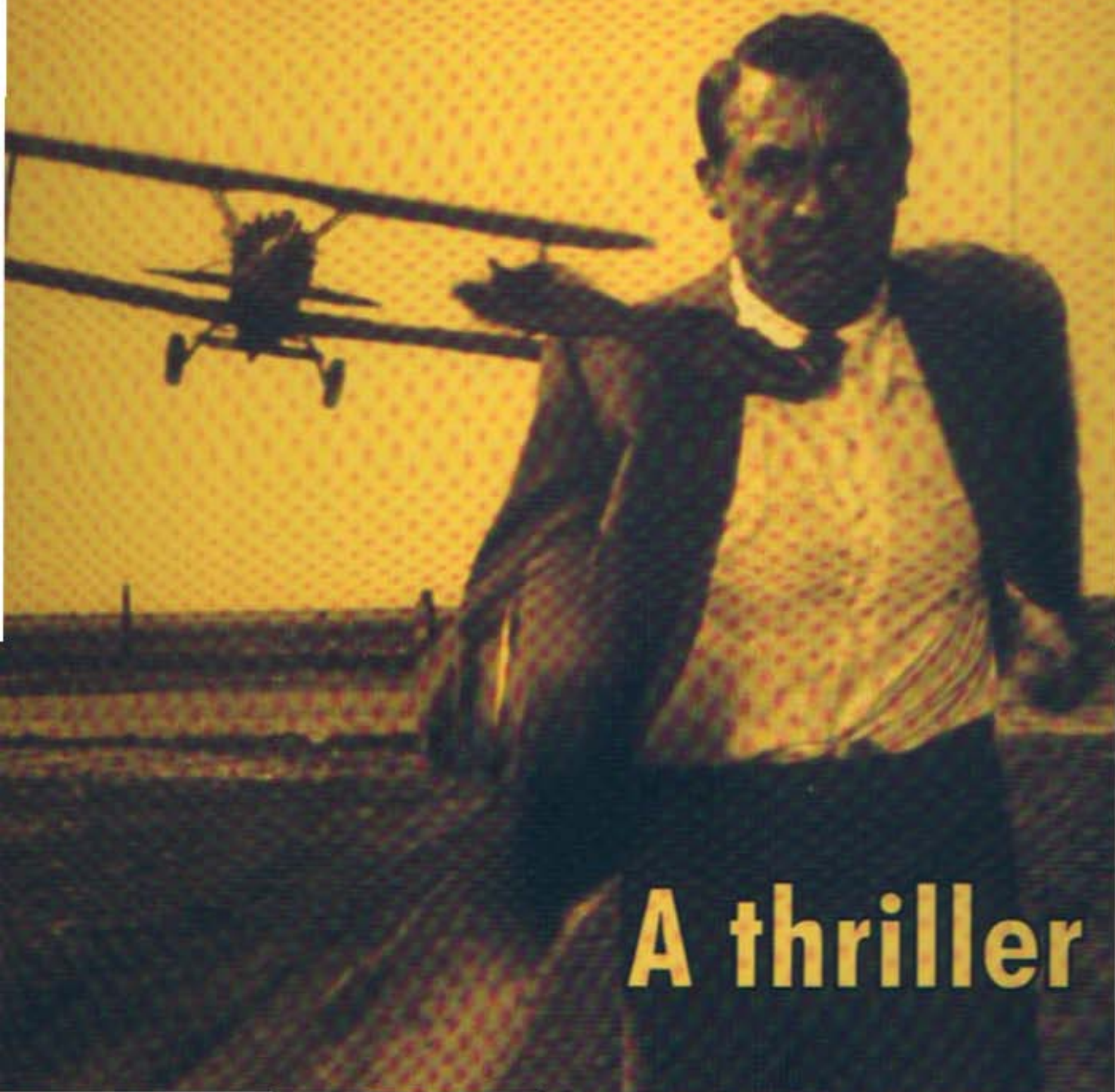


2007 | 03

# METROPOLIS

FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT



**A thriller**



Charles Derry

## A suspense, amitől a néző visszafojtja lélegzetét\*

**A** regény aspektusai című, méltán híres könyvében E. M. Forster a történet fogalmát úgy határozza meg, mint időrendben sorakozó események elbeszélését.<sup>1</sup> Forster szerint Seherezáde férjéhez hasonlóan mi is szüntelenül azt szeretnénk tudni, hogy mi fog történni. Sok kritikus a suspense\*\* fogalmát egyenesen azzal a típusú kíváncsisággal azonosítja, amely Forster történetfelfogásához kapcsolható – ez azonban számomra téves asszociációnak tűnik. Különbség van ugyanis a kíváncsiság és a suspense között – az előbbi végül kielégül, az utóbbi végül feloldódik. Bár a „ki-a-gyilkos” [whodunit] típusú filmekben – amilyen a *Gyilkosság az Orient Expresszen* (*Murder on the Orient Express*) is – nyilvánvalóan fel akarjuk fedni a gyilkos kilétét, aligha várakozunk azzal a fajta szorongással, amelyet a megkönnyebbülés vagy suspense fogalmával társítunk. Egy történet megszakítása sem teremt szükségszerűen suspense-t. A televíziós szappanoperák például naponta félbeszakítják történetüket. Bár nézőik általában szeretnék tudni, hogy mi történik majd a folytatásban, a „Mit fog tenni Erika?” kérdéssel rendszerint mégiscsak egy egyszerűbb típusú kíváncsiságot fed. Ugyanakkor azok a filmek, amelyekről úgy tartjuk, suspense-t teremtenek, ezt a tulajdonságukat szemlátomást többszöri megnézés esetén is fenntartják. Például a *Psycho* ünnepezt zuhanyjelenetének feszültségéből valójában semmit sem vesz el az a tény, hogy sok néző tudja, hogyan végződik majd a rémisztő képsor. Bár elképzelhető, hogy többször is szívesen megnézzük a *Gyilkosság az Orient Expresszen* című filmet, a gyilkos kilétére mégsem leszünk többé kíváncsiak. Tehát a suspense voltaképpen lényegesen különbözik a kíváncsiságtól.

A suspense valójában nem a „mi fog történni” homályos kérdéséhez kapcsolódik, hanem ahhoz a várakozáshoz, hogy egy bizonyos konkrét dolog esetleg meg fog történni. Frank Richard Stockton *A hölgy vagy a tigris* (*The Lady or the Tiger*) című híres történetében a végkifejlet pontosan azért teremt suspense-t, mert tudjuk, hogy az ajtó mögött vagy egy hölgy, vagy egy tigris vár – az egyik feleségül megy a főhőshöz, a másik viszont megöli. A suspense-hez nem feltétlenül szükséges, hogy legyen megfejtés, ahogy ebben az esetben a történet nem is kínál ilyet. Ha a kíváncsiság megteremtéséhez az kell, hogy visszatartsuk az információt, a suspense megteremtése épp azt igényli, hogy kellő mennyiségű információt osszunk meg a nézővel ahhoz, hogy előre várhassa, ami esetleg megtörténhet; a suspense tehát mindaddig működésben marad, amíg a néző várakozása meg nem hiúsul, be nem teljesül, vagy a narratíva bármilyen megoldás nélkül le nem zárul (ahogy *A hölgy vagy a tigris*ben vagy Alfred Hitchcock *Madarak* [*The Birds*] című filmjében, ahol a madarak és az emberek között folyó küzdelemnek nincs egyértelmű győztese).

Ezt a megkülönböztetést támasztja alá Hitchcock híres példája is, amelyet lényegében minden interjújában elmondott, s amely a meglepetés és a suspense közötti különbséget illusztrálja. A példa azzal kezdődik, hogy két férfi belép egy szobába, leül egy asztalhoz és hosszú beszélgetésbe bonyolódik. A beszélgetés végén váratlanul bomba robban, és mindkettőjüket megöli. Ez a fordulat természetesen meglepetéssel szolgálna; ahogy a beszélgetés folyamán a néző talán kíváncsi is volt, vajon milyen végkifejlet felé tart a jelenet. Képzeljük el ugyanakkor, hogy ezt a képsort egy olyan jelenet előzi meg, amelyben egy harmadik férfi lép a

\* A fordítás alapja: Derry, Charles: *Suspense That Makes the Spectator Take in a Breath*. In: Derry: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson N. C.: McFarland, 1988. pp. 31–54.

<sup>1</sup> E. M. Forster: *A regény aspektusai* (trans.: Szili József). Budapest: Helikon, 1999. p. 26.

\*\* Szó szerinti jelentése: felfüggesztés, várakoztatás. [– a ford.]

szobába, úgy, hogy a másik kettő nem veszi észre, és elrejteti a bombát az asztal alá. Mivel a néző többletinformációhoz jutott, az első két férfi viszont nem, a hosszú beszélgetés jelenete lényegileg átalakulna. Ahelyett, hogy az általános „mi fog történni” kérdésre várná a választ, a nézőt most afféle kérdések foglalkoztatják, hogy „mikor robban a bomba”, vagy „kijut-e a két férfi időben a szobából?”. Valahányszor az egyik férfi mondata végére érne, a néző azt gondolná, most már tényleg vége a beszélgetésnek; sőt a beszélgetés új értelmet nyerne, hiszen ironikus módon lényegileg jelentéktelenné válna.

Hitchcock szerint egy röpké meglepetést mindig fel kell áldozni a hosszabban elnyújtott suspense kedvéért. Amikor az újságírók a mystery filmjeiről (rejtélyfilm)\* kérdezték, következetesen tagadta, hogy készített volna ilyet. Bár elképzelhető, hogy a rejtélyfilmek és a suspense-thrillerek között van némi tartalmi átfedés, tekinthetjük úgy, hogy a rejtély felépítése épp ellentétes a suspense felépítésével – az előbbi a kezdeti információelrejtésen, az utóbbi a kezdeti információ-megosztáson alapul.

Boileau és Narcejac, a két francia krimiíró *Le Roman Policier* (A bűnügyi regény) című könyvében felteszi a kérdést: ha ezt a bizonyos fogalmat suspense-nek nevezzük, pontosan mi is az, amit felfüggesztünk? Kérdésüket meg is válaszolják: az idő.<sup>2</sup> A suspense működésének pillanataiban úgy tűnik, mintha az idő kiterjesztené önmagát, és minden egyes másodperc egyfajta gyötrelem lesz a néző számára, aki szorongva várja, vajon meghíúsul vagy beteljesül-e, amit előre feltételezett. Nehéz elhinni, hogy a *Psycho* zuhanyzós gyilkossági jelenete kevesebb, mint egy percig tart; és természetesen az *Észak-északnyugat* (*North by Northwest*) csúcspontján Eva Marie Saint is látszólag borzalmasan hosszú ideig lóg a bizonytalanságban. Egy



Észak-északnyugat (Eva Marie Saint)

suspense-szekvencia „pszichológiai ideje” hasonló a saját életünk során megélt válságos pillanatokéhoz – a hajszál híján bekövetkezett autóbalesetéhez, a valós vészhelyzetekéhez, amikor gyors reakciókra van szükség –, ilyenkor úgy tapasztaljuk, hogy az idő hasonlóképpen megnyúlik, utólag pedig pontos és kimerítő részletességgel emlékszünk vissza.

A suspense-t azonban felfoghatjuk egyértelműen retorikai eszközként is, hiszen feltáró jellegű felépítése megmutatja, hogy a mű, amelyben alkalmazzuk, nem több, mint fiktív eseménysor, amelyet a néző kedvéért sajátos módon beszélünk el. Hitchcock bombás példájában a néző virtuális harmadik szereplővé alakul át. Nem meglepő tehát, hogy a suspense-thrillerek rendezőit állandóan a közönség manipulációjával vádolják a kritikusok.

Ha alapvetően szerkezeti eszköznek tekintjük, nyilvánvaló, hogy a suspense bármilyen típusú filmben alkalmazható, és nem pusztán a suspense-thriller műfajára korlátozódik – ez a tény nagyban hozzájárult ahhoz, hogy bármely, a suspense-thriller meghatározására irányuló kísérlet mérhetetlen nehézségekbe ütközzön. Lawrence Hammond azt állítja, hogy Louis Lumière 1895-ös, *A megöntözött öntöző* (*L'arroseur arrosé*) című, egysíntes filmjét tekinthetjük az első

\* A mystery filmre nincs konszenzusos magyar szakterminus. A legszerencsésebb fordítás azonban alighanem a rejtélyfilm, mert ez azt is jelzi, hogy a mystery nem feltétlenül bűnügyi film. A mystery megjelölésnek az az alapja, hogy a narratíva nagy mennyiségű információt rejtve hagy, többnyire a játékidő végéig (noha az is megtörténhet, hogy nem minden rejtély tisztázódik a film végére, mint azt *A hosszú álom* című Hawks-film híres esete demonstrálja). Bár minden ki-a-gyilkos típusú bűnügyi történet mystery, ez fordítva nem igaz; kézenfekvő példával élve, Orson Welles *Aranypolgár* című filmje is mystery, hiszen a „rózsabimbó” titkát egészen a film végéig nem fedi föl – ráadásul akkor is „csak” a nézők számára –, miközben bűnügyi vonatkozása egyáltalán nincsen. [– a szerk.]

<sup>2</sup> Boileau, Pierre – Narcejac, Thomas: *Le Roman Policier*. Vendome: Presses Universitaires de France, 1975. pp. 89–90.





A gyanú árnyékában (Joseph Cotton, Teresa Wright)

suspense-filmnek, ugyanis Lumière rátapintott a suspense első stámnú szabályára – „Minden történet árulunk el a nézőnek”<sup>3</sup> –, amikor megmutatta a költészetnek, hogy magát a löcskét az a veszély fenyegeti, hogy lelöcsöklük. Hammond továbbá úgy vélt, hogy a suspense-technikák bővítését D. W. Griffith-nek tulajdoníthatjuk, mivel olyan különféle stilisztikai eszközöket használt, mint a párhuzamos vágás, a hátulról történő megvilágítás és a nagyotál. Meglehet, hogy Griffith a mozi szülőatyja, de őt avatni a suspense atyjává is véleményem szerint olyan, mintha a Technicolor úttörője, Herbert Kalmus érdeméért tartanánk számon a legújabb Antonioni-filmek színsémáit.

Mindegy is, melyik filmet vesszük nagyító alá, miközben az elődök és befolyások kérdésével játszódunk, a suspense-re jó néhány példa akad. Egy olyan western például, mint *Az üldözők*, abból kovácsol előnyt, hogy egy suspense-konstrukciót helyez a középpontjába: Ethan (John Wayne) és Martin (Jeffrey Hunter) az egész film alatt Martin húgát keresi, akít elraboltak az indiánok. Amikor kiderül, hogy a húgot megerőszakolta és/vagy feleségül vette egy indián, rájövünk, hogy Ethan, ha megtalálja, meg akarja ölni a lányt elveszített ártatlansága és nőisége miatt. Martin ezt meg akarja akadályozni. Amikor a két férfi találkozik a lánnyal, óriási a suspense, hiszen a nézőnek volt alkalma arra, hogy szorongva különféle várakozásokat dolgozzon ki magában.

Ha minden filmnek előnyére válhat a suspense-konstrukció, úgy a suspense-thrillernek kiváltképp – egyrészt mert a műfaj az állandó izgalomra és veszélyérzetre épít, ami lehetővé teszi a néző számára, hogy egyszerű várakozásokat építsen ki a főhős túlélésére vonatkozóan; másrészt mert a műfaj darabjai gyakran antitetikus felépítésűek, mely szerint egy A-t mindig egy A' követ, amit a néző előre várhat. A szereplők, a cselekményszálak, sőt még a stilisztikai eszközök is gyakran egy alaposan kidolgozott (és általában talán tudattalan) kettősség mentén épülnek fel. Talán a legszembeötlőbb példa erre *A gyanú árnyékában* (*Shadow of a Doubt*), amely a gonosz Charlie bácsi és unokahúga, a jó Charlie szembenállásával kezdődik, és egyre összetettebb kettőségeket bont ki; végül arra számítunk, hogy mindenre geometriai pontosságú választ kapunk és feszült izgalommal várjuk a jeleneteket, amelyekről tudjuk (még ha csak tudatalatti szinten is), hogy elkerülhetetlenül bekövetkeznek. A suspense-thriller egyik legbiztosabb és legkövetkezetesebb ismertetőjegye, ha egy film előre elárulja nekünk, hogy mire számíthatunk – majd várakoztat.

A *New York Times*-ban megjelent, a hetvenes évek thrillereit kritizáló cikkében Nora Sayre nagyot téved, amikor azt állítja, hogy „sok film azért nem félelmetes, mert lovágja a várakozás biztosítékait. Például amikor egy thriller teljes egészében egy sztárra épít, a néző tudja, hogy a hős nem fog eltűnni, hogy nem ölhetik meg mindjárt a történet elején. Ezért az életét fenyegető veszélyek semmivel sem izgalmasabbak annál, mintha azt néznénk, hogy valaki könyökével oldalba bök egy békés vásárlót a nyári ágynemű vásáron. Ezzel szemben bizonyos színészeknek már a pusztja jelenléte előrevetíti a cselekményt: egy Rhonda Fleminget vagy egy hozzá hasonló színésznőt szinte biztosan meggyilkolnak.”<sup>4</sup> Nyilván örömmel fogadnánk egy olyan hollywoodi filmet (Hitchcock *Psychóján* kívül), amely idejekorán kiírja a sztárjait, ám önmagában a tény, hogy a filmek hajlamosak legalább az utolsó tekercsig épségben tartani főszereplőiket, eddig még nem akadályozta meg a suspense sikeres kialakulását.

3 Hammond, Lawrence: *Thriller Movies: Classic Films of Suspense and Mystery*. London: Octopus, 1974. p. 20.

4 Sayre, Nora: *Notes on Being Scared – Properly – at the Movies*. *New York Times* (1977. 07. 24.) p. 9.

A meglepetés nem suspense; arról nem is beszélve, hogy bizonyos színészekkel kapcsolatos elvárásaink gyakran elő is segítik a suspense megteremtését. Például a *Rosemary gyermekében* (*Rosemary's Baby*) az archetipikus elhagyott gyerek/áldozat szerepét alakító Mia Farrow a *Vakrémületben* (*See No Evil*) már az első pillanattól fogva egyértelműen áldozatként jelenik meg. Még mielőtt Richard Fleischer belefogna a konvencionális suspense felépítésébe, mi már egyszerűen tudjuk, hogy mielőtt véget ér a film, Farrow valami rettenetes megpróbáltatáson megy majd keresztül, amelyben mi is osztozunk vele. Ha igaz az, hogy a modern suspense-thrillerek nem annyira ki-elégítőek, mint a régiek, az nem azért van, mert kioltják a várakozásainkat, hanem azért, mert ezeket a várakozásokat valamilyen szerkezeti, stilisztikai vagy színészi hiba miatt nem aknázzák ki megfelelően. John Cawelti egyenesen azt állítja, hogy a suspense általában erősebben működik a műfaji, mint a mimetikus alkotásokban, mivel a mimetikus alkotások a kétértelmű, bizonytalan és strukturálatlan valós világ utánczása során csak egyfajta bizonytalanság megteremtésére képesek. *„Ha azonban a történet világát egy jól ismert képlet értelmében kell felfognunk, a suspense-hatás érzelmileg sokkal erőteljesebb lesz, hiszen annyira biztosak vagyunk abban, hogy működnie kell.”*<sup>5</sup>

Véleményem szerint hasznos lehet, ha összefüggést keresünk a suspense-thrillerben és az álomban működő suspense között. Amikor ál munkban feszült várakozással teli helyzetben vagyunk (mondjuk egy kutyafalka üldözi bennünket), a féltudatos elménk gyakran azt szeretné, ha a suspense és az álom véget érne; ugyanakkor a tudatalattink mégiscsak fontosnak tartotta, hogy megteremtse és lejátssza azt a bizonyos suspense-álmot. Ez a helyzet hasonlít a filmes suspense-hez, amelyben egyszerre leljük örömlenkeinket és érzünk félelmet. Ha netán élvezettel nézzük, ahogy a gonosz egy tizedik emeleti, nyitott ablakból lógatja ki a főhősünket, az még nem jelenti azt, hogy stadisták vagyunk, inkább csak annyit, hogy reakcióink összetettek: azt szeretnénk, ha a főhősünk megmenekülne, de azt is, hogy ez ne következzen be

túl hamar. Ebből pedig az szűrhető le, hogy a suspense-thriller élménye pszichológiai értelemben ellentétes erők működését ábrázolja – ezt a következtetést Altan Löker a továbbiakban tárgyalt munkája is alátámasztja.

Ha a suspense-t a legegyszerűbben olyan szerkezetként határozhatjuk meg, amely lehetővé teszi a néző számára, hogy várakozásokat alakítson ki a főhős sorsával kapcsolatban, akkor szükségszerű, hogy a filmrendező olyan eszközök birtokában legyen, amelyek ezt a szerkezetet létre tudják hozni. A suspense-szel általánosan társított számos eszköz egyike a párhuzamos vágás sajátos technikája. Vegyük például, hogy a gonosz kínozza a hőst; a nézőnek pedig tudomására hozzuk – a két esemény közötti ismételt ide-oda vágással –, hogy nemsokára megérkezik a rendőrség (vajon befutnak-e az utolsó pillanatban?). A különféle suspense-technikák példáit egytől egyig megtaláljuk Hitchcock munkáiban, pályafutása különböző pontjain. Az 1951-es *Idégenek a vonaton* (*Strangers on a Train*) című film vége felé van egy suspense-jelenet: vajon befejezi-e Guy Haines (Farley Granger) a teniszjátzmát, mielőtt Bruno Anthony-nak (Robert Walker) alkalma nyílik elhelyezni a terhelő bizonyítékot a vidámpark területén? Amikor Bruno belejti az öngyújtót a csatornába, Hitchcock zaklatott tempójú vágást alkalmaz: Guyról Brunóra, Brunóról a csatorna rácsaira vág, majd megint vissza Guyra és így tovább.

1962-ben, a *Madarak* című filmben ez a technika már valamelyest összetettebb. A mára elhíresült jelenetben Melanie (Tippi Hedren) az iskola előtt várja a gyerekeket. Egy mászókat néz, és látja, hogy néhány madár üldögél rajta. Mialatt tovább várakozik, újabb madarak telepsznek a mászóikára. Egy félköteliben cigarettát vesz elő, és ráérsen elszívja. Mivel ez egy hosszabb beállítás, szeretnénk már látni, vajon még több madár gyűlt-e össze a mászóikán; a párhuzamos vágás hagyományos ritmusára számítunk, mely szerint egyre rövidebb és rövidebb képek váltanak egymást, ezt azonban Hitchcock – aki örökké manipulálja a nézőt – ezúttal megtagadja. Úgy érezzük, viszonylag hosszú idő telt el, amikor Melanie tekintetével egy

<sup>5</sup> Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976. p. 17.





Madarak

varjú röptét kezdi követni, amely komótosan a mászókéra telepszik – ekkor derül ki, hogy időközben több száz madár gyűlt össze, a támadásra várva. Az 1964-es *Marnie* egyik legfeszültebb jelenetében Marnie (akit ugyancsak Tippi Hedren alakít) megpróbál lábujjhegyen, észrevétlenül kiosonni az irodából, amelyet épp az imént rabolt ki; egy totálban, a képkivágás jobb oldalán látjuk őt, miközben a kép bal oldalán egy takarítónő tevékenykedik, akit Marnie viszont nem láthat. Ebben a beállításban semmiféle vágásra nem volt szükség a suspense megteremtéséhez, minden egyetlen, statikus beállításban zajlik. (Az egy beállításból létrehozott suspense Hitchcock egy másik, bravúros beállítását idézi az 1937-ben készült *Fiatal és ártatlanság* [*Young and Innocent*], melyben a suspense-t egy komótos kocsiszás teremti meg: a kamera a zsúfolt bálterem totáljából a fekete arcú dobos egyik szemére közelít. Ahogy a szem betölti a teljes képet, megrándul – ebből a néző már tudhatja, hogy a dobos a gyilkos, ezért izgulni kezd, hogy ebben az óriási tömegben a főhős esetleg képtelen lesz rátalálni.)

Hitchcock korábbi ódzkodása a párhuzamos vágás szokványos technikáitól az 1972-es *Tébolyban* (*Frenzy*) újabb lépést haladt előre. Az egyik jelenetben Babs és Blaney (Anna Massey és Jon Finch) egy szállodában bujkál; Blaney alszik. A kamera a meztelen Babset követi, aki a fürdőszobába megy; amikor eltűnik, a kamera megállapodik egy újság közelijén, amelyet az ajtó alatt csúszttak be. A főcím így szól: „Újabb



Madarak (Tippi Hedren)

nyakkendő gyilkosság”. Egyetlen beállításban megtudtuk, hogy Blaney még mindig alszik, és Babs, aki a fürdőszobában tevékenykedik, nem tudja, hogy mostanra az egész város Blaneyt keresi. Fokozódik a suspense: vajon mennyi idő múlva jön ki Babs a fürdőszobából, és veszi észre az újságot?

Hitchcock ahelyett, hogy Babs és Blaney tevékenységeinél időzne, a két szállodai alkalmazottra vág a földszinti hallban. Kilenc félközelit követi egymást az alkalmazottokról; rádöbbennek, hogy minden bizonyosan Blaney a gyilkos, kihívják a rendőrséget, és a rendőrökkel együtt felrohannak Blaney lakosztályába – amelyet szerencsére üresen találunk. A képsor nagyon hatásos; annál is inkább, mert a suspense-t nem a párhuzamos vágás teremtette meg, hanem az önmagukban akár meglehetősen jellegtelennek tűnő, egy helyszínen játszódó félközelik sorozata. A párhuzamos vágás hiánya növeli a feszültséget. Normálisan arra számítanánk, hogy látni fogjuk, amint Babs észreveszi az újságot, majd később egy rövid bevágást arról, ahogy kapkodva próbálnak még időben kijutni az ablakon; ez esetben gondolhatnánk, hogy legalább esélyük van a menekülésre. Hitchcock azonban nem hajlandó visszavágni az emeleti eseményekre, hogy követhessük, mi történik időközben a hőseinkkel, ezért szorongva azt várjuk, hogy elkerülhetetlenül elkapják őket. Hitchcock valami egészen egyedülálló dolgot ér el: feszült várakozásban tart bennünket arra vonatkozóan, vajon Babs

észreveszi-e az újságot és megszöknek-e, de megfoszt bennünket attól a kielégüléstől, hogy közvetlenül láthassuk a szökést. S végül, az 1976-os *Családi összeesküvés* (*Family Plot*) egy nagyon rövid, üldözései jelenetét, amelyben az egyik szereplő (Bruce Dern) egy temetőben üldözi a másikat (Katherine Helmond), felső torálból vette fel olyan távolról, hogy a két alak csak két vízszintesen és függőlegesen mozgó pontnak látszik, mintha egy hatalmas Mondrian festmény ösvényein szaladgálnának; itt Hitchcock olyan technikát alkalmaz, amely a modern, minimalista koncepció kedvéért feladja a suspense-hatást.

Vajon miért szeretik olyan sokan a suspense-t és tartják az élmény lényegi elemének? Gordon Gow szerint mindenütt suspense vesz körül bennünket, „a napi hírekkel épp az a nagy baj, hogy pusztán befejezetlen anekdoták gyűjteményét képezik. Lebegtetik a kérdéseket: lesz-e háború? Letartóztatják-e a gyilkost? Növekszik-e az adó?”<sup>6</sup> Ezt az elképzelést vajmi kevésbé tartom meggyőzőnek. Ha van is az életünkben suspense, általában homályban marad, hiszen annyira tele van az életünk jelentéktelen részletekkel és állandó észlelésekkel. Ha a napi hírek ki is váltanak belőlünk valamit, az leginkább egyfajta letargia: újabb problémák a Közel-Keleten, további bonyodalmak az amerikai gazdaság véget nem érő elemezgetésében, egy újabb szabadon kószáló tömeggyilkos valamelyik fontosabb városban és így tovább.

Ugyanakkor abban a néhány esetben, amikor a hír valóban suspense-t teremt és erős reakciót vált ki, mint például a kubai rakétaválság vagy a Patty Hearst-ügy,<sup>\*</sup> az emberek gyakran az események fikciós természetét emlegetik: „Pont olyan, mint a filmekben!” Nem meglepő hát, hogy a kubai rakétaválság hamarosan felbukkant Alfred Hitchcock *Topáz* (*Topaz*) című filmjében, a Patty Hearst-történet pedig számtalan B film és televíziós film álcájában jelent meg. A hírek alkalmankénti suspense-teremtő képessége talán abban a

híreseményben kristályosodott ki a legtökéletesebben, amikor Iránban amerikai túszoikat ejtettek. Miután több mint egy évig tartották őket fogva, a túsdráma sebtében thriller témává vált, amelyhez a drámai narratíva napi epizódjait az ABC által létrehozott új, esti televíziós program szolgáltatta. Bár látszólag hírműsorról volt szó, az ABC drámai címmel és logóval vezette be – „Túsul ejtett Amerika”. A cím minden alkalommal arra szolgált, hogy még fiktívebbé tegye az eseményt, és ahogy telt az idő és nőtt a fogságban töltött napok száma a címben („Túsul ejtett Amerika: 400. nap”), úgy nőtt a suspense is. Vajon megölik vagy szabadon engedik a túszoikat? Sikerral jár-e Carter elnök, vagy kudarcot vall? Vajon az iráni sah életben marad vagy meghal? A csúcsponton, az amerikai politika minden szegmensének egyik legironikusabb és legfeszültebb napján az országos hírhálózat mindössze néhány perccel azelőtt mutatta Ronald Reagan, amint leteszi hivatali esküjét – és ezzel legyőzi Cartert az elnökségben –, hogy az irániak szabadon engedték a túszoikat. Gondos időzítésük ily módon megfosztotta Cartert a sikertől és igazolástól egyaránt.

Talán korábbi állításának ellentmondva, miszerint a suspense mindenütt körülvesz bennünket, Gow azt is kijelentette, hogy a suspense-thriller a közönséget azért vonzza annyira, mert „az életük csupa idegtépő nyomásnak kitétt, rutinszerű unalom”<sup>7</sup>. Ez az elképzelés, amely a „miért élvezzük a suspense-t” kérdésre adott legtöbb magyarázatra jellemző, kissé túl egyszerűnek tűnik. Bizonyára elgondolkodunk, vajon Gow (aki nyilvánvalóan kedveli a suspense-thrillereket) maga is unalommal teli rutinéletet él-e, melynek egyhangúságát szemlátomást csakis a mozi enyhítheti. Ehhez kapcsolódó véleményt fogalmaz meg Ralph Harper, aki szerint a „thriller fogyasztói úgy képesek feloldani saját életük feszültségeit, hogy helyettük inkább a fikciós valóság feszültségeivel törődnek”<sup>8</sup> – ez a leereszkedő elképzelés a suspense thrillert hallgatólagosan eszképiista szórako-

<sup>6</sup> Gow, Gordon: *Suspense in the Cinema*. New York: Castle, 1968. p. 9.

\* Patricia „Patty” Hearst a sajtómágnás William Randolph Hearst unokája, aki azzal vált hírhedtté 1974-ben, hogy csatlakozott az öt túsul ejtő forradalmár szervezetéhez (a Symbionese Liberation Armyhoz), és több akciójukban, így egy bankrablásban is részt vett. [– a szerk.]

<sup>7</sup> Gow: *Suspense in the Cinema*. p. 10.

<sup>8</sup> Harper, Ralph: *The World of the Thriller*. Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1969. p. 59.



zássá vagy érzelmi mankóvá alakítja. Ennél dinamikusabb modellre van szükség; olyanra, amely megenyedi számunkra, hogy élvezzük a suspense-thrillert, függetlenül attól, hogy az életünk unalmas-e vagy izgalmas, a konfliktusaink kódosak-e vagy határozottak, keveset vagy sokat tapasztalunk-e, és a lelkünk épp válságos vagy nyugalmas állapotban van-e.

Nemrégiben Noël Carroll saját suspense-elméletének kialakítására tett kísérletet.<sup>9</sup> Cikkében számtalan lényeglátó elképzelést találunk – többek között azt az egyértelműen megfogalmazott értelmezést, miszerint egy „suspense-szel teli film” nem mindig „suspense-film”. Carroll alap gondolata szerint a suspense akkor jön létre, amikor a narratíva arra készíti a nézőt, hogy narratív kérdéseket fogalmazzon meg – olyan kérdéseket, amelyeket akár tudatosan, akár tudattalanul is feltehet (például: Mit látunk majd az ajtó mögött, a hölgyet vagy a tigrist? Megszöknek-e a gyerekek a pincéből, vagy elkapja őket az álprédikátor?). Ezután Carroll a filmnarratívákat különböző típusú jelenetekre osztja a suspense fogalmához fűződő viszonyuk szerint: vannak megalapozó jelenetek, amelyek információt közölnek; vannak kérdező jelenetek, amelyek egy kérdést vezetnek be; vannak válaszadó jelenetek, amelyek megválaszolnak egy kérdést; vannak fenntartó jelenetek, amelyek egy korábbi kérdés intenzitását növelik anélkül, hogy választ adnának rá; és így tovább. Carroll véleménye szerint *„suspense akkor keletkezik, amikor a narratívából felmerül egy jól szerkesztett kérdés – szépen egymással szembeállított alternatívákkal –, és előhív egy válaszadó jelenetet. A suspense az az állapot, amely egy ilyen jelenetet kísér egészen addig a pontig, amíg az egymással versengő alternatív kimenetek közül az egyik véglegesül.”*<sup>10</sup>

A fent idézett utolsó állítás alaposabb olvasata rávilágít a jellegzetes, csak részben szemantikai problémára, amellyel minden suspense-szel foglalkozó gondolkodó szembesül; a suspense lehet „állapot”, ez a szó azonban érzelmi állapotot sejtet. Mivel a filmek nem érző lények, nem igazán lehetnek állapotaik, ezért helyesebb lenne azt mondani, hogy a suspense „állapota” nem kíséri a jelenetet, hanem egy jól sikerült

jelenet – a maga időtartama alatt – kiváltja a suspense állapotát a nézőben. Carroll általános suspense-elmélete szerint a jellegzetes suspense-jelenet olyan kérdést tesz fel, amelyre két, logikailag ellentétes válasz adható – az egyik erkölcsileg helyes, de valószínűtlen, a másik erkölcsileg helytelen, viszont valószínű. Más szóval, amikor azt látjuk, hogy a gonosz a hőst veszélyezteti fegyverével, azért aggódunk, vajon megmenekül-e – jóllehet a hőse menekülése morális megoldás lenne, mégis valószínűtlennek látszik, mert az immorális gonosz sikere sokkal valószínűbbnek tűnik.

A cikk egyik fontos függelékében Carroll saját elméletének lényegi nehézségét járja körül: Alfred Hitchcock munkáiban gyakran olyan szereplővel kell együtt éreznünk, aki „gonosz” dolgokat művel. Úgy tűnik tehát, hogy a suspense akkor is létrejöhet, amikor a választás nem feltétlenül a valószínű, de erkölcsileg helytelen és a valószínűtlen, de erkölcsileg helyes kimenetel között áll fenn; akkor is kialakulhat, amikor egy immorális cselekedet tűnik valószínűtlennek. Jó példát találunk erre a *Marnie*-ban, amikor valószínűtlennek tűnik, hogy a takarítónő nem hallja meg, amint Marnie kirabolja a széfet. Az általános suspense elméletében látszólag kivételt képező eset feloldására Carroll megalkotja a „suspense egyetemes elméletét”, amely magyarázatot ad a Hitchcock-film kapcsán felvetődő problémára, és azt sugallja, hogy a legjobb lesz inkább azt állítani: a thrillerek olyan kérdést vetnek fel, amelynek két lehetséges kimenetele van – az egyik valószínűtlen, de kívánatos, a másik valószínű, de nem kívánatos.

Az új megfogalmazásban az erkölcsi helyesség már nem releváns. Eltekintve attól, hogy fontos helyesbítést kínál Carroll korábban megfogalmazott elméletének fő szövegéhez, ezzel az elméleti megfogalmazással az a baj, hogy amikor arról beszélünk, mi kívánatos, kénytelenek vagyunk a film tartalmán kívül eső dolgokról beszélni, és a néző pszichéjét tárgyaljuk, amelyben a vágy (megint csak egy érzelmi állapot) lakozik. Így Carroll a saját érvei nyomdokán – kerülőúton – ismét a nézőhöz kanyarodik vissza. Bár elutasítja Altan Lóker elméleteit – mint „teljes

9 Carroll, Noël: *Toward a Theory of Film Suspense. Persistence of Vision* (1984) no. 1. pp. 65–89.

10 *ibid.* p. 71.



mértékben alaptalan spekulációkat”<sup>11</sup> –, mégpedig anélkül, hogy megcáfolná őket, végső soron Carroll saját esszéje bizonyítja, hogy szükség volna valamilyen, a néző pszichéjét és reakcióját figyelembe vevő pszichoanalitikai elméletre.

Pontosan erre tesz kísérletet Altan Löker *Film and Suspense* (Film és suspense) című könyvében. Általánosságban véve elmondhatjuk, hogy Löker könyve a suspense pszichológiai alapjaira vonatkozó, lebilincselő feltételezések sora. Az, hogy időnként a könyv összetettsége, terminológiája és látszólag végtelen megkülönböztetési elegyet képeznek a társalgási stílusú, informális nyelvezettel, akaratlanul is humoros részeket eredményez; a *Film and Suspense* olyan „intellektuális” könyv, amely egyértelműen nem Löker anyanyelvén íródott. A suspense-thrillert nem szigorú tartomelemzés, hanem a film és a közönség közötti pszichológiai kapcsolat elemzése révén próbálja megragadni. Így annak ellenére, hogy gondolatmenetét freudi alapokra támaszkodva dolgozta ki, Löker érvelése alapvetően inkább elméleti, mintsem bizonyítható. Miután ezt a lenyűgöző könyvet szinte lehetetlen megszerezni, megragadom az alkalmat, hogy többé-kevésbé részletesen vázoljam Löker meglehetősen összetett álláspontját.

Löker – ahogy a suspense-szel foglalkozó elméletalkotók általában – először a mozi valóságyszerűségét tárgyalja. A színházi előadás nézője folyamatosan tudatában van, hogy ő maga színházban ül, és egy fikciós élmény részese. A mozinéző tapasztalása azonban más terepen zajlik: sokkal inkább belekeveredik az élménybe és elcsábítja az, amit Löker a médium számos valóság-hű részletének nevez. A dolgok következetesen úgy jelennek meg a vásznon, mintha közvetlenül az életből tűnnének fel. „A kameramunka és a vágás a természetes észlelés kiterjesztéseként, illetve gondolatok asszociációként működnek, és a vásznon zajló események költői közepén egyik helyről a másikra viszik a nézőt... Így a néző elkezd a vásznon látható világban élni.”<sup>12</sup> Löker

domináns gondolata itt az, hogy a néző fokozott részvétele a filmben a film alapvetően valóság-hű érzetéből származik; és épp ez a fikciós élményben történő részvétel segíti elő a suspense kialakulását. Így a film sokkal könnyebben váltja ki a suspense-t, mint bármely más médium; „amnak a képességének köszönhetően pedig, hogy meglehetősen önkényesen válthat szemszöveget – ritmusos vagy hirtelen vágással, ahogy a helyzet megkívánja –, és korlátozhatja, illetve kizárhatja a látómezőt, a filmrendező számára lehetővé válik, hogy nagymértékben uralja a nézői reakciót.”<sup>13</sup> (Nora Sayre melleleg odáig megy, hogy a médium ereje konkrétan a vásznon tényleges méretével van összefüggésben, illetve azzal, hogy az élményt a sötét moziateremben, idegenek társaságában éljük át. Azt állítja, ha a filmet más formátumban, például a televízió képernyőjén nézzük, valóságossága nagymértékben csökken; tagadja, hogy bárki is félelmet érezhet, ha televízióban látja a filmet, mert „ehhez szinte bármely nappali nálságosan ismerős, társágosan otthonos.”<sup>14</sup>)

Löker egész érvelését elsősorban reakcióképpen dolgozta ki az alapvető, paradox helyzetre: „Mi történik a moziban? Vajon a néző, aki hősiessé válnak, hogyan tapasztalhatja meg egy órával később a moziroomban az éhhaláltól való rettegést? Vagy hogyan éli át valaki egy kényelmes karosszékben a félelmet attól, hogy lezuhan a tetőről?”<sup>15</sup> Ezekre a kérdésekre jellemzően azt a választ adjuk, hogy a néző azonosul a főhőssel, és nem a saját személyében, hanem a főhős helyett fél. Löker ezt elutasítja, mint idealista és öndicsőítő álláspontot. Szerinte a néző nem attól fél, hogy a főhős éhen hal vagy lezuhan; hanem más, meglévő félelmei miatt – amelyeknek nincs tudatában – szorongással reagál. A néző nem érti ezeket a félelmeket, illetve nincs tudatában, részben megszakásból, részben pedig azért, mert ezek a félelmek el vannak temetve a tudattalanban. Ökölbé szoruló kezét, visszafojtott lélegzetét, együttérző grimaszait vagy a fizikai és érzelmi reakció egyéb jeleit kimagya-

11 ibid. p. 66.

12 Löker, Altan: *Film and Suspense*, Istanbul: Altan Löker, 1976. p. iii.

13 ibid. p. 11.

14 Sayre: *Notes on Being Scared – Properly – at the Movies*, p. 9.

15 Löker: *Film and Suspense*, p. 1.

rázandó a néző intellektuálisan elsajátítja az öndicsőítő magyarázatot, ha mégoly kevésbé helytálló is.<sup>16</sup>

Ha pontosan meg akarjuk érteni, mik ezek a rejtett félelmek, először azt kell megértenünk, mi az, amit elidegeníthetetlenül értékesnek tartunk, és ami ha veszélybe kerül, szorongani kezdünk. Löker úgy véli, nyilvánvalóan megvan bennünk egy bizonyos ösztön arra, hogy a saját gyönyörünket mozdítsuk elő; ahhoz, hogy egy film előidézhesse bennünk a szorongás élményét, először a vágyaink ábrázolása révén kell hozzánk kapcsolódnia. Állítása szerint három különösen filmes természetű vágy létezik: a szex, a siker és a látványosság. A kielégítőbb szexuális és szerelmi élet olyasvalami, amire mindenki vágyik. A siker megfelel az önfenntartás univerzális ösztönének, és olyan fogalmakban tükröződhet, mint az önmegvalósítás, a felsőbbrendűség, a birtoklás, a dominancia és a harc. A látványosság – ami „bármilyen tárgyat vagy eseményt jelent, amelyet a valós életben rendszerint nem látunk” – közvetlenül ahhoz kapcsolódik, amit akár a kíváncsiság ösztönének is nevezhetnénk. A szex, siker és látványosság hármasságát a szex, kihívás és rejtély elvontabb elveivé is általánosíthatjuk; mindkét esetben a három leginkább filmes természetű vágyat képviselik.<sup>17</sup>

Vajon miért filmesebb természetű a szex, mint például az evés? Löker azt állítja, hogy a vágyak akkor lesznek a leginkább filmes természetűek, ha a nézőben kiváltott reakció a leginkább egybevág a fiktív főhősben kiváltott reakcióval. Ha a néző azt látja, hogy a főhős lakmározik, lehet bármilyen éhes, teljes mértékben tudatában van annak, hogy nem kaphat abból az ételből; így az élmény azonnali helyettesítő jellegűvé válik, és a néző, aki tudatában van annak, hogy vágya nem teljesült, akár el is idegenedhet a főhőstől. Ugyanakkor egy olyan képsor, amelyben a főhős hosszan szeméz vagy flörtöl egy potenciális szexuális partnerrel, nagyon is filmes természetű lenne (és bevonná a nézőt), hiszen a néző és a főhős egyaránt a szexuális élmény gondolatával foglalkozna.

Löker úgy véli, hogy egy olyan jelenet, amelyben a hős és a hősnő számára lehetetlen a (végső soron a szexuális aktusban megvalósuló) egyesülés, kielégítőbb a néző számára, hiszen amint azt látja, hogy a főhős elérte az orgazmust, a néző tudatára ébred, hogy saját szexuális vágyai nem elégültek ki, és így szembeötlően lelepleződik a film pusztán fikciós volta. Egy különösen filmes jellegű történet tehát olyan, amelyben a „hős kimentí a hősnőt az áradásból, és egy farönkre teszi... Ez azonban nem a megfelelő pillanat a szexre, hiszen sodorja őket az ár, és számtalan veszéllyel kell megküzdeniük.”<sup>18</sup> A konvencionális suspense-thriller-narratívát ismerjük fel itt, amely különösen azokhoz a filmekhez kapcsolódik – mint például az *Észak-északnyugat* –, amelyekben egy ártatlan hős menekül.

Löker szerint az orgazmus ábrázolását számtalan módon lehet meggátolni. A rendező – a fenti példához hasonlóan – a hőst és a hősnőt annyi veszély közé helyezheti, hogy ne legyen lehetőségük a fizikai egyesülésre egészen addig, amíg a film végén el nem sötétül a kép; az egyesülést akadályozhatják erkölcsi megfontolások is, mint például a *Boszorkánykonyhában* (*Foreign Correspondent*), vagy sok egyéb, szerelmi háromszöggel foglalkozó filmben. Az egyesülésnek gátat szabó cenzúra és társadalmi nyomás végső soron jótékony hatásúnak bizonyul; Löker szerint a filmkészítő akkor aknázza ki a legerőteljesebben a szexuális vágyat, ha sejteti a szexet, majd háttérbe szorítja és elhalasztja. Tulajdonképpen Löker egész suspense-elképzelése közvetlenül kapcsolódik a három filmes természetű vágy mindegyikének szisztematikus gátlásához.

Bár a nézőt nyilvánvalóan érdekli, ami a vásznon zajlik, Löker azt állítja, hogy „tulajdonképpen a saját élménye, vagy a saját története indítja meg igazán, és emiatt azt akarja, hogy bizonyos dolgok a saját maga számára történjenek meg, ezekből kielégülést nyerhessen, és felelőssé válhasson a következményeikért.”<sup>19</sup>

Löker azt a hagyományos jelenetet hozza fel például, amelyben a hős elveszi a pisztolyát, az ajtóhoz megy,

16 ibid. pp. 1–2.

17 ibid. pp. 7–9.

18 ibid. p. 16.

19 ibid. p. 19.



kinyitja, és elkapja a gonoszt. Természetesen ezt a jelenetet számtalan különféle módon lehet filmre vinni; ideális esetben úgy, hogy a nézőt közvetlenül bevonja. Mondjuk a kamera először csak a nézőnek engedné látni, hogy valamilyen mozgó fény szűrődik be az ajtó alatt, ami azt sejteti, hogy a gonosz a szomszéd szobában van.

Amikor ezek után a néző meglátná a hőst, félig-meddig magának, félig-meddig a hősnak azt mondaná: „Nézd csak meg azt a beszűrődő fényt az ajtó alatt, ott van mögötte a gonosz!” A hős végül talán odanézne, és észrevenné a fényt. A néző erre azt mondaná: „Menj oda az ajtóhoz!” A hős erre odamenne az ajtóhoz. A néző erre így szólna: „Vedd elő a pisztolyod!” A hős erre elővonná a pisztolyát. A néző erre azt mondaná: „Most nyisd ki az ajtót!” A hős kinyitná az ajtót. Így amikor a hős elkapja a gonoszt, a néző osztozhatna a sikerében. Löker szerint a néző valahogy úgy használja a hőst, mint ahogyan a hős a fegyverét.<sup>20</sup>

Tehát ha a rendező előnyére akarja fordítani a suspense-t, és be akarja vonni a nézőt a filmbe, meg kell értenie, hogy miként kell elmondani a történetet úgy, hogy aktiválja a néző vágyait. Bizonyos értelemben a néző a film egyik fő szereplőjévé alakul át, azzá a „különös szereplővé... aki lát, hall, jár, repül és víz alatt úszik, egyik helyről a másikra ugrik, de nem érinthet és nem mozdíthat meg semmit a saját testén kívül.”<sup>21</sup> Löker szerint ez a furcsa átalakulás a néző elméjében olyan folyamatokat éleszt újjá, amelyek a gyerekkorban voltak jellemzőek: a vágyak beteljesülését mindkét esetben az egyén saját mobilitásának határai korlátozzák és túl van az egyén irányításán. Fontos megjegyezni, hogy a gyerekek szemlátomást különösen szeretnek a suspense-thrillert, és nem okoz számukra gondot, hogy a Löker-féle második és harmadik filmes természetű vágyhoz viszonyuljanak, ha az elsőhöz nem is.

Löker úgy gondolja, hogy miután nem szerencsés, ha a narratíva a film vége előtt ábrázolja a három leginkább filmes természetű vágy valamelyikének teljes kielégülését (nehogy megtörjön az illúzió), az is elengedhetetlen, hogy konfliktusokból építkezzen; épp ezek a konfliktusok fogják megteremteni a félelmeket. „A félelmet a veszély váltja ki, azaz egy olyan, előre sejtett történés, amely a fájdalomkóroszás lehetőségét hordozza magában... Mivel a viselkedés az örömszerzésre és a fájdalom elkenülésére irányul, a viselkedést a vágyak mellett a félelmek határozzák meg.”<sup>22</sup>

Ha meg tudjuk határozni a leginkább filmes természetű vágyakat, akkor meg kell tudnunk határozni a leginkább filmes természetű félelmeket is. Löker szerint az első filmes természetű félelem az ismeretlenről való félelem, bár ez nem különösebben erős, hiszen mindannyian tudjuk, hogy a mozivászon nem árthat nekünk.\* A második és egyben leginkább filmes természetű félelem a büntetéstől való félelem, amely a bűntudatból táplálkozik. Löker szemében a „bűntudat lesz a jó film megértésének és készítésének kulcsa. Az a film, amely nem készíti a nézőt arra, hogy titokban bűntudatot érezzen, nem lesz hihető, komoly vagy kielégítő.”<sup>23</sup>

A néző bűnös lehet amiatt, hogy olyasvalami megtörténtét kívánja, amiről később úgy tartja, hogy áthág valamilyen erkölcsi szabályt. Hitchcock folyamatosan ezt használja ki. Jó példa a *Hátsó ablak* (*Rear Window*), amelyben a látványosság iránti filmes vágyunk készítésére azt szeretnénk, hogy a főhős (Jimmy Stewart) meglesse a többi lakót; amikor azonban a főhős ezt nagy kedvvel és helyettünk teszi, kukkolónak kezdjük érezni magunkat, és tudat alatt bűnösnek érezzük magunkat. A bűntudat természetesen nem tart vissza a további kukkolástól, mert ekkor már annyira szeretnénk megtudni, vajon a

<sup>20</sup> ibid. p. 19.

<sup>21</sup> ibid. p. 23.

<sup>22</sup> ibid. p. 29.

\* Vagy mégis? Amikor a *Földrengés* (*Earthquake*) Los Angeles-i bemutatóját láttam a mai Mann's Chinese Theatre-ben, egy hálócsészteket ki a mennyezet alá, hogy felfogja a Semsurround hangberendezésből ez alkalommal olykor aláhulló nagyobb gipszvákokat darabokat, tehát megvolt az esély arra, hogy a vásznon zajló események valós kárt okozzanak a közönségben [– Charles Derry megjegyzése].

<sup>23</sup> ibid. p. 30.



Psycho  
(Anthony Perkins, Janet Leigh)

szomszéd valóban megölte és feldarabolta-e a feleségét, hogy bármi áron tovább haladunk vágyunk beteljesítésében.

Tehát egy suspense-t működtető film „afelé hajtja a nézőt, hogy vágyai és tettei a saját, önző ösztönvágyainak kielégítésére irányuljanak. Ha és amikor ezek a vágyak és tettek azzal fenyegetnek, hogy a történetben esetleg bántani fognak vagy ténylegesen bántanak valakit vagy valakit, akik nem érdemlik ezt, a néző bűnössé válik... A film a nézőt bűn elkövetésébe hajszolihajta, és ily módon bűnössé teheti.”<sup>24</sup> Bizonyos értelemben a bűnt felfoghatjuk úgy is, mint az ösztönök és ideák összecsapásának eredményét. Ezért a bűn, nem pedig az „éhhálál” vagy a „mélységbe zuhanás” váltja ki a félelmet, amelyet a suspense-thriller megtekintése közben élünk át. Először attól félünk, hogy bűnössé válunk, majd attól,

hogy bűnösségünk lelepleződik, végül pedig attól, hogy megbüntetnek bennünket.<sup>25</sup>

Löker továbbmegy és kidolgoz néhány konkrét szabályt, amelyet a filmkészítőnek követnie kell, ha azt szeretné, hogy sikeresen teremtsen bűntudatot. A szabályok a következők: 1) „A nézőt arra kell készíteni, hogy vágyakozzon.” Más szóval, a filmnek a filmes természetű vágyakra és félelmekre kell épülnie, miközben az anyagot oly módon kell szerkeszteni, hogy a néző még azelőtt kialakíthassa a maga vágyait, hogy a főhősök megpróbálhatnák beteljesíteni őket. Hitchcock ezt teszi például a Szédülésben (Vertigo), amikor a néző előtt felfedi, hogy Madeleine (Kim Novak) valójában Judy. A néző ekkor azt kívánja, hogy Scotty (Jimmy Stewart) sikerrel járjon, és azt reméli, hogy miközben Scotty szisztematikusan átalakítja Judyt

24 ibid. p. 32.

25 ibid. p. 34.



Madeleine-né, leleplezi majd a csalást; amikor a leleplezés meglepő módon Judy halálához vezet, a néző felelősséget és büntudatot érez. 2) „A filmkészítőnek úgy kell elrendeznie a dolgokat, hogy a néző azt hisse, kíváncsiságát teljesen magától és mindenki mást megelőzve alakítja ki.” Sam Peckinpah rendező teszi ezt például a Szalmakutyákban (Straw Dogs). Egészen a csúcspontig Dustin Hoffman Davidje olyan következetes passzivitással reagál a kínzóira, hogy a néző agresszívan azt kívánja, bárcsak David drasztikusabban cselekedne.

Löker így folytatja szabályait: 3) „A néző többé-kevésbé bármelyik szereplőhöz hozzákapcsolódik, amelyik feltűnik a vásznon, különösen azokhoz, akikkel egy időre magára marad. Ha a szereplő tolvaj, attól még emberi lény, és sokkal értékesebb, mint a körülötte lévő élettelen tárgyak.” Így egyáltalán nem is nehéz rávenni a nézőt, hogy egy tolvajjal érezzen együtt – ahogy ez Hitchcocknál történik a Marnie-ban –, vagy egy gyilkossal, ahogy Chabrol teszi szinte mindegyik filmjében.

4) „A büntudat másik forrása, ha együtt érzünk a gonoszal.” Ezért majdnem mindegyik Hitchcock-filmben a gonosz elbűvölő, rokonszenves emberként tűnik fel. A Beszterkánykonyhában például különösen zavaró ez a helyzet: Stephen Fishert (akit Herbert Marshall alakít) kezdetben szellemes és hősiessé pacifistaként ismerjük meg, akivel rokonszenvezünk. Amikor nagyjából a film felénél kiderül, hogy gonosz, bizonyos mértékig továbbra is megtartja rokonszenvünket, még akkor is, ha a főhős elpusztítására törekszik. A film akkor váltja ki végképp a büntudatunkat, amikor a rokonszenves gonosz részt vesz egy ártalmatlan és kedves öregember borzalmas megkínzásában. Ebben a filmben a büntudat felkeltésén kívül a rokonszenves gonosz alakja Hitchcock azon propagandacéljaihoz is kapcsolódik, hogy megtanítsa az amerikaiaknak, milyen vonzó külső mögött rejtőzhet a náci gonosz.

5) „A filmkészítő a hősnak azt is megengedheti, hogy valakiben hősiessé viselkedik, akaratlanul bántson valakit, hogy ő maga is bűnös legyen valami miatt, illetve megengedheti a nézőnek, hogy a hőst valamilyen veszélyes cselekedet felé hajtsa, amelynek nem lesz jó vége.”<sup>26</sup> Erre

megint csak sok példát találunk Hitchcock munkáiban: például az amnéziás férfit (Gregory Peck) az Elbűvölve (Spellbound) című filmben, aki véletlenül megölte a fivérét; vagy a kleptomániás nőt (Tippi Hedren) a Marnie-ből, aki egy matrót meggyilkolásában vétkes.

Löker egyik legfontosabb fogalma az „egyezség-csomag” [package deal]; ez akkor lép működésbe, amikor a néző konfliktust okozó választás előtt áll, hiszen a néző két elmével gondolkodik; a tény, hogy újra meg újra jóváhagyja a cselekményt, arra készíti, hogy elfogadja a cselekmény rossz vonatkozásai miatt érzett büntudatot is. Például Löker állítása szerint konfliktus alakulhat ki, ha Hiroshima bombázását élíttjuk be az egyik választási lehetőségként. Bizonyos értelemben akarhatjuk, hogy megtörténjen, hiszen véget vetne a háborúnak; más értelemben viszont nem, mert tömeges halálhoz vezet. Majd megint csak akarhatjuk a nekünk jutó hírnév és siker vagy a jelenet által kínált látványosság miatt. Végző soron pedig valószínűleg azért hagynánk jóvá a bomba ledobását, mert képtelenek lennénk elválasztani rossz hatásait a vágyott hatásaitól, és mert a vágyaink – lévén ösztönök – mindig erősebbek az erkölcsi értékünkénél; bármely esetben végül felelősséget vállalnánk és büntudatot éreznénk a bomba által okozott károk miatt éppúgy, mint a választásra adott reakciónk miatt.

A suspense-thrillerek sokszor ilyen egyezség-csomagok köré épülnek fel, amelyek büntudatot ébresztenek a nézőben. A valós életben az agyunk védelmi mechanizmusokat épít ki az efféle konfliktusok álcázására vagy elrejtésére. (Például: „Természetesen rendben van, ha megtartom az utcán talált százdollároszt: valószínűleg egy gazdag emberé volt, egy gondatlané, aki nem is érdemli meg, hogy megtartsa, idén amúgy is nagyobb fizetésemelés járt volna nekem, és tudjandóképpen semmi törvénytelen nincs abban, ha megtartom a pénzt...”, és így tovább.) Löker szerint tehát a suspense-film készítőjének biztosítania kell a védelem kialakításának szükséges feltételeit is, mivel csak a védelem oltalma alatt alakíthatunk ki bűnös vágyat és kezdhetünk bűnös cselekvésbe. A filmben a leggyakoribb technika erre az, ha elszigetelik a pozitív

vonatkozást, és később tárják föl valamely kellemetlen egyezségcsomaghoz való megoldhatatlan kapcsolódását. (Ha például a fenti példából akarnánk kidolgozni egy suspense-filmet, egy jó rendező vagy jó forgatókönyvíró úgy alakítaná, hogy a főhős számára később kiderüljön: a százdolláros elvesztése miatt a tulajdonosa öngyilkosságot követett el – így a megtaláló borzasztó büntudatot élne át amiatt, hogy megtartotta a pénzt.)

A suspense-film készítője a néző pszichológiáját manipulálja: védelmet épít, amely lehetővé teszi a néző számára, hogy bizonyos várakozásokat alakítson ki, majd lerombolja a védelmet, hogy a néző büntudatot érezzen. Ha a rendező különösen ügyes, képes egy alkotáson belül folyamatosan megállítani, újrakezdeni vagy elhalasztani a történetet annak érdekében, hogy a legteljesebb mértékben aknázhassa ki a néző a saját, ellentmondásos vágyait és a büntetéstől való félelmét.

Ebben a pszichológiai kontextusban számos hagyományos fogalmat újra kell gondolnunk. A főhős és ellenfele között zajló harcot például már nem tekinthetjük konfliktusnak, mert nem kapcsolódik a nézőhöz. „A néző számára az egyedül lehetséges erőszakos konfliktus az a típus lesz, amely büntudatot teremt, mert ez az ösztön és a felettes én közötti konfliktuson alapul, amely a valós életben is folyamatosan működésben van, és képes arra, hogy erőszakossá váljon.”<sup>27</sup> A konfliktus tehát az az állapot, amelyet „egy olyan választás szükségessége vált ki, amelyet személynél lehetetlen egyértelműen eldönteni.”<sup>28</sup>

A konfliktushoz kapcsolódó és gyakran nyugalmi állapottal együtt járó feszültség lesz „az a pszichológiai állapot, amely az energiát hordozza egy – akár szellemi, akár motorikus – cselekvésre kész állapotban.”<sup>29</sup> A feszültséget egy előre várt, jövőbeli cselekvés, illetve a jelenlegi, nem kívánatos cselekvés fontolgatása teremti meg. Például körverlenül a *Várj, míg sötét lesz* (Wait Until Dark) csúcspontja előtt – amikor Audrey Hepburn rádöbben, micsoda szörnyűséget tettek vele, és végre lépéseket tesz, hogy teljesen egyedül, önmagából megvédje magát –, óriási feszültség pillanatai

következnek: a kamera azt mutatja, ahogyan a főhősnő csendben várja az elvetemült Roat (Alan Arkin) érkezését és azt, aminek ezután történnie kell. A statikus feszültség ahhoz a konfliktushoz kapcsolódik, amelyet egyfajta egyezségcsomag vált ki: azt szeretnénk, ha a Hepburn által alakított Suzynak sikerülne legyőznie a gonoszt, de félünk attól, hogy sem ő, sem mi nem számítottunk az összes eshetőségre, és ha Suzyt arra biztatjuk, hogy teljesen magára hagyatkozson, esetleg a halálát is előidézhethetjük.

Ehhez kapcsolódik a *dinamikus feszültség* fogalma, azaz a feszültségnek az a változata, amelyet a felgyorsult cselekvés vált ki. A statikus feszültség cselekvést szül, amely – ha meg nem gátolják – felgyorsul, és maga teremt dinamikus feszültséget. Így a *Várj, míg sötét lesz*-ben a nyugalmi állapotot, amikor Suzy Roatra vár, az a dinamikus feszültség egyensúlyozza ki, amely Roat érkezésével robban ki, és a film erőszakban, sikolyokban, vérontásban és általános hisztériában bővelkedő fináléban terőzik.

A statikus és dinamikus feszültség fogalmai bármely narratíva beindításával és megállításával összefügghetnek. Például egy olyan filmben, mint a *Psycho*, felfoghatjuk a motel irodájában Marion Crane és Norman Bates (Janet Leigh és Anthony Perkins) között zajló, nagyon békés beszélgetést olyan jelenetként, amely statikus feszültséget teremt; a konfliktusok már fel vannak vázolva, és érezzük, hogy a narratíva hamarosan vagy kizárja Normant (ha Marion esetleg visszatér Phoenixbe a lopott pénzzel), vagy úgy változtat irányt, hogy még teljesebben bevonja őt a történetbe. A narratíva természetesen irányt vált, de olyan nyugtalanító módon, amely rengeteg büntudatot okoz. A statikus feszültség jelenetét így Marion zuhanyozó alatti, erőszakos meggyilkolása egyensúlyozza ki, amely magától értetődően dinamikus feszültséget teremt. A legtöbb suspense-thriller egy dinamikus feszültségű jelenetet követő rövid feloldással végződik. Nagy jelentőséggel bír, hogy a *Psycho* az örült Norman statikus képével zárul, aki most nem hajlandó megmozdulni, még azért

27 *ibid.* p. 96.

28 *ibid.* p. 87.

29 *ibid.* p. 116.



sem, hogy lecsapjon egy legyet; azzal, hogy Hitchcock – rá nem jellemzően – ilyen mennyiségű feloldatlan statikus feszültséget teremt, feletrébb nyugtalanítóan zárja a filmet.

Csak ezt a hosszú, lépésről lépésre haladó folyamatot követően jut el Löker végül a suspense fogalmához. „A suspense az energiát olyan formában tartalmazó pszichológiai állapot, amely két összeegyeztethetetlen, egymást kölcsönösen kizáró cselekvés végrehajtására áll készen.”<sup>30</sup> A suspense az, amikor folyamatosan tévovázunk két különböző cselekvés között, melyből mindkét választás feszültségeket teremt. Bizonyos értelemben a suspense a vágyaink és félelmeink által életre keltett, folytonos konfliktusok összetett dialektikája. A suspense-t illusztrálhatjuk Löker példájával, mely szerint két férfi üldöz egy nőt, akihez szexuálisan vonzódnak. A feszültség létrejött; bár a néző azt akarja, hogy a szexuális vágyak beteljesüljenek, azt már nem akarja, hogy a nőt trauma érje, vagy megerősokolják, ahogy feltételezhetően azt sem, hogy a férfiakat megöljék az üldözés során, tehát semelyik lehetséges kimenetelt nem kívánja, amelyhez félelmei szerint a szexuális vágyak vezethetnek. Ebből adódóan ezt a vágyat büntudat kíséri.

Ha az eredeti helyzetet kissé bonyolítjuk, és a nőt gyilkos főhőssé alakítjuk át, akinek pszichiátriai segítségre van szüksége, az egyik üldözőjét pedig jámbor rendőrré, aki valójában segíteni akar neki, a jelenet egyre összetettebbé válik. Ekkor feszültséget teremt a néző azon vágya is, hogy a főhősnő megmeneküljön; bár a néző annak drukkol, hogy sikerüljön a szökés, hiszen a főhősről van szó, mégsem akarja, hogy a nőt örökre megfosszák a pszichiátriai kezeléstől, amelyre szüksége van, márpedig a néző attól tart, hogy a vágya ehhez vezethet. Így ezt a vágyát is büntudat kíséri. Ennélfogva ez a suspense-jelenet a nézőt a folyamatos szorongás állapotába helyezi, mivel újra meg újra arra kényszerül, hogy konfliktusok között válasszon – melyek mindegyike egyszerre kínál élvezetet és kelt büntudatot.

Elméletileg egy ilyen jelenet rendezője gondos alapfelépítés után a halogatás stratégiáját választaná, hogy az összes pszichológiai konfliktust kielégítő

módon aknázhassa ki: talán az üldözés kellős közepén az üldözők elcsúsznak a sárban... aztán maga a nő is elcsúszik a sárban... ezek után az üldözőknek mégis sikerül elkapniuk... miután a nő pisztolyt ránt... amelyet az üldözőknek sikerül elvenniük tőle... és amelyről utóbb kiderül, hogy nincs megtöltve, és ez a felfedezés lehetővé teszi a nő számára, hogy ismét elmeneküljön... csak hogy nem veszi észre, hogy az egyik férfinak sikerült elévágnia... és így tovább.

Löker számára rendkívül fontos, hogy a suspense-thriller úgy szervezze az eseményeit, hogy a néző kénytelen legyen megfontolni a várakozásait és vágyait, s a cselekmény lehetséges történéseivel kapcsolatban kénytelen legyen feltenni a kérdést: „Ennek most meg kellene történnie vagy sem?” – és ily módon alakítson ki annyi büntudatot és konfliktust a nézőben, amennyit csak lehet.

Vegyünk például néhány kérdést, amelyet Claude Chabrol *A hentes (Le Boucher)* című filmje provokál. A filmben a gyönyörű, visszavonultan élő tanárnő (Stéphane Audran) azon kapja magát, hogy szép apránként kapcsolatba bonyolódik egy hentesel (Jean Yanne), aki mániákus gyilkos. Hajlamosak vagyunk a saját kérdéseinkre ellenmondásos, összetett válaszokat adni. Kérdés: ha a hentes gyilkos, ki kell-e ennek derülnie, és meg kell-e büntetni őt? Válasz: igen, mert erkölcsi ösztöneink azt diktálják, hogy a gyilkosokat meg kell büntetni; nem, mert azt akarjuk, hogy a hentesnek sikerüljön elnyernie a tanárnő szerelmét. Kérdés: ha a tanárnő veszélyezteti, hogy a hentes életben maradjon, mert azzal fenyeget, hogy felfedi a kilétét, a hentesnek meg kell-e ölnie a nőt? Válasz: nem, mert a gyilkosság immorális, és szeretjük a tanárnőt; igen, mert a tanárnő (hidegsége miatt) nem volt hajlandó lefeküdni a hentesel, és ezzel megvonta tőlünk a szexuális gyönyört. Kérdés: a tanárnő fogadja-e szeretőjének a henteset? Igen, mert azt szeretnénk, hogy a szexuális vágyunk beteljesüljön; nem, mert a férfi veszélyes mániákus, és még a végén megölheti a nőt.

A hentes attól olyan lebilincselő, hogy még a narratíva lezárásában sem igazán old fel egyet sem a fenti kérdésekkel társítható feszültségek közül. Ahogy a cselekményt sem oldja fel olyan esemény, melynek



A hentes (Stéphane Audran, Jean Yanne)

mérlegelésére különösebben rávezettek volna: ehelyett a gyilkos hajlamú, mégis rokonszenves hentes egészen hirtelen öngyilkosságot követ el – ennek eredményeképpen a tanárnő büntudatot érez amiatt, hogy nem engedett neki; osztozunk a büntudatban, és belekeveredünk a hentes öngyilkosságába, mert Chabrol az egyensúlyt végül is azon kívánságunk ellenében billentette ki, hogy a tanárnő engedje be a házába a hentes a kritikus pillanatban, amikor a leginkább szüksége volt emberi támogatásra.

Löker utolsó témája a suspense és a meglepetés közötti különbség. Nem ért egyet Hitchcock elméletével abban, hogy a két fogalom egymással ellentétes volna, hanem úgy gondolja, hogy a suspense és a meglepetés egymást kiegészítve elválaszthatatlanok. A filmes meglepetést három szakaszra tagolja: a vágyott reakció előkészítése, az elterelés és a tulajdonképpeni meglepetés. Amennyiben egy film célja, hogy nagymértékben használjon meglepetést, akkor azt egy suspense-időszak után teszi: vagy annak érdekében, hogy újabb suspense-t teremtsen, vagy pedig azért, hogy a meglévőhöz hozzátegyen.<sup>31</sup>

Ezt az összefüggést a legjobban talán a *Psychó*-ból vett példával illusztrálhatjuk. Marion brutális meggyilkolását a zuhany alatt általában archetipikus filmes meglepetésnek tartják. Szemlátomást Hitchcock nemcsak megrökönyöcsünket, de a központvesztés érzését is ki akarta váltani; Hitchcock a vágyott reakciót alaposan előkészítette, különösen olyan technikák segítségével, amelyek a Marionnal történő teljes mértékű azonosulásunkat mozdították elő. A tulajdonképpeni meglepetés előtt rájövünk, hogy Marion a lopott pénz visszaszolgáltatását tervezi, ami némileg enyhít bűnösségérzetünkön. Amikor Norman Bates a lyukon keresztül meglesi a vetkőző Mariont, a jelenet elterelésként működik: nem tudhatjuk, mi fog történni, de Norman kukkolóként történő bemutatásával Hitchcock felébreszti bennünk a várákozást, hogy Norman, aki jellehet olyan passzív, hogy bármiféle cselekvésre képtelen, esetleg megpróbálja megerőszakolni Mariont (bár ez valószínűtlennek tűnik). Amikor a tulajdonképpeni meglepetés bekövetkezik, és Mariont meggyilkolják, teljesen felkészületlenek vagyunk: nemi erőszakra talán számítottunk, de gyilkosságra nem. Bizonyos érte-



lomben szeretnük volna Mariont meztelenül látni, és vártuk, hogy közte és Norman között szexuális kapcsolat alakuljon ki, hogy kielégíthessük szexuális vágyunkat; Marion meggyilkolása kínálja a büntetést, amely már eleve benne rejlett az egyezségcsomagban.

A gyilkosság okozta meglepetés egyúttal abba az irányba is hat, hogy figyelmünket az elsikkasztott pénzzel kapcsolatos suspense-ról a Normannal és az anyjával kapcsolatos suspense-re irányítja. Vajon elkapják-e Normant (vagy az anyját)? Újabb konfliktus keletkezik: morális érzékünk ellenére, miszerint a bünt meg kell büntetni, arra vágyunk, hogy sikerüljön Normannek eltérnie a bűncselekménytől. Egy másik szinten azonban a látványosság iránti vágyunk is működik: szeretnénk tudni, hogy mi történt, és mindent meg akarunk érteni. Bár ez a két vágy konfliktusban áll egymással, talán az utóbbi bizonyul erősebbnek. Így arra kötelezzük a nyomozót, hogy vizsgálja ki a gyilkosságot, és amikor őt is megölik, ezért a gyilkosságért is büntetést érzünk.

Egy újabb meglepetés ér bennünket, amikor rájövünk, hogy Norman anyja halott. A megfelelő reakciónk már elő volt készítve, mert annak ellenére, hogy ténylegesen nem láttuk Mrs. Bates, úgy érezzük, van róla valamelyes tudásunk. Még elterelést is kínált a film, hiszen megpillanthattuk az „anyát”, amikor Norman kivitte őt a szobájából. Az anya halálának meglepő felfedezése újabb suspense vonalakat teremt, és ezáltal belekeveredünk Norman potenciális örökségébe is. Löker suspense-ről szóló elméleti művét egyes Hitchcock-filmek részletes elemzésével zárja, ami természetesen helyénvalónak tűnik, ha tekintetbe vesszük, hogy Hitchcock a suspense egyetemesen elismert mestere.

Amilyen értékes és lebilincselő Löker munkája – az egyetlen könyv terjedelmű értekezés a filmes suspense-ről, mégpedig olyan, amely fölismer: azokat a problémákat, amelyek a suspense jelenségének pszichoanalitikus dimenzióit elvető megközelítésekben eleve benne rejlenek –, legalább egy fontos probléma mégiscsak van vele. Bálint Mihályhoz<sup>3</sup> hasonlóan Löker is a pszichoanalízis freudói hagyományára épít, amely időnként ártalmasan szexista. Amikor Löker a

nézőről beszél, mindig feltételezi, hogy a néző férfi. Márpedig egy olyan elméletnek, amely ennyire könnyen hajlik a néző pszichéjére és szexuális vágyaira vonatkozó általánosításokra, ez a feltételezés ugyancsak erős fogyatékosága lesz. Löker számos példája a szexuális vágyat olyan férfi-női kapcsolatok kontextusában mutatja be, amelyekben a nő tárgyiasul, és a nemi erőszak szemlátomást állandó lehetőségként áll fenn. Még ha el is tekintünk Löker nemi erőszakkal kapcsolatos hűvöletétől, lehetetlen nem elgondolkodnunk, vajon a női néző milyen mértékben reagál majd pozitívan, illetve szexuális vágyakkal arra a tipikus jelenetre, amelyben a nő jelentősen nagyobb mértékben tárgyiasul szexuálisan, mint hímnemű szexuális partnere.

Egyetérték Lökerrel abban, hogy a néző szexuális vágyai alapvető fontosságúak az azonosulás és a suspense folyamatainak megértésében, de veszélyes feltételezésnek tartom, hogy a szexuális vágy olyan homogén volna. Vajon milyen mértékben reagálnak eltérően a nézők? És pontosan mire van szükség a szexuális érdeklődés felkeltéséhez? Vajon szükség van-e a potenciális szexuális partner valamilyen szintű meztelenségére? A Bálint által leírt Psycho-jelenetben, amelyben Norman Bates teljesen felöltözve lesi meg a gyakorlatilag meztelen Marion Crane-t, vajon ábrázolásuk és helyzetük között olyan nagy-e az eltérés, hogy csak a férfi nézők találhatják a szituációt egyáltalán erotikusnak? Lehetséges, hogy létezik a heteroszexuális férfiak csoportjának olyan szegmense, akiket szintén annyira taszít a nemi erőszak lehetősége, hogy szexuális ösztöneiket ezzel a jelenettel nem lehet felébreszteni? Bálint előfeltevései kizárják a fontolóra vehető eshetőségek közül azt is, hogy a néző lehet homoszexuális férfi vagy lesbikus nő is, akik kétségkívül számos, a heteroszexuális férfiak és nők reakcióitól lényegesen eltérő szexuális reakciót mutatnának.

Egy Lökerénél némileg kifinomultabb érvelés esetleg azt állítaná, hogy a nézőnek mindössze annyira van szüksége a saját szexuális vágyának felkeltéséhez, hogy a vásznon egy olyan másik emberi lény jelenjen meg, aké iránt szexuálisan érdeklődhet. Ily módon a

<sup>3</sup> Derry könyvének második fejezetében hivatkozik Bálint Mihály pszichoanalitikus elméleteire, ezért utal rá. [- a szerk.]

Mamie központi, heteroszexuális szerelmi szála például szexuálisan egyaránt bevonhatja a homoszexuális férfit, aki Sean Conneryre reagál, vagy a leszbikus nőt, aki pedig Tippi Hedrenre. Mindkét esetben elképzelhető, hogy a homoszexuális néző „kizárja” a másik filmbeli partnert egy olyan összetett mentális folyamat révén, amely ténylegesen felülvizsgálja vagy átírja a filmet. A suspense-t tehát tekinthetjük az eddigieknél is bonyolultabbnak: olyan jelenségnek, amely hasonló mechanizmusokat radikálisan eltérő módon léptet működésbe a különféle nézői csoportokban.

Ez a fajta tudatalatti átírás egyáltalán nem szokatlan, és nem is maradt reflektálatlanul. Sok kortárs nő például a harmincas és negyvenes évekbeli Bette Davis-melodrámban az erős nő felszabadító szerepmódját látja, aki nem hajlandó a férfiak szabályait követni – ezek a kortárs nők többé-kevésbé figyelmen kívül hagyják vagy pszichológiailag felülvizsgálják azt, ahogy e filmek többsége végződik: Bette Davis gyakran büntetést kap attitűdjéért és tetteiért. Bár érvelhetünk azzal, hogy a homoszexuális férfiakat és nőket leginkább olyan filmek érdeklik és izgatják fel szexuálisan, amelyekben homoszexuális nemi viszonyok jelennek meg, nehezen tagadható, hogy a szexuális érdeklődést – ha csak részlegesen is – a vásznon látható heteroszexuális viszonyok is kiváltják. Ahogy a leszbikus szexualitás ábrázolása a férfi heteroszexuális pornográfiában, illetve a heteroszexuális nők érdeklődése a mainstream médiában időnként felbukkanó, homoszexuális férfi főhős (például a homoszexuális fiú a *Dinasztia* [Dynasty] című televíziós sorozatban vagy a *Making Love*-ban [Szeretkezés] szereplő férfiak) iránt is azt sugallja, hogy a heteroszexuális nézőt is fel tudják izgatni a homoszexuális szereplők. Talán az egyetlen „kizáró jellegű” ábrázolás az lehet, ha homoszexuális férfiakat mutatunk be leszbikus nőknek, és fordítva.<sup>32</sup>

Mindenesetre Löker elméletei – abban a formában, ahogyan kidolgozza őket – nagyban megszenvedik azt a feltételezést, miszerint minden néző heteroszexuális férfi és mindegyikük szexuálisan pontosan ugyanolyan módon reagál. Nem szándékom, hogy felülbíráljam Löker elképzeléseit azzal a céllal, hogy egyetemesebbé tegyem őket, ami véleményem szerint idővel lehetséges volna; egy végleges felülvizsgálathoz kétségtelenül rugalmasabb megértésre és valószínűleg tetemes mennyiségű klinikai vizsgálatra is szükség volna, mielőtt jogosan általánosíthatnánk. Azonban úgy vélem, hogy a néző azonosulásának és szexuális vágyának elemzésére irányuló bármely kísérlet – mint amilyen Löker könyve is – fontos eredmény, és elengedhetetlen a filmes suspense megértése szempontjából. Pillanatnyilag azonban Löker elméletei nem jelenthetnek többet, mint lebilincselő gondolatokat, amelyekre majd másoknak kell építkezniük.

*Kis Anna fordítása*

<sup>32</sup> A nagyobb amerikai városokban megrendezett meleg- és leszbikusfilmfesztiválok eddigi rövid történetében jellegzetes minták alakultak ki, hogy a filmek közönsége miként polarizálódik. Politikai kötelek és közös érdekek ellenére a homoszexuális férfiak teszik ki általában a homoszexuális férfi főhős szerepeltető filmek közönségének túlnyomó többségét, és leszbikus nők adják a leszbikusokat szerepeltető filmek közönségének zömét. Ahogyan az is elmondható, hogy sem a homoszexuális férfi, sem a leszbikus női filmkészítők (a dokumentumfilmek kivételével) nem mutattak különösebb hajlandóságot arra, hogy egyazon filmben mind homoszexuális férfiakat, mind leszbikus főhősöket szerepeltessenek.