

metropolis

2004/1



Psycho-analízisek

Linda Williams

Felügyelet és mulatság

A Psycho és a posztmodern film*

„Ha az ember érzelmi hatás szempontjából jól megtervezi a filmet, a japán közönség ugyanakkor fog sikítani, mint az indiai.”

Alfred Hitchcock¹

Ha pszichoanalitikus kritikussal beszélünk a *Psychóról*, elmondja nekünk, hogy a film tökéletesen illusztrálja a médium perverz mechanizmusát. Ha horrorrajongóval beszélünk a filmről, megtudjuk tőle, hogy a *Psycho* jelzi a pillanatot, amikor a horror bevonult a házba, a családba. Viszont, ha egyszerűen olyasvalakit kérdezzük, aki életkorából kifolyólag bemutatása idején moziban láthatta a *Psychót*, az illető a halálos rémület élményéről fog beszámolni. A film híres zuhanyzóbeli gyilkosságának jóvoltából a hatvanas években járványként tombolt a tusolóiszony. Hogy a *Psycho* megváltoztatta nemzetünk tisztálkodási szokásait, arra mindenki emlékszik – arra viszont furcsamód sokkal kevesebben, hogy a mű a filmnézési szokásokat is alapvetően megváltoztatta.

Jelen, Alfred Hitchcock 1960-as *Psychójának* film-történeti helyével foglalkozó tanulmány egy olyan mű kritikai és közönségfogadtatását vizsgálja, amely meggyőződésem szerint a filmek vizuális és emocionális befogadásának új módját alapozta meg. Megmutat-

kozik majd, hogy ez az új mód felkavaróbb, ugyanakkor fegyelmesebb, mint a korábbi mozizás. A *Psychót* 1960 nyarán mutatták be, s bár ez az évszám némelyek szerint a „klasszikus” hollywoodi stílus és termelési mód végét és egy sokkal zavarosabban meghatározott „posztklasszikus”, posztmodern mozi születését jelöli, a filmet mindeddig mégsem tekintették ízig-vérig posztmodern műnek.²

A posztmodern fogalmának filmre való alkalmazását nagymértékben megnehezíti, hogy a filmet mint médiumot feltalálása óta automatikusan, ám reflektálatlanul a modernséggel azonosítják. Frederic Jameson a filmes posztmodernizmust a „késői kapitalizmus kulturális logikája” által meghatározott, viszonylag újkeletű jelenségnek tartja, ami skizofrén, decentrált szubjektivitásban manifesztálódik, a közönségfilmekben az időt ellapító nosztalgia és stílusutánpótlás átható jelenlétében érhető tetten, illetve újabban azon paranoid összeesküvéses thrillerek megszaporodásában, amelyekben gyakran a kommunikációs tech-

* A fordítás alapja: Williams, Linda: *Discipline and Fun: Psycho and Postmodern Cinema*. In: Gledhill, Christine–Williams, Linda (eds.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000. pp. 251–378.

1 Idézi Houston, Penelope: *Alfred Hitchcock: I*. In: Roud, Richard (ed.): *Cinema: A Critical Dictionary*. vol. I. Norwich: Martin Secker and Warburg, 1980. pp. 487–502. id. h.: p. 448.

2 Slavoj Žižek például azt állítja, hogy a *Psycho* „még modernista” film, mert megtartotta a dialektikus feszültséget a múlt és a jelen között”, s ezt az ódon családi ház és a modern hotel viszonyában látja kifejeződni. (Žižek, Slavoj [ed.]: *Everything You Always Wanted to Know about Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock*. London–New York: Verso, 1992. p. 232) A pszichoanalitikus kritikusok a jelek szerint támogatják ezt a nézetet. David Bordwell, mint lentebb látni fogjuk, kitartóan érvel a a film „klasszikus” státusa mellett, annak ellenére, hogy a film bemutatásának dátuma megegyezik azzal, amit ő és kollégái Hollywood klasszikus időszakának végéként jelölnek meg. Az évszám kapóra jönne a *Psycho* posztmodernizmusa melletti érvelésemhez, ha Bordwell, Thompson és Staiger tényleg azt mondanák, hogy 1960 valódi változást hozott a filmkészítés hollywoodi stílusában. Ezzel szemben a szerzők állítása szerint a termelési mód megváltozott ugyan – amennyiben a stúdiórendszerrel átálltak az időnkénti kasszasikerek hozta hatalmas profiton alapuló egységcsomagrendszerre [package-unit system], ami kapcsolódó szórakoztatóipari befektetésekben megnyilvánuló gazdasági terjeszkedést tett lehetővé –, de ezen túl a hollywoodi stílus nem sokat változott. Én úgy vélem, igen, és a *Psycho* jól példázza e változás lényegét.

nológiák válnak központi metaforává.³ Anne Friedberg⁴ és Miriam Hansen⁵ viszont egyaránt hangsúlyozzák, hogy mielőtt lelkesen keblünkre ölelnénk a „p” betűs szót, fel kell térképezni a mozi problematikus viszonyát a modernizmussal. Friedberg szerint a modernizmus és posztmodernizmus stilisztikai kategóriáit inadekváttá teszi a film apparátusa, mivel az egy fotografikusan megjelenített „máshol és máskor” által olyan „virtuális, mobilizált tekintetet” konstruál, ami már önmagában posztmodern. Friedberg következőképpen úgy véli, hogy a modern és posztmodern közötti átmenetnek nincs meghatározható időpontja, az fokról fokra történő finom átalakulás, amit a képprodukáló és -reprodukáló apparátusok növekvő centralitása eredményez.⁶ Hansen szerint a nehézség a film modernizmusa és az úgynevezett „klasszikus” hollywoodi tendenciák kapcsolatában rejlik. Mivel a film történetét oly gyakran mutatták be a klasszikus populáris művészet és a modernista avantgárd találkozásaként, nehéz érzékelni, mely mértékben populáris az ízig-vérig modern jelenségként elkönnyelhető mozi.

Egyetértek Friedberggel abban, hogy az úgynevezett posztmodern állapot alapját „a tér- és időbeli fluiditás instrumentális felgyorsítása” alkotja – az, amit a film mindig is művelt.⁷ Ebben az értelemben a mozi – Friedberg terminusával élve – valóban „proto-posztmodern”. A nosztalgia – vagy esetünkben a skizofrénia – témája önmagában nem definiál egy posztmodern filmet. Hansennel is egyetértek abban, hogy a posztmodernitás kortárs perspektívájából nézve láthatóvá válnak úgy a filmes modernizmus tisztán „magas modernista” felfogásának, mint egy látszólag ahistorikus populáris „klasszicizmusnak” a korlátai. Nem

szűnik azonban a kísértés, hogy azonosítsunk bizonyos filmeket vagy zsánereket, amelyek hangsúlyozottan élnek a Friedberg által említett fluiditások felgyorsításának eszközével, azzal a „klasszikussal” szembeni kihívással, amit Hansen említ. Jómagam mindenekelőtt arra érzek kísértést, hogy a filmek befogadásának történetében meghatározzam azt a pillanatot, amikor a posztmodern nemi és szexuális fluiditás, skizofrénia és ironia kiváltotta nézői reakciók a „moziba menés” központi *attrakcióivá*, mi több, egy olyan új nézői *fegyelem* alapjává kezdtek válni, ami képes volt fokozni ezen attrakciók hatását.

A Psycho helye a film-tudományban

A *Psycho* fegyelmi kódexe és felkavaró jellege posztmodern természetének megvilágítása érdekében tekintsük át röviden a mű változó megítélését a filmtudományban. David Bordwellnek a *Psycho*-kritikák retorikájáról írt tanulmánya⁸ jó kiindulópont annak körülírásához, amit a film modernista ki-sajátításának nevezhetünk, s amelynek megközelítéseit Bordwell bírálni kívánja. A *Psycho* interpretációról szóló bordwelli beszámolóban egyértelmű legitimizálási folyamat rajzolódik ki: amit kezdetben olyan jelentéktelen, alacsony költségvetésű, fekete-fehér Hitchcock-thrillerként értékelték, ami nem éri el a „mestertől” megszokott színvonalat, az öt évvel később egy fontos monográfia nagy hatású fejezetének tárgya, tíz évvel később mélyelemzésre érdemes klasszikus, tizenöt év múltán pedig már felforgató, modernista mű.

3 Jameson, Fredric: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1984. [Magyarul: *Jameson: A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. (Erdei Pálma ford.) Budapest: Jászöveg Műhely, 1997]

4 Friedberg, Anna: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.

5 Hansen, Miriam: *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*. In: Gledhill–Williams: *Reinventing Film Studies*. pp. 332–350.

6 Friedberg: *Window Shopping*. p. 170.

7 *ibid.* p. 179.

8 Bordwell, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. [A *Psychóról* szóló fejezet magyarul: *Működésben a retorika: a Psycho hét modellje*. (Kiss Anna ford.) *Metropolis* 8 (2004) no. 1. pp. 96–113.]

A későbbi elemzések, köztük Rothmané,⁹ Jamesoné¹⁰ és Žižeké,¹¹ mind úgy ítélik meg, hogy a mű központi helyet foglal el az 1970-es években uralkodó pszichoanalitikus filmelméleti paradigmák által megalapozott és legitimizált filmtudományban. Mindazonáltal, mint Bordwell kimutatja, az ilyen értelmezésekből kimaradt egy olyan jellemző, amit maga Hitchcock említ, s amit Robin Wood mottóként idéz nagy hatású monográfiájában: ez a jellemző a „mulattatás”. „Ne veszítsék szem elől, hogy a *Psychóba* én a magam részéről sok játékosságot vittem. Számomra ez egy mulattató film. A procedúra, aminek a közönséget alávetjük, nagyban hasonlít ahhoz, mintha egy vidámpark elvarázsolt kastélyában vezetnénk végig őket.”¹²

Miután a *Psycho* bekerült a húsz leggyakrabban tanított és a kritika által leginkább elismert film közé, ennek az érzékekre közvetlenül ható mulattatásnak a megvitatása elsikkadt. Minél jobban lelkesedett a kritika Hitchcockért, ő és mások is annál kevesebbet tudtak meg e mulattató jelleg titkairól. Ahogy a rendező egyszer megjegyezte: „A filmjeim anélkül váltak fércművekből mesterművekké, hogy sikeresek lettek volna.”¹³ Hitchcock annyira kíváncsi volt rá, miért gyakorolt a *Psycho* olyan nagy hatást a nézőkre, hogy indítványozta: a Stanford Research Institute szenteljen tanulmányt a film népszerűségének. Mikor azonban kiderült, hogy az intézet 75 000 dollárért végezné el a kutatást, Hitchcockot már nem érdekelte annyira a dolog.¹⁴

A rengeteg tudományos elemzésnek a mű mulattató jellegének kérdése fölötti elsiklását részben az indo-

kolja, hogy a pszichoanalitikus és feminista paradigmák összehangolódtak a – David Rodovick kifejezésével – politikai modernizmus diskurzusával. Ebben a diskurzusban központi helyet kapott egy véget nem érően munkáló, kielégíthetetlen vágy képzete, a vizuális élvezet (ne adj’ Isten, „mulatság”) fogalma pedig tiltólistára került.¹⁵ Ezeken a paradigmákon belül a *Psycho* modernizusát csak úgy lehetett értelmezni, mint szakítást a vizuális élvezet „olvasói” és „klasszikus” formájával. A „klasszikus” élvezet pejoratíván azt is jelentheti, hogy a transzparens realizmus támogatja a burzsoá ideológiát (mint a legtöbb hetvenes évekbeli filmelméletben), vagy valamivel semlegesebben utalhat az uralkodó stílusra és termelési módra (mint Bordwell, Thompson és Staiger monumentális művében).¹⁶ Természetesen nem mindegy, hogy egy olyan mű, mint a *Psycho* a klasszicizmus melyik formáját bomlasztja fel.

Kaja Silverman szerint a *Psycho* széttépi a jelentés koherens formáit és az egységes alanyi pozíciót biztosító klasszikus „varratrendszer”. Silverman egy olyan film elszigetelt és elhajló státusát hangsúlyozza, ami a néző-alanyokat „hirtelen azonosulásváltásokra” kényszeríti, egyszer az áldozathoz köti, „a következő ponton pedig az áldozattá tevőhöz”.¹⁷ Silverman azonban a nézőt „kasztráltként” beállító pszichoanalitikus jellemzésével közel jár ahhoz, hogy a film megtekintését egyfajta büntetésnek tekintse. Az ő és a legtöbb hasonló szellemen író kritikus szemében a film fájdalmas kasztrálásról és beteljesülésükben perverz módon akadályozott vágyakról szól. Az először Marion

9 Rothman, William: *The Murderous Gaze*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

10 Jameson, Fredric: *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

11 Žižek: *Everything You Always Wanted to Know about Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock*.

12 Bordwell: *Making Meaning*. p. 229.; Wood, Robin: *Hitchcock's Films*. New York: Paperback Library, 1965. p. 106.

13 Spoto, Donald: *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*. New York: Ballantine, 1983. pp. 456–457.

14 *ibid.* p. 457.

15 E hagyomány véres komolyságának fokmérője az, amilyen humortalanul Robin Wood Mrs. Batesnek a gyümölcspercéről szóló híres mondatát értelmezi: „Do you think I'm fruity?” [„Azt hiszed gyümölcsös/homokos vagyok?”] Wood Norman „viselkedésének rejtett szexuális rugóiról” beszél, de utána egyszerűen így értelmezi a mondatot: „a gyümölcsözés és termékenység forrása elrohad” – s egy szót sem szól Norman „gyümölcsösségének” homoszexuális implikációjáról.

16 Bordwell, David–Staiger, Janet–Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production, 1917–1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

17 Silverman, Kaja: *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983. p. 206.

neurotikus vágyaival azonosuló nézőknek hirtelen el kell szakadniuk a nőtől, utána öntudatlanul belesodrónak Norman perverz, pszichotikus vágyaiba, majd, feltehetőleg azonosulási tévelygésükért, megbünteti őket egy olyan narratíva, ami nem követi a „klasszikus” realista elbeszélés megoldásba és megnyugtatóba kifutó ívét.¹⁸ Silverman és sok más szerző szerint a varratrendszer transzparenciája és egysége „szinonim a klasszikus narratíva működésével” és ideológiai hatásával.¹⁹

Ezzel szemben a „klasszikus” mozi Bordwell–Thompson-féle paradigmájában a klasszicizmus nem annyira realizmust és varratot jelent, sokkal inkább az egység, a harmónia és a hagyomány arisztotelészi (és új-arisztotelészi) értékeit, amelyek a késő tízes évek óta léteznek az amerikai filmben. Ennek a klasszicizmusnak az összetevőit az erős narratív logikában, ok és okozat, tér és idő koherenciájában, a pszichológiai megalapozottságban és a figurák motiválta történetekben látják. Bordwell és Thompson szerint ez a stílus olyan stabil és permanens, hogy képes abszorbeálni a rendszerbe kerülő mindenfajta eltérést. Bordwell pontosan ezt állítja a *Psycho*-val kapcsolatban. Megállapítja ugyan, hogy „mindenképp a Hollywoodban valaha készült leginkább normasértő filmek egyike”, hiszen olyan klasszikus axiómákat támad meg, mint a figurák pszichológiai önazonossága és a narrációnak tulaj-

donított szerep, mégis azt állítja, hogy „a *Psycho* közelebb áll A pénteki barátnőhöz, mint az Egy falusi plébános naplójához”.²⁰

Borwell szerint a *Psycho* eltávolodása a „klasszikus” egységtől időleges és csak jelzésszerű: „Hollywoodban nincsenek felforgató filmek, csak felforgató pillanatok” – olyan pillanatok, amelyeket végül abszorbeál a csoportstílus viszonylag statikus hegemoniája.²¹ Silverman szerint a *Psycho* eltérése a klasszikus stílustól igenis felforgató jellegű, de ez a szubverzív jelleg a magas modernizmusra jellemző örömtelenség – sőt, a kvázi-büntetés – része. Így aztán – bár a válasz arra a kérdésre, hogy mivel szakít a *Psycho* és hogyan teszi azt, kissé különböző, attól függően, hogy a „klasszikus realista narratíva” gyakran a regényhez hasonlított, 1970-es évekbeli verziójáról vagy gyakran a jól megírt színdarabig és a neoklasszikus értékekig visszavezetett „klasszikus hollywoodi stílusról” van-e szó – a két megközelítés egyaránt azt vallja, hogy a klasszikust szembe lehet állítani a modern újító, szakadár jellegével. Eszerint a klasszicizmus valamiféle univerzális, statikus hatalom, ami konfliktusban áll a modernnel, de végül legyőzi annak mindenfajta devianciáját.²²

Bordwell és Silverman egyaránt úgy tárgyalják a *Psychó*-nak a „klasszikus” normáktól való elhajlását, hogy elmulasztják bemutatni mindazokat a fősodorbeli filmekhez kapcsolható populáris, érzékelési élvezet-

18 Ebben a szövegrészben Silverman elhinti annak a szadomazochisztikus dinamikának a magját, amit ő és mások későbbi munkáikban gyümölcsözően kidolgoztak. Itt a *Psycho* nézési élvezetével kapcsolatban nem fejtheti ki elméletét, mert analízise arra a Mulvey-féle képletre épül, mely szerint minden néző menekülni akar a kasztrálás kellemetlen fenyegetése elől. Mivel ezt a menekülést a *Psycho* feltehetőleg megakadályozza, a film Silverman szerint szakít a klasszikus narratívával. Ez a szakítás azonban végül is nem vezet populáris és kétes értékű élvezethez, attól megment a kasztrálás állítólagos megjelenítése: „Miután a késelés elkezdődik, szinte minden döfésre jut egy filmes vágás. Az implikált hasonlat olyan feltűnő, hogy nem lehet elsiklani felette: a filmes gépezet is halálos – szintén gyilkol és darabol.” *ibid.* p. 211.

19 *ibid.* p. 214.

20 Bordwell–Thompson–Staiger: *The Classical Hollywood Cinema*. p. 81.

21 *ibid.* p. 81.

22 Az effajta filmtörténeti bemutatás korlátainak kitűnő kritikáját adja Miriam Hansen fentebb említett írásában. A melodráma módjának és műfajának következetes kihagyását ebből a fajta filmtörténetből Altman (Altman, Rick: *Dickens, Griffith and Film Theory Today*. In: Gaines, Jane [ed.]: *Classical Hollywood Narrative*. Durham, NC: Duke University Press, 1992. pp. 9–47.), Gledhill (Gledhill, Christine: *The Melodramatic Field: An Investigation*. In: Gledhill [ed.]: *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987, pp. 5–39.) és Williams (Williams, Linda: *Melodrama Revised*. In: Browne, Nick [ed.]: *Refiguring American Film Genres*. Berkeley, CA: University of California Press, 1998. pp. 42–58.) kritizálják.



A kukucskáló Norman szemének szuperközelije (Anthony Perkins)

teket, amelyektől a *Psycho* állítólag eltávolodik, mind a *Psycho* nyújtotta másféle, „deviáns” élvezetek jellegét. A probléma gyökere esetleg ott kereshető – mint Miriam Hansen feltételezte –, hogy maga a klasszikus kategória az anakronizmust súrolja, ha egy olyan „kulturális képződményre” utalunk vele, „amit az iparszerű gyártási módszerek és a tömegfogyasztás alapján a modernitás megtestesüléseként érzékeltek”.²³ Másként fogalmazva, a klasszikus kategóriáját, amibe Bordwell asszimilálni akarja, s amiből Silverman és mások ki akarják emelni a *Psychót*, talán inkább a Hansen által „populáris modernizmusnak” nevezett jelenség egy formájaként kellene megjelölni. Ebből a perspektívából nézve a Bordwell–Thompson–Staiger-féle modell, mely szerint a klasszikus mozi bekebelezi és asszimilálja a modernet, valamint az 1970-es évekbeli filmelméleti modell a modernet semlegesítő klasszikus realizmusról egyaránt alkalmatlanok arra, hogy rávilágítsanak, mi volt új és szórakoztató a populáris, fősodorbeli filmekben.

Ennélfogva az én szándékom a *Psychóval* kapcsolatban az, hogy feltárjam a film vonzerejének érzékekre ható és „mulattató” aspektusait. Ez a szórakoztatás

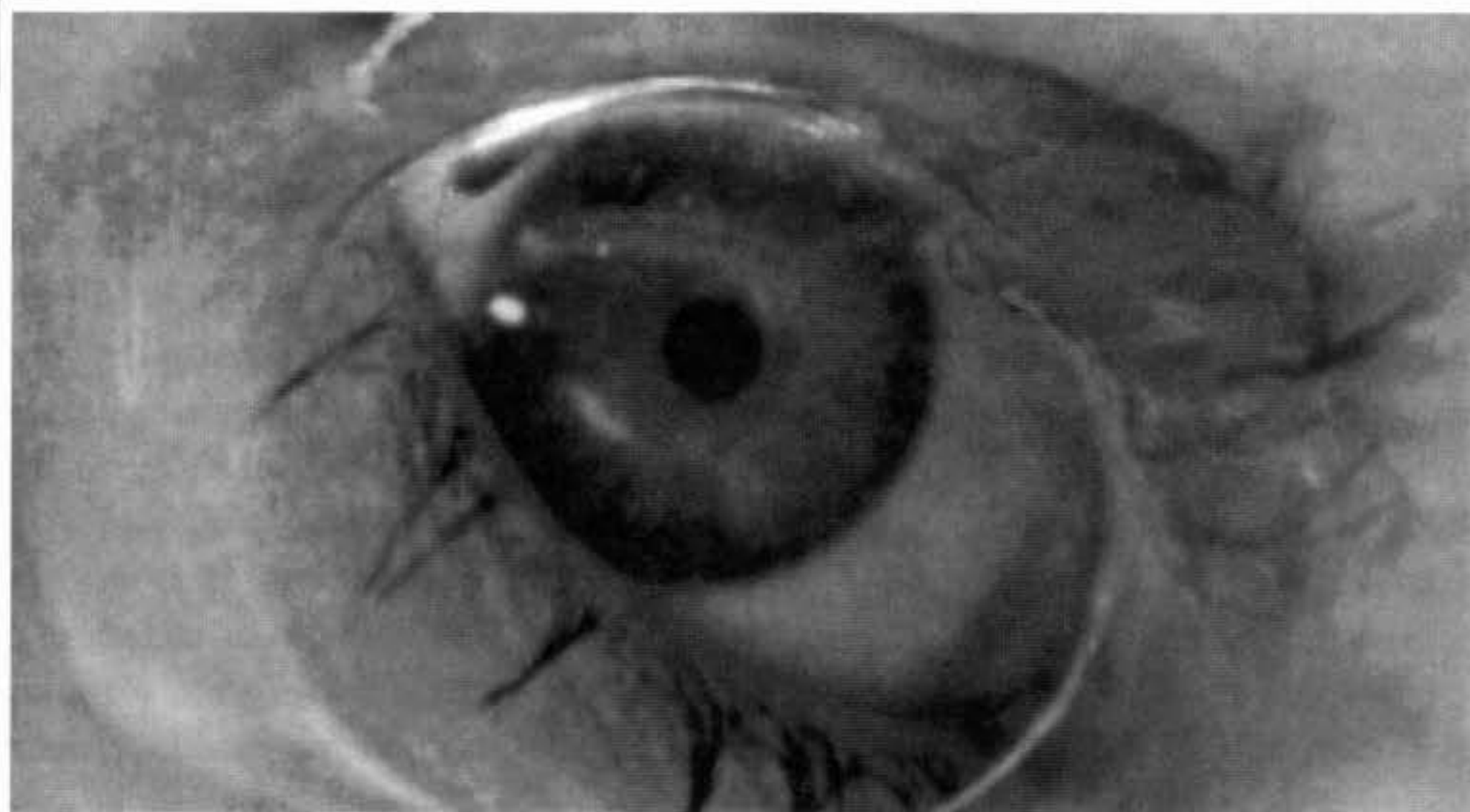
nem jelent radikális elszakadást a populáris fősodorbeli hollywoodi filmekről az érzékekre épülő rémisztés és élvezetnyújtás terén, hanem ezen élvezet nemi komponensének újfajta intenzívebbé tételét és destabilizálását valósítja meg. Anne Friedberg és Miriam Hansen gondolatait követve alább amellet kívánok érvelni, hogy a *Psychót* a vizualitás egyes formáinak nagyobb intenzitása jellemzi, s a film bizonyos vonzerőt gyakorol az érzékekre azon képalkotó és -reproduktív apparátusok útján, amelyek már megtalálhatók voltak az – immár helyesebben – fősodorbeli hollywoodi mozi populáris modernizmusának nevezendő stílusban is, de amelyek a posztmodernitás részéről fellépő nyomás hatására megváltoztak.²⁴

Egy szem története a *Psychó*ban

Alfred Hitchcock *Psychója* a phoenixi horizont híres totálképével kezdődik. A kamera, miután oldalról szemügyre vette a várost, elindul egy félig nyitott zsalu felé, majd bemegy az ablakon, és mi kukkoló módjára tanúi leszünk egy olcsó szállodában lezajlott titkos

²³ Hansen: *The Mass Production of the Senses*. p. 337., kiemelés az eredetiben.

²⁴ Ez sajnos továbbra is nyitva hagyja a kérdést, hogy minek nevezzük ezt a fajta mozit, miközben adva van az igen sok szerző által általánosan elfogadott „klasszikus” terminus. Bennem meggyőződéssé érlelődött, hogy a „melodráma” ódivatú szakmai terminusa – pontosító összetételekben (western-melodráma, gengszter-melodráma, faji melodráma) – sok esetben precízebben leírja egy bizonyos hollywoodi termék narrációs formáját és a belőle fakadó nézői élményt, mint a „klasszikus” kifejezés. Ez azonban egy másik esszé tárgya (lásd: Williams: *Melodrama Revised*).



A halott Marion szeme
(Janet Leigh)

szexuális aktus utáni jelenetnek. Marion Crane és szeretője, Sam félmeztelenek az ebédidei pásztoróra után. Ezt megelőzően fősodorbeli amerikai filmben erotikus jelenet még nem játszódott vízszintes testhelyzetben az ágyon.²⁵ Egyetlen korábbi film se kínálta ilyen leplezetlenül a leskelődés élvezetét. Marion hanyatt fekvve, melltartóban és bugyiban kezdi a jelenetet. Sam ing nélkül áll fölötte, majd hamarosan csatlakozik a nőhöz az ágyon. Csókolóznak, és elmondják, milyen elkésérítő, hogy így kell randevúzniuk.

Marion később ellop 40 000 dollárt, hogy ne kelljen olcsó szállodákba járnia szeretőjével. Elindul Samhez, de eltéved, és találkozik Norman Batesszel, aki, hozzá hasonlóan, „magánéleti csapdába” került. A motel szalonjában lezajló katartikus beszélgetésük után Marion úgy dönt, visszaadja a pénzt. Norman egy kémlelőnyíláson át kilesi a tusoláshoz készülő nőt. Szuperközeliben hatalmas (férfi)szemet látunk, mely egy félig ruhátlan (női) testet figyel. A filmbeli fordulat az lesz, hogy ez a „férfitekintet” nem konvencionális heteroszexuális vágyat (vagy támadást) szabadít (f)el, hanem egy új lényt: a skizopszichotikus Norman-Anyát, aki Norman heteroszexuális vágyán kíván felülkerekedni.

A zuhanyozóbeli támadás váratlan, indokolatlan erőszakossága sokkolta a nézőket, akik a film első harmada alapján Marion és Sam kissé szirupos szerelmi történetére számítottak. A zuhanyozóbeli gyilkosság destabilizáló hatását tökéletesen megjelenítik a

támadást követő képsorok. A film elején megismert barangoló, kukkolni vágyó kameraszem mintha egy narrációs ív darabjait próbálná összeszedni. De hova menjen? Mit nézzen most? A történetet elindító kíváncsi, előresiető mozgás ezúttal nem működik: a kamera csak a lefolyóba csorgó véres vizet nézheti. A „bele a lefolyóba” képileg jeleníti meg azt, ami a főszereplő meggyilkolása folytán a narrációs várakozásokkal történt. Az örvénylő víznek az óramutató járásával ellentétes spirálját visszhangzó látvány a lefolyó sötétségéből, a halott Marion üveges szeméből kihátráló kameramozgásban tér vissza.

A barokkos kameramozgás – bele a lefolyóba és ki a halott, vak szemből – azt a befogadói dezorientációt képezi le, ami a *Psycho* nézői élményének egyik legfeltűnőbb eleme volt. Az ürességet a következő pillanatban már kitölti a fókuszba kerülő Norman, aki belép, hogy feltakarítson, megvédje „Anyát”. Ettől a ponttól kezdve azonban a nézőközönség már nem tud teljes bizalommal rácsatlakozni egy konvencionális narrációs ívre. Helyette várni kezdi „Anyá” következő támadását, és felveszi a várakozás-sokk-elernyedés ritmusát.

A fentiek közkeletű megfigyelések arról, hogyan szakít váratlanul a *Psycho* az – úgymond – „klasszikus” narratív elvárásokkal. Aki azonban járt moziba az elmúlt húsz évben – abban a korszakban, melyben Hitchcock és specifikusan a *Psycho* hatása egyre feltűnőbben jelentkezett –, annak a figyelmét nem

²⁵ Rebello, Stephen: Alfred Hitchcock and the Making of Psycho. New York: Harper Collins, 1990. p. 86.

kerülhette el, hogy ennek a „hullámvasút” típusú – a következő torokszorító, gyomrot görcsbe rántó pillanat kiválásának örömteli élményén alapuló – érzékenységnek az elemei nagy teret nyertek a populáris filmkultúrában.²⁶ A *Psycho* természetesen nem tekintendő mindezen filmek alapjának, de mindenképp egy olyan korszak kezdetét jelöli, amelyben a nézők már zsigeri izgalmakat, megrendülést keresve mennek moziba, s kevésbé törődnek a koherens figurákkal vagy indítékokkal.

Az új „attrakciós mozi”

A korai filmtörténet kutatói a közelmúltban rámutattak, milyen fontos szerepet játszott annak idején a vizuális szenzáció.²⁷ A szerzők, miután felértékelik az ehhez a prenarratív, pre-”klasszikus” mozihoz köthető érzéki élvezeteket, gyakran hozzák rokonságba a hajdani mozit és a kortárs film visszatérését az érzéki hatásokhoz, ami speciális effektusokban, az extrém erőszak és a szexualitás ábrázolásában ölt testet. Az egyre érzékibbé tett mozi nem mond le ugyan a narratíváról, de gyakran a látható és hallható

„attrakciók” mögé sorolja azt. Tom Gunning írása a korai „attrakciós moziról” annak kettős képességéből indul ki, miszerint „megmutat” valami újat vagy szenzációsat, és „lebilincseli” a nézőt. Gunning kimutatja, hogy a Griffith előtti korai mozi jobbra inkább apparátusának arra a képességére kívánta felhívni a figyelmet, hogy attrakciókkal tud szolgálni, mintsem arra, hogy be tudja szippantani a nézőt egy diegetikus világba.²⁸ Az „attrakciós” jelző Szergej Eisensteintől származik, aki „attrakciós montázs”-elméletében arra helyezi a hangsúlyt, hogy a képek „érzéki vagy pszichológiai hatása” képes megakadályozni ayt, hogy a néző belefeledkezzen az „illuzórikus ábrázolásba”.²⁹ A fogalom bevezetésekor Eisenstein tényleg a vásári hullámvasút destabilizáló, sokkoló hatására gondolt,³⁰ és a fent leírt új mozi elsődleges vonzerejét valóban a hullámvasutazás-jelleg adja.

Az „attrakció” kifejezés jelen használatával (és az asszociációval a hullámvasutazásra) nem azt akarjuk állítani, hogy a jelenkori posztmodern amerikai mozi ugyanazokhoz a korai filmek által használt attrakciókhoz tért volna vissza. Bár nyilvánvalóan van rokonság a kettő között, ez az új rendszer egészen másfajta nézői fegyelmet alakít ki, és egészen másfajta

26 Gondoljunk például azokra a filmcsoportokra, amelyeket gyakran (és eléggé leegyszerűsítően) thrillerként emlegetnek. Ide sorolhatunk olyan különböző erotikus thrillereket, mint a *Kék bársony* (*Blue Velvet*, 1986), a *Végzetes vonzerő* (*Fatal Attraction*, 1987) és az *Elemi ösztön* (*Basic Instinct*, 1992); régebbi stílusú paranoid politikai thrillereket, pl. a *The Parallax View* (1974) és *Az elnök emberei* (*All the President's Men*, 1976); újabb keletű politikai thrillereket, pl. a *JFK* (1991), a *Pelikán-ügyirat* (*The Pelican Brief*, 1993); akció/thrillereket, úgy a kissé realiztikusabb *Harrison Ford-félék*, mint a stilizáltabb, hógongi hatást mutató darabok; régebbi stílusú slasherek, pl. a *A texasi láncfűrész mészárlás* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) vagy a *Halloween* (1978), ezek több száz folytatása és számtalan rokon film; az újabb stílusú fősodorbeli horror-thrillerek (melyek hasonló pszichogyilkos szörnyetegekkel operálnak), pl.: *A bárányok hallgatnak* (*The Silence of the Lambs*, 1991); és végezetül, a *Síró játék* (*The Crying Game*, 1992), ez a némileg destabilizált románcba fordított paranoid politikai thriller.

27 Lásd Gunning, Tom: „Animated Pictures”: *Tales of Cinema's Forgotten Future, After 100 Years of Films*. In: Gledhill–Williams: *Reinventing Film Studies*. pp. 316–331.

28 Gunning, Tom: *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-garde*. *Wide Angle* 8 (1986) nos. 3–4. pp. 63–70. [Magyarul: *Az attrakció mozija: A korai film, nézője és az avantgárd*. (Kaposi Ildikó ford.) In: Kovács András Bálint–Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004. pp. 292–303.]

29 Eisenstein, Sergei: *The montage of attractions*. In: id. (Taylor, Richard ed.): *Writings*. vol. 1, 1922–1934. Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1988. p. 35. [Magyarul: *Az attrakciók montázsa*. (Berkes Ildikó ford.) In: Eisenstein (Bárdos Judit szerk.): *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Áron Kiadó, 1998. pp. 57–62.]

30 Gunning azt írja például, hogy „a film és a századfordulón megjelenő óriás vidámparkok – például Coney Island – közötti kapcsolat gazdag alapot biztosít a korai filmművészet gyökereinek újragondolásához”. (Gunning: *Az attrakció mozija*. p. 296.) *Hasonlóan jó alap a posztmodern mozi új vizsgálatához a filmek és a huszadik század második felében épült élményparkok kapcsolata*.

szociális élményeket nyújt a nézőknek.³¹ Az élmények között úgy tehetünk különbséget, ha egyfelől a vásári attrakciókra gondolunk, amelyek csábítani próbálják a nézőt, körülveszik őt látivalókkal és műsorokkal, amelyek közül ő választhat, másfelől pedig arra, mikor a hullámvasúton ülve magával ragad minket a zuhanás, repülés, kanyargás tényleges élménye. Thomas Schatz filmtörténész megpróbálta meghatározni azokat az intézményi, gazdasági, technikai és műfaji változásokat, amelyek – az általa „új-hollywoodinak” nevezett – újfajta attrakciókat hozták létre.³² Schatz dominánsan negatív hangú leírásában kiemeli a „nagy költségvetésű, csúcstechnológián alapuló, nagy sebességű thrillerek” csoportját, melyek bombasztikus hatású úttörőjét, az 1973-as kasszasiker Cápát [*Jaws*] a Csillagok háborúja [*Star Wars*], a Harmadik típusú találkozások [*Close Encounters of the Third Kind*], Az elveszett frigláda fosztogatói [*Raiders of the Lost Ark*], az E.T., Az ördögűző [*Exorcist*] és a Keresztapa [*Godfather*] című sikerfilmek követték.³³ Ezeket a „kiszámított kasszasikereket” Schatz műfajutánezatoknak nevezi, s így jellemzi őket: „zsigeriek, kinetikusak, feszített tempójúak, egyre inkább speciális effetusokra épülnek, egyre »fantasztikusabbak« [...] és egyre inkább a fiatal nézőket célozzák meg”.³⁴

Ami Schatz leírásában különösen érdekes, az a filmbeli izgalmak új csomagolására fordított figyelem, valamint ezen izgalmaknak nemcsak az eisensteini attrakciók vásárához, de a baudrillard-i szimulákrumok posztmodern élményparkjához fűződő kapcsolata. A Schatz által említett filmekre vonatkozó leglényesebb megállapítás ugyanis nem az, hogy egyesek közülük valóban léteznek élményparki vasútként

(például a Universal E.T.-je és a disneylandi „Star Tours”), hanem hogy ma sok film eleve elsődleges céljának tekinti, hogy olyan attrakciók testi izgalmait, zsigeri élményeit szimulálja, amelyek nem csupán csalogatnak minket, hanem magukkal ragadnak egy sokkoló pillanatokkal, gyorsításokkal és lassításokkal megtűzdelt utazásra. Schatz tanulmányának megírása óta minden idők egyik legnagyobb bevételt hozó produkciójává egy olyan film vált, ami egy ámokfutásba torkolló dinoszauruszos élményparki utazásról szól (*Jurassic Park*, 1993). A tény, hogy azóta már ez a film is egy élményparki vasút témája lett, alátámasztja azt a megfigyelést, hogy mindinkább olyan utazásokra vágyunk, amelyek destabilizáló, látszólag fékezhetetlen, vad száguldással kecsegtetnek.

Érdekes még felidézni egy árulkodó jelenetet a *Titanic*-ből (1997), abból a filmből, amely időközben, a *Jurassic Park*ot is túlszárnyalva, minden idők legnagyobb bevételét könyvelhette el. A *Titanic* tatja – az a része, ami a legtovább a víz fölött marad – elsüllyedése előtt felemelkedik, és a vízre merőlegesen megáll. Miközben a korlátokon ott lógnak a kétségbeesett utasok, a tornyosuló hajófar egy lélegzetelállító pillanatra mozdulatlaná válik, hogy azután függőlegesen a mélybe süllyedjen. Ebben a bizonyos pillanatban a film főhőse, Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) – viselkedésével a hullámvasúton ülő gyereket idézve, aki a pálya legmagasabb pontját elérve a drámai szünetben felkészül a zuhanásszerű lejtmenetre – a félelmét túlszárnyaló izgalommal elrikkantja magát: „Ez az!” Dawson felkiáltása, mely az út legizgalmasabb, legfélelmetesebb pontját jelöli ki, ebben az esetben is egy fékezhetetlenné vált filmes

31 Miriam Hansen például azt állítja, hogy az amerikai filmek bizonyos mértékig visszatértek az olyan attrakciókhoz, amelyek „szenzációs, természetfeletti, tudományos, szentimentális vagy egyéb módon stimuláló látivalókkal támadnak a nézőre”. (Hansen, Miriam: *Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere*. In: Williams, Linda [ed.]: *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.) De, mint azzal bizonyára Hansen is tisztában van, fontos belátni, hogy mennyiben változtak meg ezek a érzéki-szenzációs és stimuláló látivalók.

32 Schatz, Tom: *The New Hollywood*. In: Collins, Jim– Radner, Hillary– Preacher Collins, Ava (eds.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993. pp. 8–36.

33 Bár Schatz nem megy bele nagy elméleti fejtegetésekbe pl. a modernizmusnak a posztmodern általi felbomlásáról, mindazonáltal ezeknek a filmeknek a vonzerejéről szóló leírása egyaránt példázza a Jameson-féle „a késői kapitalizmus kulturális logikája” elméletet és Friedberg visszafogottabb tételét a képalkotó és -reprodukáló apparátusok fokozatosan növekvő centralizáltságáról.

34 *ibid.* p. 23.

száguldás hullámvasút-izgalmára mutat rá. Késhet-e sokáig az élményparki szimuláció?

A jelenkori élet hullámvasút-szenzibilitásának vonzerejét talán úgy lehet legjobban megérteni, ha összehasonlítunk egy hagyományos hullámvasutazást – például a Santa Cruz-i parti sétány rozoga fa-acél építményén, ahol az élmény egy részét a sétány, a part és a víz fölötti száguldás adja – a disneylandi hullámvasút-stílusú mutatványokkal. Ez utóbbiak vagy úgy kölcsönöznek a mozitól, hogy filmes környezet, díszlet alkalmazásával megrendeznek egy világot, ahol még valódi térben szállítják a közönséget (ilyen a Matterhorn); vagy a korai mozi Hales Toursjának rafináltan modernizált változataként egy virtuális, elektronikusan generált térben „szállítják” a nézőket (ilyen a Star Toursban a mozgásszimulációval megoldott Tomorrow Land). Ez az utazás, ami valójában nem vezet sehova, épp olyan izgalmas, mint a valódi hullámvasutazás, főleg mikor a kiegészítő narrációból értesülünk róla, hogy elromlott a robotpilóta, minek folytán kis híján beleütközünk különféle objektumokba. Az irányítás elvesztéséről szóló narratív információ felerősíti az elszabadult száguldás virtuális élményét.

A hagyományos hullámvasutak mindkét változatban filmszerűbbé váltak, és egyúttal hullámvasútszerűbbé váltak a filmek. A jelenkori, posztmodern mozi az élvezeteknek ezzel a konvergenciájával lényeges pontokon visszatért a vidámparkok „ attrakcióihoz”. Ezek az attrakciók azonban maguk is tematizálódtak és narrativizálódtak a teljes mozitörténethez való kapcsolódásuk által. (Még a Matterhorn is egy mára elfeledett 1959-es filmen, a *Third Man on the Mountain* alapul.) Hiba lenne tehát azt gondolni, hogy ezek az újfajta attrakciók egyszerűen visszatértek (vagy visszaestek) a korai mozi nyújtotta szenzációk szintjére. Ehelyett olyan látványok olyan rendszereinek [*scopic regimes*] kell tekintenünk őket, amelyek a nézői fegyelem meghatározott formáit igénylik.

Ennek a fegyelemnek egy elemét már gyakorolták a késő 1950-es években, amikor is hosszú sorok kezdtek kígyózni az újonnan megnyitott Disneyland kapui előtt. Ahogy a frissen tematizált hullámvasutak, például a Matterhorn, és a későbbi mozgásszimulációs hullámvasutak, mint például a Star Tours, az

izgalmakat az igazi vagy szimulált, narrativizált térben való destabilizáló mozgásra alapozták, úgy egy film, a *Psycho* – jóval a Schatz szerinti Új-Hollywoodot definiáló kasszasikerek előtt – bevezette a filmnézésbe azt, amire a hullámvasút-jelenség elnevezés illik. A *Psychónál* az utazás – csakúgy, mint Disneylandben – sorban állással és a borzalmak sejtésével kezdődött, majd a film nézése közben mindaddig példa nélkül álló dezorientációs, destabilizációs és rémületélménnyel folytatódott. Mikor az előretörő, céltudatos, leskelődő kameraszem Marion meggyilkolása után „a lefolyóba merül”, majd visszafelé forogva kihátrál a nő üveges szeméből, a nézők – a fősodorbeli filmek történetében először – átélhették, hogy megszűnik az a fajta kontroll, felsőbb uralom, előremutató lendület, amihez hozzászoktatta őket – a kísértés ellenére nem mondom, hogy a „klasszikus” narratíva, hanem a populáris modern mozi.

Billy Crystalnak az 1993-as Oscar-díj-kiosztón elsütött tréfája, mely szerint a *Síró játék* (*The Crying Game*) bizonyítja, hogy „a fehérek is tudnak zsákolni”, jó példa arra az élvezetes destabilizáltságra, aminek a meghatározására törekszem. A *Síró játékban* az a sokkoló attrakció, hogy ott jelenik meg egy maszkulin nemi jegy, ahol senki nem számít rá. Ez a nemi sokk nem működhetett volna, ha a közönség és a kritikusok – elismerésre méltó módon – nem tartják titokban az egyik kulcsszereplő nemét. Nemi sokkal egyébként természetesen a *Psycho* is szolgált közönségének. A meglepetés sokkoló hatása pedig a titoktartási fegyelemtől függ. A *Psycho* az a film, amelyik elsőként kapcsolta össze a szexuális attrakciók erotikus bemutatását a szexualizált erőszak sokkoló bemutatásával. Csakhogy attrakcióit immár nem egy stabil heteroszexuális kereten vagy a kizárólagos maszkulin szubjektivitás hegemóniáján belül sorakoztatja fel. Némely nagyon is „elemi ösztönnek” ez az új kifordítása lényegi jegy a posztmodern populáris mozi nem- és szexualitáskezelésében.

A Psycho és a műfajelmélet

Hogy ma már elismerhetjük a *Psycho* szórakoztató voltát, az részben annak köszönhető, hogy a mai *slasher*

műfaji elemként ismétli azt, ami egykor a *Psychó*ban feltűnően eredeti volt. A másik ok az, hogy a műfajelmélet néha a filmtudomány egyetlen olyan területe, ahol az ismételt nézői élvezeteket – a megghiúsított vagy büntető vágyak ellentétét – alaposan elemzik. Emellett ugyancsak a műfajelméletben került sor a kortárs filmelmélet nagy köz-helyeinek igen alapos felülvizsgálatára a nézők szociális élményeinek tükrében. Nem meglepő tehát, hogy éppen a horror irodalma az, ami, ha indirekt módon is, de implicite elismeri a *Psycho* úttörő szerepét a posztmodern vizuális kultúrába való átmenetben.

A *Psychót*, ha horrorfilmként közelítjük meg, gyakran fordulópontnak tekintik a műfaj történetében: annak a pillanatnak, amikor a horror, Andrew Tudor szavaival élve, elmozdul „a valahol »kívül« leselkedő fenyegető erőktől való kollektív félelemtől” a „szexualitás, elfojtás és pszichózis” felé, ami viszont rémisztően közel van az otthonunkhoz, és potenciálisan megvan mindnyájunkban.³⁵ A kortárs horrorfilmről szóló művében Carol J. Clover ugyancsak tárgyalja a *Psycho* bevezette „szex és szülők” mese rendkívüli hatását.³⁶ A könyv magját alkotó, a kortárs slasherről szóló fejezetben Clover rámutat, milyen erős szolidaritásérzést vált ki a férfi nézőben a „női áldozat-hős”.³⁷ Ez az „utolsó lány” [*final girl*], a borzalmas mézszárlás túlélője a maga késsel vagy láncfűrészsel kivívott végső diadalában minden, csak nem passzív és nem is valami nőies. Míg a hagyományos nézetek a horror nemi szereposztását leegyszerűsítő polarizálással az aktív férfi szörnyetegben és a passzív női áldozatban határozták meg, addig Clover az alantas eszközökkel operáló *slasher* alműfajt elemelve kimutatja, hogy abban kulcsfontosságú „a páni félelem: nőnemű” [*abject terror, gendered feminine*]

elve, és hogy ez a rémület csupán kiindulópontja egy olyan hullámvasutazásnak, melynek során száguldva kanyargunk a nőnemű abjekció és a hímnemű uralom nemi pólusai között.

Clover továbbfejleszti Kaja Silvermannek azt a belátását, hogy a *Psychó*ban a nézői azonosulás az áldozatról az áldozattá tevőre helyeződik át, bár ezt elsősorban a *Psychóból* eredeztethető kortárs horrortradíció összefüggésében teszi, és mazochisztikus élvezetet, nem pedig büntetést lát benne. A kortárs filmnézésben talán bármely modernista bomlasztásnál alapvetőbb jelentőségű szadomazochista élvezeteket értelmezendő, Clover azt állítja, hogy a kortárs horror minden formájában szerepet kap a megtámadottság – a beható képek előtti „megnyílás” – borzongató izgalma. A Metz- és Mulvey-féle nézőközönség-elméletek általa „vakfoltoknak” nevezett részeit a horror önmagáról szóló metakommentárjaival kitöltve Clover kiemeli az olyan „tekintet” [*gaze*] fontosságát, amely nem uralkodik a nézés tárgya fölött, hanem reaktív és introjektív.³⁸

A *Psychónak* a *slasher*hez és az arra jellemző sajátosan nemi meghatározottságú élvezethez fűződő kapcsolata ma már nyilvánvalónak tűnik. Ugyanakkor csak visszatekintve tudjuk elhelyezni a filmet a *slasher* alműfajban, vagy talán csak akkor, ha a textus részévé tesszük az 1980-as években készült folytatásokat, a *Psycho* 2., 3. és 4-et is.³⁹ Akkor hát mi a *Psycho*? Vagy pontosabban: mi volt a *Psycho* első látásra, és mi lett belőle azóta? A későbbi megtekintések során a film a családi „darabolós” horror jól ismert előfutárává vált. Csakhogy a *Psycho* korabeli nézői nem egy *slasher* mentek el megnézni, hanem egy *Hitchcock*-thrillert, amiben van egy váratlan fordulat – mely fordulat nagy

35 Tudor, Andrew: *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell, 1989. pp. 46–47.

36 Clover, Carol: *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. p. 49.

37 Clover a női nézőket nem tekinti szignifikáns csoportnak a *slasher* közönségén belül.

38 *ibid.* pp. 225–226.

39 A nemében bizonytalan pszichotikus „gyilkos”, a „szörnyű hely”, a „fallikus fegyver” és a „sok áldozat” mint alapkellékek megvannak ugyan a *Psychó*ban, a nagy erejű és diadalmas „utolsó lány” azonban csak csírájában tűnik fel Marion húga, a túlélő (de még nem önmagát megmentő) Lila figurájában. Mivel ennek a „lánynak” a megalázott [*abject*] áldozatból diadalmas győztesé váló átváltozása a zsáner kulcsfontosságú energiaforrása, lehetséges azt mondani, hogy a *Psycho* nem teljesen „illik bele” a pszichogyilkosos műfajba.

titok és sok izgalom forrása volt. A *Psycho* igazi jelentősége – amit ma a *slasher*-re gyakorolt hatásán, annak idején pedig bizonyos, a szex és az erőszak ábrázolására vonatkozó filmes tabukat sértő, újfajta „attrakcióin” mérhetünk le – nem abban állt, hogy ténylegesen több szexet vagy több erőszakot mutatott, mint más filmek – ezt a szó szoros értelmében nem is tette –, hanem, mint Clover megállapítja, abban, hogy szexualizálta az erőszak indítékát és az erőszakos cselekedetet.⁴⁰

A *Psycho* sajátos attrakció-hullámvasutazása hatásának, befolyásának és posztmodernségének felmérésében kulcsfontosságúnak tűnik, hogy miként értelmezzük az erőszaknak ezt a szexualizálását. A zuhanyjelenet a legtöbbit elemzett amerikai filmjelenetek közé tartozik. Hírnevét természetesen részint a benne alkalmazott briliáns montázstechnikának köszönheti. Sok filmtanár – köztük jómagam is – úgy magyarázza a vágás fontosságát, hogy az óráján szóviccel utal arra, milyen hatásos ebben a jelenetben a vágás – a húsé és a filmé egyaránt.

A posztstrukturalista pszichoanalitikus kritika szinte reflexszerűen „olvasta ki” a zuhanyjelenetből, hogy az szimbolikus kasztrálás, amit egy olyan nő feltehetőleg már kasztrált testén hajtanak végre, akivel a nézők azonosultak. Marion teste – amit a zuhanyozóbeli gyilkosság előtt két jelenetben is félmeztelenül látunk – felébreszti Norman vágyait, ami viszont felébreszti „Mrs. Bates”, az anyát, aki gyilkol, hogy megvédje fiát

a „ledér” nők szexuális agressziójától. Ahogy egyszer megfogalmaztam: „a nő egyszerre áldozat és szörnyeteg. [...] Norman, az anyagyilkos és számos más nő gyilkosa büntetésből az általa megölt anya áldozatává válik.”⁴¹ A női szörnyeteg, akit a női áldozat szabadít el, úgy tűnt, lehetővé teszi a nők tettesként és áldozatként való egyidejű beállítását. De amint arra Carol Clover igen helyesen rámutatott, az ilyen feminista kritika nem helyénvaló sem a Normant követő *slasher*-gyilkosok nyilvánvaló biszexualitását ismerve, sem a Marion és a húga nyomában feltűnő női áldozatok újonnan felfedezett ereje és találékonysága láttán.⁴²

Barbara Creed amellet próbált érvelni, hogy a horrorfilm pszichoanalitikus alapú vizsgálatából hiányzik a „szörnyeteg nő” megdöbbentő erejének megfelelő értékelése.⁴³ Creednek igaza van, amikor a páni félelem női aspektusának [*abject, female horror*] kristevai erőiről beszél.* Mivel azonban a szörnyeteg nőt archetípusként mutatja be, nem ad magyarázatot ennek a szörnyetagségnek a *Psycho* hatására történt feltűnő térnyerésére, se magának a *Psychónak* a történeti jelentőségére. Az igazán fontos megállapítás erről a filmről ugyanis nem az, hogy illusztrál egy korábban el nem ismert archetípust, hanem hogy archetípusa nagy hatást gyakorolt 1960-ban. Ez nem jelenti azt, hogy a *Psycho* előtt ne lettek volna női szörnyetegek, vagy hogy a klasszikus horror konvencionális férfi szörnyetegei ne lettek volna gyakran szexuálisan meghatározatlanok.⁴⁴ Arról van

40 *ibid.* p. 24.

41 Williams, Linda: *When the Woman Looks*. In: Doane, Mary Ann–Mellencamp, Patricia–Williams, Linda (eds.): *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. The American Film Institute Monograph Series, vol. 3. Frederick, MD: University Publications of America, 1984. pp. 83–99. Idézett hely: pp. 93–94.

42 Clover: *Men, Women and Chain Saws*. pp. 21–64.

43 Ez az erő ellentmond annak a – főleg a horrorfilmekről szóló vitákban – urakodó nézetnek, hogy a femininitás velejárója a passzivitás. Creed később a *Psychóról* szóló fejezetben azt állítja, hogy a filmbeli legfontosabb történet a kasztráló anyáé. Miközben szokássá vált úgy értelmezni a fallikus anyát, mint aki rendelkezik egy képzeletbeli fallosszal, aminek az a funkciója, hogy megtagadja a férfi kasztrálástól való félelmét – és ezzel a „valóságos” „hiányt” az anyai testben –, addig Creed szerint a *Psycho* nem a „hiányt” megtagadó fallikus anya képét mutatja nekünk, hanem a kasztráló anyáét, akinek az ereje feltehetőleg a férfitől való különbözőségében rejlik. Creed e különbözőséget nem specifikusan a *Psycho* kapcsán állapítja meg, hanem általában a szörny nőre vonatkoztatja.

* A szójáték a *slasher*-ben gyakran végső győzelmet arató „utolsó lány” páni félelmének [*abject terror*] és Julia Kristeva műszavának [*abject*] összekapcsolására utal. Bővebben ld. a bevezetőben, pp. 16–17. [– a szerk.]

44 Rhona Berenstein például a klasszikus horrorfilmről szóló tanulmányában kiterjeszti Clover megállapítását a horror egy korábbi területére, amit gyakran a sadista „férfitekintet” birodalmának tekintenek, s úgy érvel, hogy a nézői élvezet a szerepjáték olyan bonyo-



Az anya leleplezése
(John Gavin, Anthony Perkins)

szó, hogy a *Psychót* a diszlokációk sora, a normálisból a pszichotikusba, a maskulinból a femininbe, Erőszből a félelembe, sőt, a megszokott hitchcocki *suspense*-ből egy új, nyíltan nemi alapú horrorba való áthelyezés teszi azoknak a borzongást keltő vizuális attrakcióknak az előfutárává, amelyeket Schatz Új Hollywood kulcsfontosságú eszközeinek tart, és amelyeket én posztmodernként szeretnék meghatározni. Ennélfogva Hitchcock döntése, hogy a horror hagyományos hőisének helyére egy fiút állít, aki saját mumifikálódott anyjának öltözik be, nem azt célozta, hogy erőszakos hatalmat adjon a „szörnyeteg-nő” kezébe, hanem – és ez sokkal drámaibb cél – hogy mindenestől destabilizálja a maskulin és a feminin fogalmát.

„Ez egy *transzvesztita!*” – ezzel próbál az ügyész hírhedten inadekvát módon rámutatni Norman lelki zavarának gyökerére. A mondatot, csakúgy, mint a pszichiáter szónoklatát Normannek a saját anyjává válásáról, úgy magyarázták, hogy Hitchcock pellengérré állítja vele az érvénytelen klinikai magyarázatokat. Norman természetesen nem egyszerűen *transzvesztita* – azaz olyan személy, akinek szexuális élvezetet okoz az

ellenkező nem öltözékének viselése –, hanem egy sokkal mélyebben gyökerező problémákkal küszködő individuum, akinek időnként az egész személyisége, ahogy a pszichiáter fogalmaz, „*az anyává változik*”. Ennek ellenére abban a jelenetben, ami állítólag azt mutatja meg, hogy Norman végleg „*az anyává vált*”, valójában Normant látjuk, ezúttal páróka és női ruha nélkül, amint magányosan ül egy raktárhelyiségben és a Mrs. Batesnek kölcsönzött hangok legnőiesebbikén „*fia*” gonoszságáról elmélkedik.

Másként fogalmazva a film, miközben látszólag azt illusztrálja, hogy Norman most valóban az anyja lett, Norman korábbi szexuális meghatározatlanságának vizuális és auditív variációját nyújtja. A jelenetbeli sokkoló elem a fiatal férfitest és az idősebb női hang kombinációja: a hímneműség látható és a nőneműség hallható bizonyítása. A sokkot tehát nem az váltja ki, hogy az egyik identitás egyértelműen legyőzte a másikat, hanem a csúszkálás az identitás maskulin és feminin pólusai között.

Ezt a film utolsó előtti képsora egyértelműsíti: mintha Norman arca alól bukkanna elő, egy pillanatra

lult formája volt, amire még a *Clover*-féle megtámadtatás mazochisztikus élvezete se nyújt magyarázatot. Egy olyan műfajban, ahol a szörnyetegek álcázottak és álcázatlanok, a hősokeket feminizálják és szörnyetekkel párosítják, a hősnőket egyszerre teszik áldozattá és ruházzák fel a szörny erejével, ott a nézői élvezetet nem lehet a maskulin/feminin, ödipális/preödipális, homo/hetero ellentétek egyszerű bináris értékei mentén magyarázni. Berenstein ebből következően nem a monolitikus férfitekintet élvezetre hívás általi szubverzióját támogatja, hanem a nézői élvezet egy olyan magyarázatát, amiben jelen van a nemi szerep és a szexuális azonosulás változtatásának játéka. Berenstein szerint maguk a nézők is nemi szerepjátszókká válnak a műfajban űzött vonzás-taszítás játékban. (Berenstein, Rhona: *Spectatorship as Drag: The Act of Viewing and Classic Horror Cinema*. In: Williams: *Viewing Positions*. pp. 231–269.)

feltűnik Mrs. Bates tetemének vigyorgó szája. A sokkot megintcsak a határozatlanság hordozza: egyszerre van jelen Norman és az anya. Nincs tehát se vizuális, se auditív bizonyíték a pszichiáternek arra a megállapítására, hogy Norman teljes mértékben az anyává vált. Ehelyett ezek a transzvesztita beöltözésvariációk immár egyértelműen a fix nemi besorolhatóságra irányuló nézői elvárással való ironikus, majdhogynem groteszk játékként tematizálódnak.⁴⁵ Norman nem transzvesztita – a transzvesztitizmus ezekben a jelenetekben a nézőknek szánt nagy „attrakció”.

Ugyanez állapítható meg a film egy korábbi tetőpontja, Norman-Mrs. Bates Lila elleni megghiúsult pincebeli támadása kapcsán. Itt megint csak nem az az „attrakció”, hogy Mrs. Bates nőként tűnik fel, és nem is az, hogy mikor dulakodás közben leesik a parókája, kiderül, hogy Mrs. Bates valójában a saját fia. Abban a pillanatban, mikor a Sammel viaskodó Norman parókája elkezd lecsúszni – mikor megpillantjuk az öregasszony-paróka alól előbukkanó férfifejet –, tanúivá válunk a nemi stabilitás annak idején valóban sokkoló hatású hiányának. Ebben a filmben a szörnyeteg neve a Judith Butler által leírt módon mutatkozik meg: eredeti nélküli imitációként, testi performanszként, konstrukcióként.⁴⁶

Kétségtelen azonban, hogy a *Psycho*-beli horror egyik legfőbb „attrakciója” a meztelen női test látványos megcsönkítése. A páni félelem [*abject terror*], mint Clover írja, „nőnemű” [*gendered feminine*].⁴⁷ Az is kétségtelen, hogy bizonyos konvencionális pszichoanalitikus elemek filmes bevezetése hozzájárul az anya és szexualitása gonosz színben, Norman tébolyának okaként való feltűntetéséhez. Ezek egy olyan film nőgyűlölő vonásai, amelynek számos okból sikerült érzékeny húrokat megpengetnie az amerikai közönségnél, miközben ezt Michael Powellnek a voyeurizmus mint eszköz hasonló, ám egyértelműbben modernista „leplezetlen alkalmazásával” a szintén 1960-ban készült *Peeping Tom*ban nem sikerült elérnie.⁴⁸ A következő húsz évben a horror műfaja kidolgoz egy képletet ezen élmény különféle szexuális és nemi konstrukciókon alapuló elemeinek olyan reprodukálására és finomítására, amely által nem csökken a nők elleni erőszak attrakciós értéke, s amely ugyanakkor lehetővé teszi, hogy az „utolsó lány” visszavághasson, és a néző azonosulhasson úgy a tehetetlen nő áldozattá tételével, mint utóbb az ez elleni harcok küzdelemmel is.

45 Lásd például: Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.; Garber, Marjorie: *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.; Berenstein: *Spectatorship as Drag*.

46 Butler: *Gender Trouble*. pp. 138–139.

47 Clover: *Men, Women and Chain Saws*. p. 51.

48 Mindkét film késelő pszichogyilkosról szól. Mindkettő tiltott szexszel kezdődik – a *Psycho* hotelszobai szeretkezéssel, a *Peeping Tom* egy prostituált lefilmezett meggyilkolásával –, utána mindkettő végigmegy a szexuálisan motivált gyilkossághoz vezető kanyargós ösvényen. Mindkét film „grafikusabban” ábrázolta a szexet és az erőszakot, mint a korábbi narratívák. Mindkét film azonosulásra csábít egy olyan gyilkos kukkoló indítékaival, akit megértőnek állítanak be, és egy fiatalemberrel, akit elnyomó szülője ostrom alatt tart – Normannál ez a szülő a halott anya, Marknál a halott filmes apa. A két film azonban különbözik egy igen lényeges aspektusban: Hitchcock kezdetben megtéveszt minket azokkal a perverziókkal kapcsolatban, amibe bevonni készül minket. Powell „fair játékos”, rögtön tudatja velünk, hogy az intim családi románchba belerokkant kedves fiú valójában pszichotikus gyilkos, aki lefilmezi és közben meggyilkolja a nőket, majd saját szórakoztatására levetíti a snuff-filmmé [valóságos gyilkosságot bemutató filmmé – a szerk.] összeálló anyagot. Hitchcock ezzel szemben fondorlatoskodik, nem árulja el, hogy a kedves fiatalember, aki látszólag az anyját védelmezi, valójában szexuálisan megzavarodott elmebeteg, aki arra ítéltetett, hogy mindenkit megöljön, aki megzavarja tökéletesen pszichotikus kapcsolatát anyaönmagával. Ezáltal ahogy Powell felépíti a közönség viszonyulását Markhoz – aki valójában erkölcsös ember, mert inkább önmagát öli meg, semmint hogy elpusztítsa a pszichotikus ismétlési kényszerébe behatoló „jó” nőfigurát –, az groteszk módon veszélyesebb a néző morális és pszichológiai biztonságára, mint ahogy Hitchcock a közönség Normanhez való viszonyulását felépíti. Norman ugyanis egyáltalán nincs tudatában tettei erkölcstelenségének, mivel azokat „Norman mint anya” követi el. Ennélfogva a kritika a *Peeping Tom*ot velejéig perverz filmnek ítélte, a *Psychó*nak viszont a perverz önmegfigyelés kritikájának kitüntető címét adományozta. Powell állítása szerint az erős negatív reakció, valamint a film pénzügyi bukása gyakorlatilag véget vetett a pályafutásának. Hitchcocknak ezzel szemben a legkevésbé sem ártott a *Psycho* kezdetben negatív kritikái visszhangja.

A *Psychó*ra tehát nem úgy kell tekintenünk, mint elszigetelt és transzgresszív élményre, ami a vizuális élvezet klasszikus normái ellenében hat, hanem mint jelentős fordulópontra a szexuális identitás élvezetet nyújtó destabilizálásában az utóbb kialakuló *slasher*en belül: ez az a pillanat, amikor a mozilátogatás nyújtotta élmény részévé vált a meghatározatlan, „más” identitásoknak való promiszkuus önátadás egy bizonyos általánosan transzgresszív, szexualizált izgalmá. Azonban ahhoz, hogy erre az önátadásra sor kerülhessen, a közönséget meg kellett fegyelmezni, nem a Silverman szerinti büntetés útján, hanem a foucault-i értelemben, úgy, hogy a nézők önként alávetik magukat egy adott rezsimnek.

A félelem megfegyelmezése: „Hogyan bánjunk a *Psychó*val?”

A közönség a film legelső vetítéseitől kezdve mindaddig példa nélkül álló, nyögésekben, sikolyokban, kiáltásokban, sőt a széksorok közti szaladgálásban megnyilvánuló reakciókat produkált. Hitchcock később azt állította, hogy ezt eleve így tervezte el, mondván: a zuhanyjelenet vágásának tervezésekor a fülében csengtek a sikolyok, Joseph Stephano forgatókönyvíró viszont azt nyilatkozta: „*Hazudott. [...] Fogalmunk se volt róla, hogy ez lesz. Arra számítottunk, hogy a nézőknek elakad majd a lélegzetük, elnémulnak, de arra, hogy sikoltozni fognak? Soha.*”⁴⁹

A filmről szóló összes korabeli cikk megemlíti, hogy a nézők úgy sikoltoznak, mint még soha semmilyen filmen. Íme néhány tipikus beszámoló: „*Sikítsanak! Ezt a Hitchcock-féle rémfilmét nézve úgy lehet jól levezetni a feszültséget. [...] Hát sikítsanak, borzongjanak, reszkeszenek, és érezzék remekül magukat!*”⁵⁰ „*A film olyan*

mesteri munka, [...] hogy rá tudja venni a nézőket valamire, amit manapság már szinte soha nem tesznek: hogy rákiáltsanak a szereplőkre, megpróbálják lebeszélni őket róla, hogy a vesztükbe rohanjanak.”⁵¹

Példák a negatív kritikákból: „*A rendező, Hitchcock ezúttal túl messzire megy, s a valóság törékeny illúziója, ami egy ijesztgetős filmhez szükséges, itt a torokszorító horror spektakulumává válik.*”⁵² „*Reklámja szerint a Psycho inkább sokkoló film, mint thriller, s ez valóban így van – a film sokkolt engem, abban az értelemben, hogy felháborított és undort keltett bennem. [...] A pszichopatológia klinikai részletei nem képezhetik triviális szórakoztatás alapját. Ha akként használják fel őket, az sérti a jó ízlést és a nézők érzékenységét; [...] tisztátalannak érezzük magunkat tőle.*”⁵³

Ilyen erős reakciók kiváltása után a problémát ezen reakciók kezelése jelentette. Anthony Perkins szerint a zuhanygyilkosságot követő egész szerszámbolti jelenetből, a felmosásból és Marion holttestének a mocsárban való elrejtéséből semmit sem lehetett hallani az előző jelenet hatása alatt álló nézők hangoskodása miatt. Hitchcock még engedélyt is kért a Paramount vezetőjétől, Lew Wassermantól, hogy a zajos nézői reakció ismeretében újrakeverhesse a filmhangot. Az engedélyt nem kapta meg.⁵⁴

Hitchcock precedens nélkül álló „különleges szabálya”, mely szerint a vetítés kezdete után senkit sem szabad beengedni a nézőtérre, amellet, hogy nyilvánvalóan sikeres reklámfogás volt, tartós hatást is gyakorolt, amennyiben a korábban ötletszerű moziba menést egy, a pontos érkezést és rendezett sorban való várakozást magába foglaló, *fegyelmezettebb* tevékenységgé változtatta. Ahogy Peter Bogdanovich megállapította, a *Psychó*nak köszönhető, hogy a nézők ma már az előadás kezdetére érkeznek a moziba.⁵⁵ Egy népszerű kritikus egy vasárnapi művészet és szórakozás rovatban így írt az új szabályról: „*Más szórakoztató*

49 *Rebello*: Alfred Hitchcock and the Making of Psycho. p. 117.

50 *LA Examiner* (8 November 1960)

51 *Callenbach, Ernest*. *Film Quarterly* 14 (1960) no. 1. pp. 47–49., idézett hely: p. 48.

52 *Time* (27 June 1960) p. 51.

53 *Hatch, Robert*. *The Nation* (2 July 1960)

54 *Rebello*: Alfred Hitchcock and the Making of Psycho. p. 163.

55 *Bogdanovich, Peter*: *The Cinema of Alfred Hitchcock*. New York: Doubleday, 1963.

rendezvényeknél, a jégrevütől a kosárlabda-mérkőzésig, a nézők többsége az előadás kezdete előtt megérkezik. Nem így a mozi esetében, ahol a bevett gyakorlat szerint folyamatosan vadásznak az érkező nézőkre, figyelmen kívül hagyva, hogy a történet esetleg kevésbé élvezhető azok számára, akik csak a közepén kapcsolódnak be.”⁵⁶

A cikk szerzője feladatának érzi, hogy propagálja a *Psycho* sikere és a közönségre gyakorolt hatása szempontjából oly fontos vetítési utasítást: hogy a késve érkezőket ne engedjék be a filmre. Hitchcock a *Motion Picture Herald*-ban publikált cikkében megvédi a szabályt, s közli, hogy az ötlet egy délután a vágószobában született. „Munkatársaim megrökönyödésére hirtelen harsány fogadkozásba kezdtem, hogy a fáradságos munka, amit a *Psychót* szelvény-hosszában, kívül-belül megformálva elvégeztem, nem lesz hiábavaló – hogy a világon mindenkinek maradéktalanul élveznie kell majd munkám gyümölcsét azáltal, hogy a filmet az elejétől a végéig látja. Így terveztem meg a filmet – így is kell megnézni azt.”⁵⁷

Ez a „szabály”, ami bevezetéskor tökéletes újdonság volt az USA-ban, a mozilátogatási szokások jelentős változását igényelte: a nézőknek meg kellett jegyezniük a vetítések kezdési időpontját; ha elkéstek, meg kellett várniuk a következő előadást; és miután megvásárolták a jegyüket, a beengedésig türelmesen sorba kellett állniuk. A filmszínházvezetők új mottója az volt, hogy pontos időközönként „zsúfolásig meg kell tölteni” a mozit, naponta több előadást téve lehetővé. A „zsúfolásig töltéshez” szükséges, sosem tapasztalt fegyelem paradox ellentétben állt a műsor kínálta szintűgy sosem tapasztalt izgalmakkal.⁵⁸

Egy másik cikkszerző a bemutató után több mint egy hónappal így írt a film megtekintése során tapasztalt fegyelemről és izgalomról: „Az előadás előtt az emberek hosszú sorban gyülekeztek – csak a kezdéskor ültetik le a

közönséget, és nem hiszem, hogy az előadás alatt bárki kiengednének. [...] A hangszóróból Mr. Hitchcock előre felvett hangja szólt. Arról beszélt, hogy ez feltétlenül szükséges – brit kiejtéssel mondta ki a szót. Azt mondta, semmiképp se lehet bemenni a kezdés után. Utána két vérfagyasztó női sikoly hangzott fel a hangszóróból. Akkor a jegyszedő elkezdett beengedni minket. Néhány hónapja olvastam a film londoni kritikáit. A brit kritikusok csúnyán lehúzták. »Erőltetett – írták –, nem üti meg a hitchcocki mércét.« Fogalmam sincs, miféle mércéről beszéltek, de azt meg kell mondanom, hogy Hitchcocktól [...] egyáltalán nem vártam volna ezt. Hitchcock valamennyiünket tűzbe hozott. Az a visongás és sikoltozás! Minden erő kiszállt a tagjainkból. Végül, miután szárazra töröltem izzadó tenyerem a szomszédom menyétbundáján, kimentünk megenni egy hamburgert. És beengedték a következő sort, hogy ők is meghalhassanak. Aki olvassa a gazdasági lapokat, tudja, hogy a *Psycho* egy vagyont hoz. Ez pedig azt jelenti, hogy hasonló filmek egész sorára számíthatunk.”⁵⁹

Hogyan értelmezzük a nézőknek ezt az újfajta fegyelmét, a sorban állásra szoktatást? Michel Foucault azt írja, „a fegyelem [...] termeli ki az alávetett és gyakorolt testeket, az »engedelmes« testeket”.⁶⁰ Ez alatt azt érti, hogy amit autonómiaként érzékelünk, az valójában a hatalom egy kifinomult formája. A *Psycho* közönségének tagjai nyilvánvalóan engedelmesek voltak. Mi több, a film mulattató hatásának feltétele volt, hogy ezek az egyének a fent leírt izgalmak átélése kedvéért képesek legyenek türelmesen, felsorakozva várakozni. Senki nem kényszerítette rá őket, hogy érkezzenek időben és álljanak sorba. Ez a fegyelem a szórakozást szolgálja. És az szórakozás részben annak az örömeből fakad, hogy egy csoport kollektíven aláveti magát a félelem és a félelemtől való megszabadulás izgató élményének. Az ismerős „úrnak” való, nagy

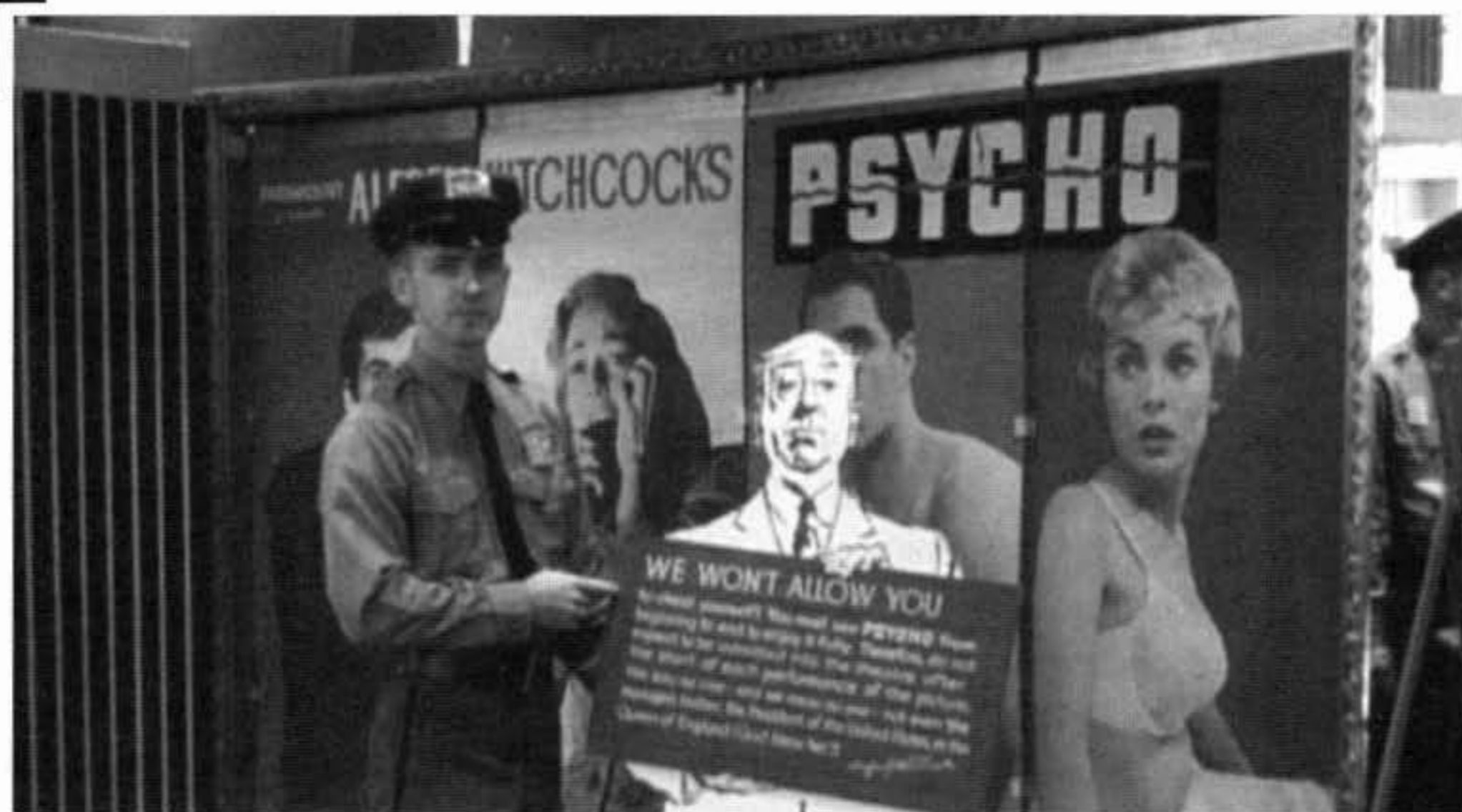
56 View. p. 1.

57 Hitchcock, Alfred. *Motion Picture Herald* (6 August 1960) pp. 17–18.

58 Ez nem jelenti azt, hogy a kinti sorban állás abszolút fegyelmével abszolút nézőtéri káosz állt volna szemben. Hitchcock célja elvégre az volt, hogy a nézőtéri közönségreakciókat is kontroll alatt tartsa: „Ha az érzelmi hatás tekintetében jól tervezünk meg egy filmet, akkor a japán nézők ugyanakkor fognak sikítani, mint az indiai nézők.” (Houston: Alfred Hitchcock. p. 448). Hitchcock nem keverhette újra a filmet, így ennyiben végül is nem valósította meg a közönségreakciók optimális kontrollját.

59 Stan Delaplane. *Los Angeles Examiner* (12 August 1960)

60 Foucault, Michel: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (Translated by Alan Sheridan.) New York: Vintage Books, 1978. p. 138. [Magyarul: *Felügyelet és büntetés. A börtön születése*. (Csűrös Klára–Fázy Anikó ford.) Budapest: Gondolat, 1990. p. 189.]



Hogyan bánjunk a Psychóval?

mértékben ritualizált, mazochisztikus hódoláskor a vér megfagy az erekben, a visongás és sikoltozás ténylegesen „tűzbe hozottságként” értelmeződik, majd jön a tetőpont, az elernyedés, végül pedig a regenerálódás és a (szó szerinti és metaforikus) étvágy visszanyerése.

A fenti szöveg igen gazdag a nemi szerepekre, társadalmi rétegekre és nemzetiségekre való utalásokban is. A szerző a szomszédja menyétbundájának megemlékezésével világosan jelzi, hogy ebből az élvezetből nem csak a férfiak vették ki a részüket, emellett ez a megjegyzés azt is bizonyítja, hogy a közönségben különböző társadalmi rétegek képviseltették magukat. A hamburger találkozik a menyétbundával; a britek sznob „mércéje” ellentétes a mozit egyenlősítő, demokratikus szórakozási formaként ábrázoló, közkedvelt amerikai fantázia-képpel. Amivel itt találkozunk, az a közönségnek olyan csoportként való felfogása, amelynek tagjai szolidárisak: abban, hogy alávetik magukat az izgalommal vegyes félelem élményének, és hogy elismerik egymás ezzel kapcsolatos reakcióit, sőt esetleg egymás számára produkálják ezeket a reakciókat.⁶¹

Ez a közönség, amelyet a nézőtéren kívül példátlan szigorral felügyelnek és rendszabályoznak, s amely a nézőtéren példátlan hévvel ad hangot rémületének,

nyilvánvalóan fegyelmezettnek minősül a foucault-i definíció szerint. Ugyanakkor ez olyan közönség is, amely immár érzékeli önmagát mint bizonyos rémisztő vizuális titkok közös megismerésében összekovácsolt egységet. A titkok felfedezésével járó sok olyan bajtársiasságot, olyan csoportélményt szül, ami véleményem szerint tökéletesen új jelenség volt a moziban. A Psychónak a nemek látszólagosságát és bizonytalanságát kinyilvánító titka mentén egyfajta közösség alakult ki. A titkok felfedezésével járó sok hozzájárult egy ironikus, szadomazochisztikus gazda–rabszolga rend létrehozásához, amelyben Hitchcock színpadiasan eljátssza a sadista rabszolgatartót, a közönség pedig élvezetét leli az alázatos áldozat szerepében.

A Psycho-közönség megfegyelmezésének fontos eszköze volt három mozielőzetes, két rövid és egy hatperces, mely utóbbi klasszikussá vált. Az előzetesek utaltak a film titkára, de – a trailerek többségével ellentétben – nem mutattak meg abból túl sokat. A leghíresebb darabban Hitchcock afféle elvarázsolt kastélybeli idegenvezetőként lép színre a Bates-motel és -ház universalbeli díszletében (melyek ma a Universal élményparkjának látványosságai). Mind-egyik előzetes hangsúlyozta egy-egy különleges szabály

⁶¹ William Pechter filmkritikus rámutat a nézőknek erre az egymásra találására, mikor 1971-es írásában beszámol a Psycho megtekintésének élményéről: „A levegőt [...] betöltötte a nyugtalanság. Érezni lehetett, hogy a nézők folyamatosan tudatában vannak ennek; hovatovább egy kimondatlan entente terrible tudatán osztozó gyülekezet szolidaritása jellemezte őket; a szó legteljesebb értelmében közönség voltak – nem csupán különálló egyének összeverődött csoportja, mint a legtöbb színházi és mozielőadás nézői.” (Pechter, William S.: *Twenty-four Times a Second*. New York: Harper and Row, 1971. p. 181.)

fontosságát: azt hogy „ne lőjék le a poént, mert nincs másik helyette”, vagy azt, hogy fontos pontosan érkezni az előadásra. Készült azonban még egy rövidfilm, amit a nagyközönség nem láthatott, de amely még inkább a nézői fegyelemre összpontosított. A „Hogyan bánjunk a Psychóval?” nem filmelőzetes volt, hanem afféle filmre vett sajtóanyag, a mozisoknak szóló oktatófilm a *Psycho* megfelelő bemutatásáról és a közönség megrendszabályozásáról.⁶²

A fekete-fehér rövidfilm a New York-i DeMille mozi előtt játszódó jelenettel kezdődik (ott vetítették a *Psychót* az országos premiért megelőzően). Bernard Herrmann hegedűre hangszerelt, pattogós kísérőzenéje mellett a filmre sorban álló tömeget látunk. A narrátor sietve informál minket arról, hogy a szmokingos férfi a filmszínház-igazgató, aki feladata szerint érvényt szerez az új szabályoknak, melyeket a film ezután elmagyaráz. Egy hangszóróból Alfred Hitchcock titokzatoskodó hangja szól: elmondja a várakozó nézőknek, hogy „ez a sorban állás jót tesz, értékelni fogják utána az ülőhelyüket. És értékelni fogják a *Psychót*.” A Pinkerton-örök jelenlétével megtámogatott udvarias utasítás, valamint az órájára mutató Hitchcock életnagyságú kartonlap-figurája egy meglehetősen színpadias, szadomazochisztikus kényszerítési aktust szolgál. Hitchcock hangja utasítja a nézőket, hogy ne adják ki a történet „kicsiny, rémisztő titkait”, valamint hangsúlyozza a szabályok demokratikus voltát, mivel azok még az angol királynőre és a mozivezető öccsére is vonatkoznak.

Ebben a rövidfilmben talán az a legérdekesebb, hogy valóban elérte célját: a nézők nemcsak hogy rászoktak

a pontosságra, de örömmel álltak be a mozi előtt gyülekezők tömegébe. Mikor az előző előadás megrendült nézői kivonultak a moziból, a sorban állók kérdésekkel ostromolták őket, de ők nem árulták el a titkokat.⁶³ Hitchcock népszerű televíziós személyisége – „az ember, aki imád rémisztgetni minket, és mi imádjuk, ha ő rémisztget” – segítségével olyan feszült nézői figyelmet, pontosságot és fegyelmet ért el, amit egy szimfonikus zenekar is megirigyelhetett. Ráadásul ő ezt a figyelmet egy hétköznapi, átlagos közönségnél vívta ki, amelynek tagjai jobbára a vidámparki szórakozás kötetlenségéhez szoktak, nem a magas kultúra megkívánta fegyelemhez.

Disneyland már 1955. július 17-én megnyitotta kapuit, filmorientált „fantáziaországok” sorának vizuális attrakcióit zúdítva a látogatók tömegeire. A Universal, miután 1964 augusztusában azzal kezdte, hogy villamoskirándulásokat hirdetett meg a filmes díszletekbe, végül Disneyland még inkább film- és izgalomközpontú konkurensévé vált – megtekinthetővé tették például a *Psycho* díszletét, bemutatókat rendeztek a film egyes jeleneteinek forgatásáról.⁶⁴ Nyilvánvaló, hogy amit Hitchcock oktatott, az közelebb állt az efféle élményparkok látogató-tömegének megfegyelméhez, mint az egyszerű közönségszelídítéshez. Lawrence Levine lebilincselően ír az amerikai közönség XIX. század végi megszelídítéséről. Mint megállapítja, az amerikai színházi közönség a XIX. század első felében még az előadásokat igen aktívan befolyásoló, zabolátlan csöcselék volt: bagót köpködtek, bekiabáltak a színészeknek, elkéstek,

62 Az újabb Universal stúdióbeli „utak” – talán az E.T. kerékpárján való látványos repülés, illetve a katasztrófális földrengés (*Earthquake*) és tűzvész (*Backfire*) megrázóbb élményeinek kivételével – a katasztrófa és a rémisztés inkább szenzacionalizáló, sikerközpontú hitchcocki tradíciójára épülnek, a nézők erőteljes felkavarása céljából. 1992 áprilisában a stúdiótúra villamosozós részében elhangzó kísérőszövegből kiderült, mennyire beépült a rendszerbe a testi megtámadás hitchcocki modellje: „Mi a Universal stúdiónál nem azt akarjuk, hogy csupán nézzék a filmjeinket, hanem hogy érezzék is őket.” A *Disney-élmény „hiperkinematografikus” jellegének kitűnő elemzését adja Scott Bukatman. (Bukatman, Scott: There's Always Tomorrow Land: Disney and the Hypercinematic Experience. October [1991] no. 57. pp. 55–78.)*

63 *Rebello: Alfred Hitchcock and the Making of Psycho. p. 161.*

64 Érdemes megjegyezni, hogy Hitchcock következő tervezett filmjében a Disneyland szolgált volna háttérül. Abban Jimmy Stuart egy vak zongoristát játszott volna, aki műtét útján visszakapja a látását, és Disneylandbe utazik ezt megünnepelni. Ott-tartózkodása alatt értesül róla, hogy egy meggyilkolt ember szemét kapta meg, és ezt követően vadászni kezd a „gyilkosára”. A *Psycho* leplezetlen perverziói után azonban az akkori gyermek- és családcentrikus Disney kijelentette: nemcsak hogy Hitchcock nem forgathat a parkjában, de a gyerekeit se engedi el a *Psychóra* (Spoto: *The Dark Side of Genius. p. 471.*)

ki-be járkáltak az előadás alatt, dobogtak a lábukkal, összevissza tapsoltak. A későbbiekben a kultúra urai fokozatosan rászoktatták őket, hogy „*behódoljanak az alkotóknak, akaratauk pusztá eszközei, a művész produkciójának egyszerű szemlélői legyenek*”.⁶⁵

Levine példaként megemlíti egy karmestert, aki 1873-ban Cincinátiben elrendelte, hogy az előadás kezdetekor zárják be a koncertterem ajtajait, és az első rész végéig senkit se engedjenek be. Mikor le akarták beszélni erről, így érvelt: „*Ha maguk Offenbachot játszanak vagy a Yankee Doodle-t, nyitva maradhat az ajtó. Mikor én Händelt vezénylek, [...] legyen zárva. Aki valóban szereti a zenét, időben itt lesz.*”⁶⁶ Levine megállapítja, hogy ez a késő XIX. századi amerikai közönség a fegyelmezés eredményeképpen elvesztette annak érzetét, hogy mint „testület” aktív erőt képvisel, s a művészi szándék passzív, „néma érzékelőjévé” vált. Az új különbségtétel felsőbb- és alsóbbrendű között azt jelentette, hogy egyre nehezebb volt olyan közönséget találni, amelyik a társadalom mikrokozmoszáként szolgálhatott, amelynek tagjai egy általános kultúra résztvevőinek érezték magukat, és hangot tudtak adni véleményüknek, érzéseiknek.⁶⁷

Hitchcock szabályfilmjében természetesen kimutathatók a Levine-féle közönségzelídítés egyes elemei: Pinkerton-őrök, hangszórók, türelmesen sorban álló, „engedelmes testek”, nem beszélve Hitchcock testetlen hangjáról, ami kinyilatkoztatja, hogy a filmet „szükséges” az elejétől nézni. Hitchcock nyilvánvalóan igényli „a művész hatalmát” a közönség fölött, csak hogy ez a hatalom olyan zsigeri izgalmak és dobhártyaszaggató sikolyok produkálását szolgálja,

amelyeket egy világ választ el a koncertterembeli jólnevelt, elfojtott köhüntésektől. Úgy tűnik, a mozi előtt demonstrált hatékonyságot és fegyelmet együtt kell vizsgálnunk a félelem és megkönnyebbülés példátlan nézőtéri megnyilvánulásaival.

A Hitchcock-féle fegyelem, akár csak a divatba jövő élményparkoké, nem a közönség felsőbb- és alsóbbrendűség szerinti rétegzésére, nem is a későbbi korhatárrendszerben megnyilvánuló besorolásra, és nem is a Levine szerint a késő XIX. század Amerikájában jellemző passzivitás és csönd elérésére alapult. Abban, hogy Hitchcock belebújik a szadista szerepébe – aki igényt tart engedelmes közönsége bizalmára, hogy rafinált élvezethez juttassa őket –, a filmkészítő és a közönség közti újfajta egyezés érhető tetten: ha azt akarod – mondja kvázi az impresszárió –, hogy a segítségemmel ezeknek az újfajta, szexuálisan destabilizált titkoknak a hatására úgy sikoltozhass, mint még soha, akkor türelmesen sorban állva kell várnod az izgalmakat.

Hitchcock természetesen csak azt teszi, amihez filmelőzeteseiben is gyakran folyamodott: csipkelődve eljátszik a nézőknek a félelem, a sokk, a meglepetés és a feszültség iránti paradox vonzalmával – arra építve, hogy a nézők tudják: ő, Hitchcock ezeket az érzelmeket a maximális hatást elérve manipulálja. Nevezetes feltűnése filmjei többségének eleje táján szintén egyfajta csipkelődő játék, jóllehet egyúttal fegyelmező eszköz is: a nézői figyelmet erősítését célozza. Ahogy a Disneylandben türelmesen sorban álló tömegeket és az utóbb a Universalbeli *Psycho*-háznál és motelnél sorban álló sokaságot,⁶⁸ úgy ezt a

65 Levine, Lawrence: *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988. p. 183.

66 *ibid.* p. 188.

67 *ibid.* p. 195.

68 Hitchcock mélységesen csalódott volt, ugyanakkor, legalábbis részben, elégtételt vehetett volna. Egy előadásfilmben, amit valamivel később egy brit filmes szervezetnek készített, saját ötletként bemutatja annak alapjait, ami utóbb mint a Universal-féle stúdiótitúra vált valóra. Ez a Westcliff Addressként emlegetett munka lényegében egy filmre vett előadás, olyan dokumentumfelvételekkel kiegészítve, amelyek a Universal stúdió egyik legfőbb attrakciójaként mutatják be a *Psycho*-házat – ahogy azt ma a filmcentrikus élménypark is teszi. A filmes előadás lenyűgöző módon vetíti előre Disneyland egy olyan hollywoodi riválisának képét, ahol az attrakciók katasztrofikusabb, hitchcockibb, agresszívebb jellegűek. Mint már láthattuk, Hitchcock – nemcsak ebben az előadásban, hanem a *Psychó*ban is – azt a folyamatot jósolja meg, melynek során a vidámparkok egyre hasonlóbba válnak a filmekhez, a filmek pedig az újfajta vidámparkokhoz. A Westcliffe Address a Margaret Herrick Library archívumában őrzik.



**1. kép: A londoni Plaza Theatre
közönsége felkészül a
Psycho megtekintésére**

fégyelmezett közönséget sem jellemezte az 1970-es évek filmelmélete által megfogalmazott távolságtartó, voyeurista felsőbbtség, vagy épp a Levine-féle passzív, néma befogadás.

A közemlékezet úgy tartja számon a *Psychót*, mint azt a filmet, ami merényletet követett el a főszereplővel való nézői azonosulás ellen azzal, hogy

példátlan módon kivégzett egy főszereplőt a film első harmadában. Csakhogy ahhoz, hogy ez a merénylet a lehető legnagyobb erővel hasson a közönségre, Hitchcocknak szüksége volt arra a fajta elmélyült belépésre egy egységesített tér és idő bűvkörébe, amit az úgynevezett „klasszikus” befogadáselméletek feltételeznek, de amit a populáris hollywoodi mozi, a



**2. kép: A londoni Plaza Theatre
közönsége felkészül a
Psycho megtekintésére**

maga különböző időpontokban érkező, szórt figyelmű nézőivel talán csak nagyritkán tudott biztosítani. A *Psychó*t így olyan filmként kell vizsgálnunk, amelyre a fegyelmezett nézők pontosan érkeztek, hogy figyelmük teljében szippantsa be őket a filmbeli világ és narratíva, és amelyben ugyanilyen fontosak a vidámparki típusú, felkavaró attrakciók. Minél feszültebb figyelem jellemzi már kezdetben a nézőket, annál erősebb a sokkhatás, mikor kihúzzák a lábuk alól a szőnyeget.

A XIX. századi közönségszelídítés taglalásakor Lawrence Levine a zabolátlan testi funkciók elfojtásának egyedülálló folyamatáról ír. Szerinte a színházak, operák, nagy mozik az új szociális elvárásokhoz való igazodásra tanították meg a közönséget, rászoktatták őket, hogy szigorú kontroll alatt tartásuk érzelmi és testi folyamataikat. Levine-nak igaza lehet abban, hogy a koncertre és színházba járóknak testi önmeztartóztatást kellett gyakorolniuk. Azonban a filmreceptió (jórészt megíratlan) történetének esetében⁶⁹ többre van szükség a testi önmeztartóztatás koncepciójánál ahhoz, hogy megértsük a mozilátogatásnak azokat a különféle fegyelmi kódexeit, amelyek századunkban érvényben voltak. Ezekre nyilvánvalóan inkább a – bizonyos meghatározott testi élvezetrendszeret produkáló – fegyelemnek egy foucault-iánusabb felfogása, semmint a testiség pusztá elfojtása szolgálhat magyarázatul. Elvégre a *Psycho*, mint láttuk, bár nagyobb fokú testi fegyelmet követel, egyidejűleg erőteljesebb testi reakciókat is kelt.⁷⁰

A *Psychó*val való „bánásmódot” vizsgálva tehát kiderül, hogy előbb Hitchcock, majd Hollywood is megtanulta: a nagyobb fokú nézői fegyelem kifizetődő a posztmodern mozi felkavaró attrakciói esetében. A *Psychó*t egy olyan pillanat történeti jelzőpontjának kell tekintenünk, amikor az amerikai populáris film a

televízió fenyegetésével szembesülve, az újfajta vidámparkokkal versengve és kooperálva elkezdte kifejleszteni a vizuális és zsigeri csábítás látványainak új uralmi rendszereit [*scopic regimes*]. Ebben a pillanatban megfigyelhető, amint a vizuális kultúra az attrakciós mozi posztmodern újraalkotásával határozottabban irányítása alá vonja a mozinézők vizuális élvezetét.

Ezekről az uralmi rendszerekről s a fegyelemnek és a felkavarásnak erről a talán egyedülálló pillanatról, amit a *Psycho* jelentett, egyebek között úgy alkothatunk képet, ha megvizsgáljuk a *Psycho* nézőiről készített fotósorozatot, ami egy szakmai kiadványban jelent meg. A képek a londoni Plaza Theatre-ben készültek, a film nagy-britanniai bemutatóján. Az első képen élénk érdeklődésű közönség tagjai láthatók: összeszorított állkapcsok, néhány félrepillantó ember kivételével mindenki elmélyülten nézi a vásznat. Megfigyelhetők a balsejtelemre utaló defenzív testhelyzetek – összefont karok; egy néző befogja a fülét, ez utal a hang fontos szerepére a rémület előérzetének fokozásában.

A második kép kisebb csoportokat emel ki, talán ugyanabból a közönségből. Itt már jelentős nemi alapú különbségeket fedezhetünk fel. Míg a férfiak feszülten figyelnek, a nők többsége összehúzza magát, és nem hajlandó a vászonra nézni, ahogy azt a nők, mint egyhelyütt írtam, horrorfilmeket nézve teszik,⁷¹ vagy befogja a fülét (harmadik kép). A negyedik kép ellenben azt mutatja, hogy a férfiak színpadiasan jelzik maszkulinitásukat azzal, hogy odanéznek. (Figyeljük meg a összeszorított szájú, „laza” férfit, aki nézi a vásznat, és még a nyakkendőjével is játszik!)

Okfejtésünk kedvéért tételezzük fel, hogy a rémült nők a közönség soraiban az alábbiak egyikét látják: a „rémisztő nőt” (Mrs. Bates-et) vagy egy megrettent nőt, akire épp rátámadnak (Mariont, ötödik kép).

69 A filmes recepciókutatás elméletéről és gyakorlatáról szóló fontos munka Janet Staiger *Interpreting Films* című műve (Staiger, Janet: *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.)

70 Berenstein szerint az efféle performanszok mindennaposak voltak a „klasszikus” horrormoziban. Extrém példaként megemlíti a *Mark of the Vampire* vetítésein a nézők közé beültetett nőt, akinek az volt a feladata, hogy meghatározott pillanatokban sikítozzon, majd pedig elájuljon, hogy a jegyszedők kivihessék a várakozó mentőautóba. (Berenstein, Rhona: *Attack of the Leading Ladies: Gender and Performance in Classic Horror Cinema*. New York: Columbia University Press, 1996.)

71 Williams: *When the Woman Looks*.



3. kép: A londoni Plaza Theatre közönsége: női reakciók a *Psychóra*

Hogy lehet a legjobban leírni e női nézők nemileg meghatározott reakcióit? Vizsgáljuk meg milyen hatást kelt az első, a tusoló Marion elleni merénylet! Feltételezhető, hogy a filmnek ezen a pontján a nézők mind bizonyos fokig azonosultak Marionnal, és viszonylag – ha nem is teljesen (elvégre *Psycho* a film címe) – felkészületlenül éri őket a támadás. A

nézőket meglepi az erőszaknak ez az első, irracionális kitörése, megzavarja őket, hogy nem látják a támadót, sokkolóan hat rájuk a sikító hegedűk hátborzongató hangja és ritmusa, mely az áldozat sikolyaival keveredik, és felzaklatja őket a jelenet szapora vágása. Ez eddig minden nézőre igaz. De akkor a nők vajon miért tűnnek sokkal zaklatottabbnak, olyannyira,

4. kép: A londoni Plaza Theatre közönsége: férfireakciók a *Psychóra*





5. kép: Marion a zuhany alatt
(Janet Leigh)

hogy többen befogják a fülüket, félrenéznek vagy eltakarják a szemüket? A kérdés – úgy tűnik – az, állíthatjuk-e, hogy a női nézők a férfiaknál jobban azonosulnak Marionnal, különösen a nő félelmének és szenvedésének tetőpontján. Talán azért azonosulunk, ennél fogva rémülünk meg mi, nők jobban, mert nem kezeljük elég távolságtartóan általában a képeket és esetünkben a magunkfajta kínjának ábrázolását?

A férfiak ezzel szemben azonosulnak ugyan Marionnal, de erőnek erejével korlátozzák a kötődésüket hozzá. Mivel, mint azt Carol Clover találóan írja, a rémület „nőnemű”, a kontrolláltabb maskulin reakció rögtön távolságtartással kezeli a vásznon látható rémült nőt – gyorsabban megfékezi magát (ahogy a nyakkendő s úr), kontroll alá vonja kifejeződését. Viszont ezzel az önkontrollal párhuzamosan a maskulin reakció teljesen *megnyílik* a kép felé, hogy azt, ahogy Clover fogalmaz, „a szemébe fogadja”.⁷² Ha, mint Clover állítja, a kortárs horror

minden formája kiváltja a beható képek előtti „megnyílás”, az azoktól való „megtámadtatás” mazochisztikus és feminin izgalmát, akkor mondhatjuk, hogy a férfiak azért nyílnak meg jobban, mert úgy érzik, lazábban „kötődnek” az elsődleges áldozatok neméhez (és magának a félelemnek a feminin voltához).

A női nézők kezdetben kevésbé élvezik ezt a „szembe fogadást”, mint a férfiak. A nők eleve kiszolgáltatottabbnak érzik magukat a behatólással szemben, jobban kötődnek az elkerekedett szemű, megtámadott és megnyílt női áldozathoz, akibe túlságosan is könnyen behatól a kés vagy a pénisz, ezért a valószínűbb női reakció a – legalábbis kezdeti – *elzárkózás* az ilyen képektől. Ez annyit jelent, hogy a horrorfilmnézést általában kísérő élvezet-félelem elegyet, tekintetbe véve a nő alávetett helyzetét, a nők és a férfiak különbözőképpen dolgozzák fel. Minden néző átél egy másodlagos, helyettesítő fájdalmat, amit feminizálónak érez. Egyes női nézők azonban, nagyobb

⁷² Clover: *Men, Women and Chain Saws*. p. 202.



6. kép: A londoni Plaza Theatre közönsége: a női nézők félelemből fakadó élvezete

fokú kiszolgáltatottságukból kifolyólag, a fájdalmas képek egy részének kiszűrésére irányuló próbálkozással reagálnak. Azt, hogy a nők elfordítják a tekintetüket, korábban a fájdalommal szembeni érthető ellenállásnak tartottam.⁷³ Most már inkább úgy vélem, hogy itt – akár csak a pontosságra szoktatott nézők esetében – az élvezetnek és fájdalomnak egy sokkal összetettebb és fegyelmezettebb feldolgozása zajlik, s hogy erre a feldolgozásra hosszabb idő alatt kerül sor – először megnézzük ezt a filmet, azután utánzatainak egész seregét –, amit viszont ezek a korabeli pillanatfelvételek nem örökíthettek meg.

Tekintetük akaratlan elfordításával például a női nézők részlegesen megszakítják kapcsolatukat a női áldozattal. A későbbiekben pedig esetleg kialakíthatunk egy új kapcsolatot a közönség többi nőtagjával, akiknek a sikolyait halljuk. Ez az új kapcsolat azután egy erősen ritualizált női élvezet forrása lesz: élvezzük, hogy *együtt* rémisztgetnek bennünket. Erre a sorsközösségre alapozva lemérhetjük a Mariontól való különbözőségünket is. Figyeljük meg például a hatodik képen a félig eltakart szájú nő mosolyát!

Ennélfogva, jóllehet első, reaktív, introjektív rémületünk kiválthat majdhogynem akaratlan

sikolyokat és a tekintet elfordításának „elzárkózó” reakcióját, ha nem is nézzük, továbbra is érezzük a filmet. Sőt, mivel a zenei aláfestésre hagyatkozunk, ilyenkor talán még intenzívebb ez az érzékelés. *Mit árulnak el a hegedűk az ismételt odanézés veszélyeiről? Mit árul el hozzám bújó barátnőm testtartása arról, hogy én miképpen reagálnék? Végül azonban a többi filmbeli merénylet biztosította ismétlődés hatására elkezdünk önfegyelmet gyakorolni e reaktív, introjektív tekintet megtapasztalásakor. Ennek során a nők egy része odáig jut az önfegyelemben, hogy tovább nyitva tartja a szemét.*

Ezek a fotók természetesen nem árulják el, hogy pontosan mit éreztek a közönség tagjai, s mint minden állókép, ezek is kiragadott pillanatok, röpke századmásodpercek egy 109 perces filmből. Lehetnének akár beállított képek is. Ezzel együtt markáns testbeszéd formájában illusztrálnak néhány általános megállapítást a filmnézés élményének és fegyelmének arról a változásáról, amit a *Psycho* indított el.

Az első ilyen megállapítás az, hogy bármennyit beszélünk is a nézői befogadás kinematográfiai és mindenféle posztmodern formájának testetlenített, virtuális természetéről, a moziban mégiscsak hús-vér

73 Lásd Williams: *When the Woman Looks*.

emberek ülnek, akik markánsan átérzik, amit látnak, és akik, ha vizuális „támadás” éri is őket, a kiszolgáltatottság és az élvezet különböző elegyeit élik át. Ezeket az embereket fegyelmezés útján felültették egy hullámvasútra, s fegyelmük roppantul fontos részét képezi a mozilátogatás szociális élményének.

Megállapítható továbbá, hogy ez a fegyelem a performativitás egy új szintjére juttathatja el a közönséget. A nézők, miközben megtanulják élvezni az újfajta, hullámvasút-izgalmat, adott esetben a műsor részeként kezdik érzékelni saját, félelmüket kifejező megnyilvánulásait. Amint az az újságírónak a *Psycho* megtekintéséről szóló hosszú leírásából is kiderült, ezek a megnyilvánulások – a sikoltozás, a szem eltakarása, a megkapaszkodás a mellettünk ülőben vagy önmagunkban – nagymértékben hozzájárulhatnak a közönség mint csoport élményéhez. Az efféle nézői színjátszás persze nem a *Psycho* kapcsán született, mindazonáltal „a mester” ilyen nézői performativitást kiváltó, önreflektíven ironikus manipulációi egy olyan filmben, amely maga is a maszkulinitás és femininitás eljátszásáról szól, a nemi játéknak és destabilizációnak egy olyan új szintjét képviselik, amelynek alapján én a filmet a posztmodern, „posztklasszikus” filmes recepció által egyre frekvenciáltabb nemi alapú szerepjáték performativitásának nagyobb fokú tudatosságát megalapozó pillanatnak tartom.

Végezetül megállapítható, hogy a nézőtéren és azon kívül megfigyelhető fegyelem fokozatosan alakul ki. Azok a nézők, akik a zuhanygyilkosság láttán saját karjukat markolták, eltakarták a szemüket, befogták a fülüket és összehúzták magukat a félelemtől, talán akaratlanul reagáltak így erre az első, váratlan támadásra. Azonban ugyanezek a nézők a második filmbeli merényletkor már elkezdtek játszani a fokozódó balsejtelem játékát, s reakciójukat egyre megjátszottabb és némileg meghatározottabb gesztusok és kiáltások formájában ismételték meg. Mire az 1970-es évek derekán a *slasher* önálló műfajjá vált, addigra ez a fegyelmezett és félrevezetett, feszült figyelmű, performatív közönség átadta helyét azon gyerekek nézőtéri megfelelőinek, akik a hullámvasúton a magasba emelik a kezüket, és így kiáltanak: „Nézd, anya, nem is kapaszkodom!”

A népszerű, mulattató *Psycho* nyújtotta élménynek a modernista kritika rétegei vagy épp a mindenre rátelepedő klasszicizmus alól való kiemelésével nem célozom negatív véleményt sugallni a film intellektuális minőségéről vagy közönségének intelligenciájáról. Arra kívánok rámutatni, milyen fontossá váltak a narrativizált hullámvasutak vizuális és zsigeri élményei, s hogy a közönség milyen készségesen alkalmazkodott az effajta mulatság fegyelmi kódexéhez.

Tóth Tamás fordítása

Ára: 600 Ft



Metropolis 2004/01.
1 407161 100492
600