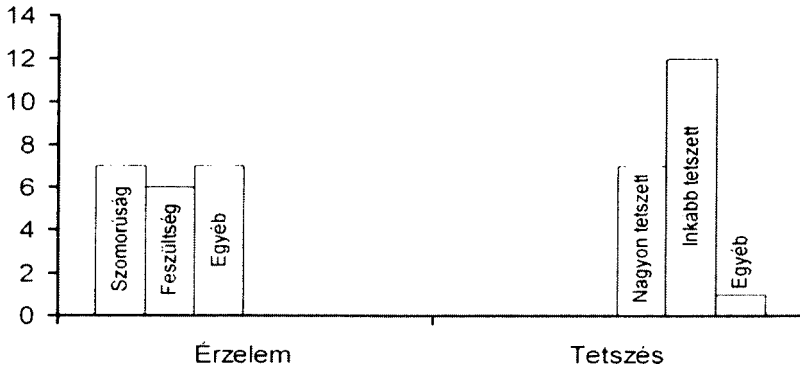
A vizsgálati személyek majdnem fele-fele arányban azonosultak Scottie (8 fő), illetve Midge (8 fő) figurájával. A Scottie-val azonosuló nézők példaként az alábbi módon kommentálták a választásukat: „Én is kergetem a múltam, és képtelen vagyok a normális párkapcsolatra”, „A férfivel [Scottie], mert nekem is voltak hasonló érzéseim”. A vizsgálati személyek másik jelentős csoportja Midge-dzsel azonosult, és az alábbi módon indokolta választását: „A barátnővel tudtam a leginkább azonosulni, a beteljesületlen szerelem érzése, a szeretet, az ábrándozás, a vágy, a gondoskodás miatt”; „A festőnővel, mert szerette Scottie-t”. Az idézett pszichoanalitikus filmelemzéseknek ellentmondóan a laikus nézők előnyben részesítették Midge figuráját. Az azonosulás mellett a rokonszenves szereplők választásakor is Midge (14 fő) és Scottie (7 fő)³ kapták a legtöbb szavazatot, míg a legellenszenvesebb szereplő egyértelműen Elster (18 fő) volt. A nézők a válaszaikat az alábbi módon indokolták az egyes szereplők esetében. Midge: „igaz barát”; „csöndes kitartása, mély szeretete miatt”; „segíteni szeretne a férfin, akit szeret”. Scottie: „igaz érzelmek vezették”; „Áldozat volt. Megpróbált ember maradni, és a saját korlátait túllépni”; „Mert őszinteséggel tudta a rábízott feladatot végrehajtani, ami alatt szerelmes lett”. Elster:

³ A vizsgálati személyek közül néhányan több szereplőt is megjelöltek legrokonszenvesebb szereplőként.

„Kihasználta a másik betegségét saját önös érdekei miatt”; „Előre megfontoltan kihasználni embereket”; „Mert számító, csak a saját érdekeit tartja szem előtt”.

Az identifikáció és a szimpátia/antipátia tárgyául választott szereplők több szempontból is meglepők. Az első meglepetés abból fakad, hogy a vizsgálati személyek valamennyien nők voltak, vagyis a Scottie-val azonosuló nézők a filmbefogadás során a nemükkel ellentétes szereplőt választottak. Mindez megerősíti Mulvey (2000) elméletét, aki hangsúlyozta a férfi szereplő aktivitásából fakadó preferenciát, és a női nézők nemváltásához kapcsolódóan pedig bevezette a transzszexuális azonosulás fogalmát. A Scottie-val való azonosulás magas arányának értelmezésében segítséget jelenthet Bálint Katalin (2008) kutatása, aki a *Vertigo* szereplőkhöz kapcsolódó, ún. belső fokalizációs tendenciának idői struktúráját vizsgálva megállapította, hogy az esetek több mint háromnegyedében Scottie szerepel mint fokalizáló, vagyis az ő szubjektív nézőpontjából látjuk az eseményeket. Ily módon a tekintet működési mechanizmusát követve – a néző azonosul a kamera nézőpontjával, ami viszont dominánsan Scottie nézőpontjával azonosul – érthetővé válik a Scottie-val való azonosulások relatíve magas aránya. Továbbra is kérdéses ugyanakkor az, hogy a vizsgálati személyek Midge figuráját pozitívan értékelik, mind az azonosulást, mind a rokonszenvi választásokat tekintve. Midge pozitív megkülönböztetése feltételezhetően valóságközeli figurájával magyarázható. A többi szereplővel összevetve ugyanis Midge válik leginkább hasonlóvá a laikus nézőkhöz, hétköznapi élethelyzetével és a realitásra irányuló működésmódjával. A vizsgálati személyek válaszaiban kevésbé meglepő, hogy legellenszenvesebb szereplőként Elstert választották, hiszen végső soron ő a tragikus események hátterében meghúzódoó kriminális terv kitalálásáért és kivitelezéséért felelős „főgonosz” karakter. Elster figurájának ilyen módon való előtérbe kerülése ellentmond ugyanakkor annak a ténynek, hogy a szakértői értelmezések szinte egyáltalán nem tulajdonítanak jelentőséget Elsternek.

Érzelem és tetszés



6. ábra

A leggyakrabban említett érzelmek a szomorúság (7 fő) és a feszültség (6 fő) voltak, és a választások indoklásánál a vizsgálati személyek többsége a „tragikus végkifejletet” és a „rossz gondolatokat” jelölte meg. A megélt negatív érzelmekkel együtt a legtöbb nézőnek nagyon (7 fő), illetve inkább (12 fő) tetszett a film, mert „több emléket, gondolatot idézett fel” és a „rendező lényeges életigazságot ragadott meg”.

A szomorúság dominanciája legjobban Saito (1999) melankóliát hangsúlyozó elméletével magyarázható, de összefüggésbe hozható Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) kilátástalan reménytelenséget közvetítő szerelem-felfogásával és a Berman (2001) által leírt megmentési fantázia összeomlásával. A filmmel kapcsolatos nézői attitűd pozitivitása pedig arra utal, hogy különválnak egymástól a filmnézés alatt megélt érzelem jellege és a film végső minősítése. A tetszést a legtöbb vizsgálati személy a saját életéhez való kapcsolódással indokolta. Ezeket a személyes viszonyulások az egyes kérdésekhez specifikusan kapcsolódó válaszokban már korábban ismerttettem.

A vizsgálati eredmények összefoglalásaként a kutatási célnak megfelelően a különböző kérdésekre adott laikus nézői válaszokat a szakértői elméletek alapján rendszerezem. Az alábbi áttekintő táblázatban bemutatom, hogy a szakértői értelmezések által központi jelentőségűnek ítélt

filmes motívumok mely területeken bizonyultak relevánsnak a laikus nézők befogadási élményeinek magyarázatában:

Szerző	Szakértői értelmezés	Laikus értelmezés
Saito	melankólia	tárgyvesztéssel kapcsolatos emlékek
Spoto és Wood	ideális versus reális szerelem	beteljesült, illetve beteljesületlen szerelemmel kapcsolatos emlékek és vágyak
Gabbard	női szerelem tárgyiasítása	átváltoztató szerelem élménye
Berman	megmentési fantázia összeomlása	film folytatásával kapcsolatos hepiend és tragikus végkifejlet fantáziák
Palombo	függőség	személyes zuhanásélmények
Mulvey	férfi tekintet	Scottie-val való azonosulás

Az összefoglaló táblázat bemutatja, hogy a tíz idézett szakértői elméletből hét jól előre jelezte a laikus értelmezések egyes vonatkozásait, kevésbé bizonyult ugyanakkor alkalmazhatónak Rothman (1987) és Poznar (1989) legbelső én felszabadítására és Scottie terapeuta szerepére vonatkozó elmélete, sőt a laikus nézők éppen ellentétesen, bántalmazónak minősítették Scottie és Judy kapcsolatát. Szintén háttérbe szorult Brown (1995) tragikus/művészi hős fogalma, mert a vizsgálati személyek válasszaiban a realitásorientáció volt a jellemző, és kevésbé kapott helyett a mitikus dimenzió.

Befejezés

A *Szédülés* recepciójának vizsgálata, legyen szó akár szakértői, akár laikus befogadókról betekintést nyújtott a filmalkotás által közvetített pszichológiai tartalmakba, felhívta a figyelmet a filmnézés által indukált tudatos és tudattalan folyamatok megjelenésére. A befogadói helyzetben azonosítható specifikus lélektani mechanizmusok megragadása és értel-

mezése pedig azért vált különösen fontossá, mert meghatározhatóvá tette a *Vertigó*hoz kapcsolódó pszichodinamikus motívumrendszert, és így lehetségessé vált a filmbeli narratívumhoz, karakterekhez, szimbólumokhoz illetve egyéb elemekhez kapcsolódó introjektív és identifikációs folyamatok azonosítása.

IRODALOM

- BÁLINT KATALIN (2008): Are Women Really Focalized? *25th International Psychology and Literature Conference*, Lisszabon.
- BERMAN, EMANUEL (2001): Hitchcock's *Vertigo*: the Collapse of a Rescue Fantasy. In: Gabbard, O. Glen (szerk.): *Psychoanalysis and Film*. Karnac, London and New York, 29-62. o.
- BROWN, S. ROYAL (1995): *Vertigo* As Orphic Tragic. In: Boyd, David (szerk.): *Perspectives on Alfred Hitchcock*. G.K. Hall & Co., New York, 112-127. o.
- CHANDLER, CHARLOTTE (2005): *Ez csak egy film...* Jokerex Kiadó, Budapest.
- FABE, MARYLIN (2008): Mourning *Vertigo*. *25th International Psychology and Literature Conference*, Lisszabon.
- GABBARD, O. GLEN (1998): *Vertigo*: Female Objectification, Male Desire and Object Loss. *Psychoanalytic Inquiry*, (18) 1998, 2: 161-167. o.
- HITCHCOCK, ALFRED (1958): *Vertigo* (film). Alfred J. Hitchcock Productions & Paramount Pictures, USA.
- MULVEY, LAURA (2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, (4) 2000, 4: 12-23. o.
- PALOMBO, R. STANLEY (1987): Hitchcock's *Vertigo*: the Dream Function in Film. In: Smith, H. Joseph (szerk.): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 44-63. o.
- POZNAR, WALTER (1989): Orpheus Descending: Love in *Vertigo*. *Literature Film Quarterly*, (17) 1989, 1: 59-65. o.
- ROTHMAN, WILLIAM (1987): *Vertigo*: the Unknown Woman in Hitchcock. In: Smith, H. Joseph (szerk.): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 64-81. o.
- SAITO, AYAKO (1999): Hitchcock's Trilogia: A Logic of Mise en Scène. In: Bergstrom, Janet (szerk.): *Endless Night*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 200-249. o.
- SPOTO, DONALD (1976): *The Art of Alfred Hitchcock*. Hopkinson & Blake, New York.
- SPOTO, DONALD (1988): *The Dark Side of Genius*. Plexus, London.
- WOOD, ROBIN (1977): *Hitchcock's Films*. Barnes, South Brunswick.
- WOOD, ROBIN (2002): *Hitchcock's Films Revisited*. Columbia University Press, New York.

Melléklet: Kérdőív

1. *Szabad asszociáció:*

Mit idéz fel Önben a film? Milyen szabad asszociációk merülnek fel Önben?

2. *Személyes emlék:*

Milyen személyes emlékek jutnak eszébe a filmről?

3. *Filmfolytatás:*

Kérem, folytassa képzeletben a filmet! Hogyan folytatódik?

4. *Jelenetválasztás:*

Emeljen ki egy/néhány jelenetet a filmből, melyet vonzónak talál! Kérem, indokolja választását!

Emeljen ki egy/néhány jelenetet a filmből, melyet taszítónak talál! Kérem, indokolja választását!

5. *Szereplőválasztás:*

Nevezze meg, hogy melyik szereplővel/szereplőkkel azonosult! Kérem, indokolja választását!

Nevezze meg, hogy mely szereplőt/szereplőket találja a leginkább rokonszenvesnek! Kérem, indokolja választását!

Nevezze meg, hogy mely szereplőt/szereplőket találja leginkább ellenszenvesnek! Kérem, indokolja választását!

6. *Érzelem és tetszés:*

Milyen érzelmi állapotot hozott létre Önben a film? Kérem, indokolja választát!

Mennyire tetszett/nem tetszett Önnek a film? Kérem, indokolja választát!