

Hegedüs Márk Sebestyén

A giallo műfaji kérdései

Absztrakt

A giallo műfaji kérdései című dolgozat egy a nemzetközi műfajelméleti diskurzusban elhanyagolt, de számos izgalmas elméleti kérdést felvető olasz filmcsoport, a giallo műfaji definiálhatósága mellett érvel. A giallo egy az olasz exploitation film közegében megszületett és kikristályosodott műfajt jelent, amely keveri a krimi, a thriller és a horrorfilm hagyományait. Ezen tanulmány a téma kisszámú szakirodalmával polemizálva kísérletet tesz a giallo elhelyezésére az egyetemes műfajrendszeren belül, kitérve a fent említett három filmcsoport hatására, illetve a velük kapcsolatos, és a giallót is érintő vitatottabb műfajelméleti kérdésekre.

Szerző

Hegedüs Márk Sebestyén 1990-ben született Budapesten. 2013-ban szerzett BA diplomát az ELTE Bölcsészstudományi karán, Filmelmélet és Filmtörténet szakirányon. Kutatási területe a horror és a bűnügyi műfajok, valamint az olasz műfaji film.

A giallo műfaji kérdései

Dolgozatom ^[1] célja a hetvenes-nyolcvanas évek olasz zsánerfilmjének egyik híres, de keveset tárgyalt fejezete, az olasz *giallo* filmek műfaji szempontú elhelyezése. Ugyan ezen erotikával és erőszakkal átítatott krimi-horror-thrillerek iránt újkeletű érdeklődés figyelhető meg az elmúlt évtized DVD- és Blu-ray megjelenéseinek köszönhetően, úgy tűnik, a nemzetközi filmes szakirodalmat továbbra sem különösebben érdekli a téma. Ez már csak azért is fájó, mert a *giallo* kifejezetten vonzza a műfajelméleti kérdésfelvetéseket. Egyfelől azért, mert legegyszerűbben tematikailag egymással rokonságban álló, de hatásmechanizmusukban valójában ellentétes filmműfajokon keresztül írható le, azaz a horror, a thriller és a krimi keverékeként. Másfelől pedig a *film noir*hoz hasonlóan a *giallo* korpusza is rendkívül szerteágazó, melynek első ránézésre legfontosabb összekötő eleme a filmek ikonográfiája és erős stílári jellemzői. A *giallo* vizsgálata tehát műfajelméleti kérdések sokaságának lehetne táptalaja, ha nagyobb szakirodalma lenne a témának. A *gialló*ról született szakirodalom is számos problémát vet fel. Gary Needham vitaindítónak szánt írásában (*Playing With Genre. Defining the Italian Giallo* ^[2]) vonakodik műfajként tekinteni a *gialló*ra; érveléséből kiderül, hogy általános problémái vannak a műfaji kategorizálással. Tanulmányának különösen kérdéses felvetése a *filone* ^[3] fogalmának bevezetéséhez köthető: az olasz szakszó beemelése a nemzetközi diskurzusba a bevett angolszász szakterminusok tagadásaként hat, ami a műfajelmélet által használt fogalmak alkalmazásában okozhat problémákat. Needham több hibáját is átveszi az eddigi legfontosabb angol nyelvű kutatás, Mikel J. Koven *La Dolce Morte* ^[4] című kötete: a *filone* terminusának beemelése itt is a műfajelméleti kérdések óvatos megkerülését eredményezi. Mivel a *La Dolce Morte* elsősorban folklorisztikai szempontból közelíti meg a *giallót*, hogy rajta keresztül vizsgálhassa az olasz „népi mozit”, a műfaji kérdések másodlagosak maradnak. Ennek ellenére hiánypótló és alapvetően informatív kötetről van szó, melynek meglátásait munkámba is számos ponton beépítettem.

Saját dolgozatom célja kísérletet tenni a *giallo* műfaji besorolására. Ezzel automatikusan felmerülnek olyan általánosabb műfajelméleti problémák, mint a műfaji definiálhatóság és a műfajkeveredés, valamint stílus és zsáner kérdése, vagy a nemzeti filmkultúrák angolszász terminusokon keresztül történő vizsgálatának nehézségei. Természetesen nem kívánok kizárólagos kijelentéseket tenni a műfaji besoroláskor, mindenképp kísérletet tennék azonban egy definícióra, amivel, ahogy Needhamnek és Kovennek is, a célom egy diskurzus megnyitása. Az első fejezetben a *giallo* kifejezésének eredetét, valamint az irodalmi és a filmi *giallo* különbségeit fogom ismertetni. Ezután tárgyalom a *giallo* műfaját érintő legfontosabb elméleti problémákat. Ez magába foglalja a rokonműfajok, a krimi, a thriller és a horror vázlatos bemutatását és az egymással, illetve a *giallo* műfajával való kapcsolatuk főbb kérdéseinek ismertetését és megvitatását

is. Ezzel kapcsolatban megvizsgálom a tematikus jegyek, illetve a hatásmechanizmus szerinti megközelítésen alapuló műfaji definíciókat is. Ebben a fejezetben tárgyalom még a fantasztkum, illetve az exploitation film kérdését a műfajban. Mindezek segítségével körvonalazom definícióm, mellyel kapcsolatban hármas megközelítést fogok javasolni a tematika és a hatás szintje, illetve az exploitationnek a műfajra tett hatása szerint.

Mi a giallo?

A *giallo* kifejezés jelentése több szinten értelmezhető. Az olasz nyelvben a *giallo* elsődleges jelentése a sárga szín, de metonimikusan a milánói Mondadori kiadó 1929-ben indított (és a mai napig futó) sárgafedeles sorozata nyomán jelenthet bármilyen fajta krimi, bűnügyi történetet. A klasszikus „sárga könyvek” eleinte főként angolszász írók műveinek olasz fordításai voltak, melyekhez később csatlakoztak az itáliai írók munkái is. A széria a bűnügyi irodalom műfajainak rendkívül széles skáláját nyújtotta, az olvasók gyakorlatilag bármit megtalálhattak a sokszínű felhozatalban, aminek köze volt a krimi irodalomhoz. Agatha Christie klasszikus „*whodunit*” történeteitől Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) című klasszikusán át egészen Edgar Wallace-ig terjedt a lista, de a negyvenes évekre már a Raymond Chandler és társai által fémjelzett *hardboiled* irodalom is a választék része lett. [5] A Mondadori kezdeményezése olyan sikeresnek bizonyult, hogy a „*giallo*” kifejezés új jelentése alig pár év alatt beépült a köztudatba – Mario Camerini filmrendező például 1934-ben már *Giallo* címmel készített krimi-vígjátékot. A *romanzo giallo* a *romanzo poliziesco* mellett (utóbbi szó szerinti jelentése: detektívregény) az olasz nyelvben tehát a bűnügyi regény megfelelőjévé vált. A világ többi részén azonban a *giallo* valami mást, egészen pontosan egy sajátos, a krimi, a thriller és a horror határvidékén elhelyezkedő filmcsoportot jelöl, amely az 1970-es években érte el népszerűsége csúcsát, és amelyet egyes teoretikusok az amerikai *slasher*film előfutárának tekintenek. [6]

Maitland McDonagh a filmi *giallo* leg(eli)smertebb rendezőjével, Dario Argentóval készített 1985-ös interjújában a következő választ kapta a „*mi a giallo?*” kérdésre: „Ez egy hosszú történet. Talán 60 évvel ezelőtt az Olaszországban kiadott első krimik [7] sárga színű borítókkal jelentek meg. A sárga pedig olaszul »giallo«. A sárga színről így a krimire asszociálnak Olaszországban, akárcsak a feketéről Franciaországban. De nem minden krimi giallo; Raymond Chandler például nem giallo – ő fekete, vagyis noir. Dashiell Hammett sem az. Agatha Christie, S.S. van Dine, John Dickson Carr, Cornell Woolrich – az ő alkotásaik giallók. Klasszikus krimik.” [8]

Ezen idézet tanúsága szerint némiképp ellentmondásba kerültem Argentóval, mikor azt állítottam, hogy az olasz nyelvben Raymond Chandler, a *hardboiled* és a *noir* irodalom is a *giallo* gyűjtőkategória részét képezik. Valójában az olasz nyelvben a *hardboiled* annyira *giallo*, mint amennyire magyarul krimi – a köznyelvben az esetek nagy részében „*giallóként*” tételeződik [9] (például egy római könyvesboltba belépve a „*giallo*” részleget kell keresnünk, ha meg akarjuk vásárolni *A máltai sólyom*, vagy *A hosszú álom* olasz fordítását), a *giallo* és a *hardboiled* terminus összemosásával egy irodalmi műfajtipológia meghatározásakor azonban már lehetnének

problémáink.

Argento fenti értelmezése valahol félúton áll egy irodalmi és egy filmes meghatározás között: szűkíti ugyan a köznyelvben megszokott jelentést, de nem szűkíti le arra a filmcsoportra, amellyel világhírűvé vált, noha McDonagh kérdése minden valószínűség szerint az utóbbira vonatkozott. Mivel ezen dolgozat nem a *giallo* irodalmi besorolását célozza, forduljunk inkább a *filmi giallo* kérdései felé. Ebben a filmi értelemben Camerini 1934-es, vagy Argento 2009-es *Giallo* című alkotása nem *giallo*, noha mindkettő a bűnügyi kategóriához tartozik. ^[10] Az Olaszországon kívül *giallóként* tételezett filmek a kor olyan olasz műfajcsoportjaihoz hasonlóan, mint az *italowestern*, vagy a *poliziottesco*, egy sikerre vitt hollywoodi zsáner (kicsit leegyszerűsítve: a Hitchcock által csiszolt pszichothriller) színesebb, intenzívebb és kegyetlenebb olasz variációjaként jelentek meg. Ennek a műfajnak talán legfontosabb képviselője Dario Argento, akinek első rendezése, *A kristálytollú madár* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970) indította el a zsáner konjunktúráját. A *giallók* ugyan kriminarratívát követtek, de az alkotókat a rejtély kifejtése helyett sokkal inkább az erőszak és a szexualitás részletes bemutatása érdekelte; ez a filmek fekete bőrkesztyűs elkövetőt szerepeltető és rettentő precizitással felépített gyilkosság-szekvenciáiban érhető leginkább tetten. L'art pour l'art erőszakoperák ezek, melyek bármikor feláldozzák történetvezetésük ésszerűségét egy-egy látványos „bűvésztűkk” kedvéért.



Dario Argento *Mélyvörös* (1975) című filmje a *giallo* műfajának csúcspontját jelenti.

A *giallo* vizsgálatát nehezítheti, hogy angol és olasz nyelven is csak minimális szakirodalommal rendelkezik a téma. Az olasz könyvterjedelmű próbálkozások ugyan nem példa nélkül állóak, de az olyan kötetek, mint Luca Rea *I colori del buio. Il cinema thrilling italiano dal 1930 al 1979*, vagy a Bruschini-Tentori páros *Guida al cinema giallo e thrilling made in Italy* című munkái több problémát is felvetnek. Egyfelől inkább működnek rajongói ajánlókként, mint tudományos értekezésekként, másfelől pedig az terheli őket, hogy képtelenek a megfelelő műfaji lehatárolásra. Mindkét kötet felismeri ugyan a nyugati világ által „*giallóként*” ismert filmcsoport sajátosságait, de egyik sem határolja el kielégítően a korabeli olasz exploitation film egyéb rokonműfajú alkotásaitól. Az olasz szakírók tehát hiába szándékoznak elkülöníteni a *thrilling italianót*, a *giallo* kifejezés meglehetősen tág jelentésköre folyamatosan akadályozza őket ebben.

A filmes *giallo* meghatározása felé

Bár a legtöbb szakíró vonakodik műfajként tekinteni a *giallóra*, a filmes kánont illetően mégis kialakult egyfajta konszenzus: a filmtörténet legelső *giallójának* és a prototípusnak gyakorlatilag

mindenki Mario Bava 1963-as *A lány, aki túl sokat tudott* (*La ragazza che sapeva troppo*) című alkotását tekinti. Antonio Bruschini és Antonio Tentori bővebb történeti áttekintést célzó kötete, a *Guida al cinema giallo e thrilling made in Italy* ugyan bevezetőjében több címet is felsorol a műfaj lehetséges előzményeként egészen a harmincas évekig visszanyúlva, szintén ebben a filmben látja az „első autentikus olasz giallót”.^[11] Ez ismét csak arra mutat rá, hogy a *giallo* kifejezésének tágabb jelentése ellenére maguk az olaszok is megkülönböztetik a világ által „giallóként” ismert műfajt, amelyet ők jobb híján *giallo all'italiana*nak vagy *thriller italiano*nak neveznek.^[12] Ha pedig megvizsgáljuk a nemzetközi és olasz szakírók tanulmányait, az is kiderül, hogy a *giallo* konvencióit, ikonográfiáját, hőtípusait, közegét és tematikus elemeit tekintve is meglepően nagy az összhang.



Az első vérbeli giallónak Mario Bava 1963-as *A lány, aki túl sokat tudott* című filmjét szokás tekinteni.

Mit is értünk tehát a filmes *giallo italiano* alatt? A legegyszerűbb megközelítés szerint a *giallók* csoportja olyan filmeket takar, amelyekben egy átlagember szemtanúja lesz egy bűnténynek, ennek következményeképp egy brutális gyilkosságsorozat felderítésére kényszerül, a pszichotikus tettes pedig csak a film utolsó pillanataiban lepleződik le. Erre a történetsémára kitűnő példa *A lány, aki túl sokat tudott* vagy Dario Argento *A kristálytollú madár* című trendteremtő filmje. A *giallo* a klasszikus *whodunit*-típusú krimi találkozása a pszichothrillerrel és a horrorfilmmel: a nyomozási szál rendkívül hangsúlyossá válik, a narratívát azonban időről időre brutálisan erőszakos, és túlon túl hangsúlyos gyilkossági jelenetek szakítják meg. Az erőszak mellett a *giallo* másik nagy attrakciója a szexualitás nyílt ábrázolása, bár az erőszakhoz viszonyítva valamivel kisebb hangsúlyt kap.



Dario Argento 1970-es *A kristálytollú madár* című filmje indította el a műfaj felfutását.

A *giallo* pontosabb meghatározásához segítséget nyújthat a filmszoportra tett hatások vizsgálata. A *whodunit* krimi irodalom az egyik legfontosabb előzményként tárgyalható. A *whodunit* a „ki követte el a bűntényt” kérdése köré épülő bűnügyi történetek angolszász nyelvterületen elterjedt elnevezése. Charles Derry *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock* című könyvében a *suspense thriller* definícióját kutatva áttekinti az irodalmi (de filmes kontextusban is értelmezhető) bűnügyi műfajokat a három központi szereplő (detektív, elkövető és áldozat) alapján.^[13] Derry értelemszerűen a *whodunit* kategóriáját is megvizsgálja. Szerinte ide tartoznak a klasszikus detektívtörténetek (lásd például Agatha Christie Poirot-sorozatát), melyekben a középpontban kizárólagosan a bűntény meglepő fordulatokkal teleszőtt felderítése áll. Az áldozat így teljesen lényegtelennek válik, de még maga a detektív és környezete is eltölpül a nagy rejtvény jelentősége mellett.

Nem minden *mystery* sorolható be a *whodunit* kategóriájába, hiszen a *mystery*, azaz a rejtély önmagában csak strukturális eszköz: a film vagy a könyv szűzségéből a történet (fabula) lényeges elemei kimaradnak, majd ezek a szegmensek a kronológiai renden kívül lepleződnek le. Az általam már említett *hardboiled* detektívtörténet *mystery*, hiszen az esetek többségében az elkövető kiléte ismeretlen, a bűntény felderítése pedig a protagonista feladata lesz. Derry szerint mégsem beszélhetünk *whodunit*ről, hiszen a *hardboiled* könyvek magára a detektív jellemére és környezetével való kapcsolatára helyezik a hangsúlyt, ami mellett a nyomozási szál csak másodlagos marad. Létezik emellett detektívet nem szerepeltető *whodunit* és bűntény nélküli *mystery*. Előbbire Agatha Christie *Tíz kicsi néger* című regénye (*And Then There Were None*, 1939), utóbbira Orson Welles *Aranypolgár* című filmje (*Citizen Kane*, 1941) az állandóan idézett példa.^[14]

A *giallo* ugyan kétségkívül nagy hangsúlyt fektet a nyomozási szálra, a *whodunit* műfajával való kapcsolata mégis ellentmondásosnak tekinthető. A klasszikus *whodunit* történettel szemben ugyanis, aminek a narratív kohézió és a bűntény racionális felderítése talán legfontosabb eleme, a *giallót* egyáltalán nem érdekli sem az ésszerűség, sem a logikus történetvezetés. Sőt, gyakran még maguk a gyilkosok is statisztaszerepbe kényszerülnek: nem egyediek azok az esetek, ahol az elkövető a játékidő mindössze egy-két percében tűnik fel (értelemszerűen a gyilkossági jelenetek kivételével, ahol persze az arcát nem láthatjuk). A *giallók* készítőit sokkal inkább a látványosságok, attrakciók foglalkoztatják, egy-egy precízen felépített, ötletes gyilkossági jelenetért hajlandóak feláldozni a történet hihetőségét is. Egyes narratív trükkök helyett a *giallo* félrevezetést célzó eszközei a nagyszámú *red herring* felvonultatásában általában ki is merülnek: a „vörös hering” az angol szaknyelvben a rejtély olyan elemeit vagy szereplőit jelenti, melyeknek kizárólagos funkciója a történetben a befogadó megtévesztése. A *giallo* az ilyen típusú szereplők ad absurdum halmozásával teszi lehetetlenné az elkövető kilétének helyes kikövetkeztetését. De maguk a történetek is gyakran az érthetetlenségig bonyolítottak, ami szintén csupán a néző összezavarását szolgálja.

Ennek a zűrzavarnak a mérsékelésére jött létre a *giallóban* a *magyarázó* figurája, aki állandó

szereplőjévé vált ezen filmeknek. Hitchcock *Psycho* (1960) című klasszikusában a Norman Bates kórképét elmagyarázó pszichiáter egyenes ági leszármazottja a *giallók* magyarázója, de míg a *Psycho* befejezésében a mai néző számára talán már szájbarágónak hathat a megértést segítő kommentár, a *giallók* esetében semmiképp sem, hiszen a filmek jelentős része egész egyszerűen értelmetlen lenne nélküle. Paolo Cavara *A fekete hasú tarantula* (*La tarantola dal ventre nero*, 1971) című filmjében például a zárójelenetben a rendőrfőnök tart beszámolót hősünknek a miértekről. A következőket tudjuk meg: a gyilkos paranoid pszichopata; impotens, akiből a felesége folyamatosan gúnyt űzött, ráadásul megcsalta. Ettől személyisége betegessé vált, aminek hatására egy nap megölte a hűtlen asszonyt, de erre eddig senki nem jött rá. A gyilkos ezután vaknak tette magát, hogy masszörként szabadon mozoghasson meztelen nők között. Egy nimfomániás nő kihívó viselkedése hatására felidéződött benne felesége viselkedése, ezért újra gyilkolnia kellett, majd újra és újra... Ez az információtömeg *A fekete hasú tarantula* 98 perces játékidejéből 45 másodpercet vesz el (!), és az egyetlen általunk már ismert elem az említett nimfomániás hölgy meggyilkolása (az ő halálával kezdődik a film). A gyilkost pedig csupán kétszer láttuk a film során, gyakorlatilag a háttérben. Ennyi energiát fektettek a forgatókönyvírók a gyilkos motivációinak és tetteinek pszichológiai hátterének kifejtésébe. Nem úgy a gyilkosságokba! *A fekete hasú tarantula* az egyébként is kreatív gyilkolási módszerekről híres (vagy hírhedt) műfaj egyik legfantáziadúsabb metódusát mutatja fel: a gyilkos akupunktúrás tűket szúr áldozatainak tarkójába, hogy azok lebénuljanak, de még éberén, tudatos állapotban legyenek, mikor felszabdálja őket. Ez a hangsúlyeltolódás lesz a *giallo* filmek nyitja, amivel elkülöníthetjük őket hasonszórú társaiktól.

Mindez arról árulkodik, hogy a *giallót* és annak készítőit a klasszikus bűnügyi műfajok vagy a klasszikus hollywoodi film által fontosnak tartott szempontok és szabályok egyáltalán nem érdeklik. A *giallók* talán legtöbbet kritizált pontja a történetek hiteltelensége és egyenetlensége. Pedig csupán annyiról van szó, hogy ezen filmek teljesen más logika szerint működnek, mint angolszász társaik. Luigi Cozzi, a hetvenes évek olasz műfajfilmjének egyik jelentős alakja egy visszaemlékezésében beszámolt a *Négy légy a szürke bársonyon* (*Quattro mosche di velluto grigio*, 1971) című Argento-film, az „*Állat-trilógia*” befejező darabjának ^[15] készítése során társíróként szerzett tapasztalatairól. Argentóval szokatlan, fordított megközelítést követtek a film megírásakor: a rendező Argento először csupán az igen hangzatos címet találta ki, amelynek jelentéséről vagy lehetséges szerepéről a történetben semmit sem tudott; a címen kívül egyetlen kikötése legalább öt vagy hat brutális gyilkosság szerepeltetése volt. Az írás első fázisában Argento és Cozzi ötletes gyilkolási módszerek után kutatott különböző ponyvaregényekben (vagyis *giallókbán*), majd a gyilkossági jelenetek megírása után álltak neki kitalálni magát a történetet. ^[16]

Ha tehát a *hardboiled* detektívtörténet azért nem *whodunit*, mert a bűnügy felgöngyölítése helyett a hangsúly a hős kitartására, és az őt körülvevő korrupció és cinikus világgal való kapcsolatára kerül át, ^[17] akkor a *giallót* már most elkülöníthetjük a klasszikus *whodunit*től: ezt a műfajt sem érdeklik ugyanis a nyomozási módszerek, annál inkább a különböző gyilkolási módok. A klasszikus *giallo* így nem *whodunit*, hanem sokkal inkább *howdunit*, hiszen – legalábbis a bűnügyet érintően –

legfőbb kérdése nem a *ki*, hanem a *hogyan*.

Krimi, thriller, giallo

A *giallo* talán legfontosabb rokonműfaja a thriller, amelynek – bár a hollywoodi filmgyártás egyik legjelentékenyebb és legnépszerűbb műfajáról van szó – definiálása meglehetősen problematikus. Nevével a filmek által kiváltott hatásra utal: a *thrill* az angol nyelvben kellemes borzongást jelent, egy kissé paradox élményt, amely egyszerre kelt szorongást és okoz örömet. A thriller műfaja azonban a legkevesbé sem csupán ezen hatás alapján írható le, hiszen rendelkezik sajátos elbeszélésmóddal, stilisztikai jellemzőkkel, illetve állandó tematikus elemekkel. [18]

Itt szükséges egy kis kitérőt tenni a műfajok tematikai és hatásorientált megkülönböztetéséről. A legtöbb műfajelméleti írás textuális megközelítésű, azaz a definícióhoz a műfaji szövegekben adott komponenseket használja fel: ezek a tanulmányok elsősorban a visszatérő stilisztikai és narratív vonásokat, az ikonográfiát, a filmek idő- és térbeli elhelyezkedését, a történet konfliktusait, a hóstípusokat vagy – bár ez már nem tartozik a szűkebb értelemben vett textuális jegyekhez – a célzott közönséget vizsgálják. [19] Bizonyos hollywoodi műfajok azonban – mint a vígjáték, a horror vagy a thriller – már elnevezésükben a nézőkre kifejtett kívánt hatásra utalnak. A kiváltott hatás vizsgálata viszont csak nagyon kevés teoretikus tanulmányban jelenik meg tényezőként, holott a fenti három műfaj, vagy a melodráma vizsgálatakor egészen bizonyosan célravezető lehet ez a szempont. Torben Grodal a kevés kivételhez tartozik: *A fikció műfajtipológiája* című tanulmányában [20] az aktív és passzív szereplőkkel való nézői kognitív és érzelmi azonosulás, illetve az egyes műfajtipusok prototipikus érzelmi hatásai alapján sorolja be a fikció műfajait. [21]

Charles Derry szerint amennyiben a tematika alapján kíséreljük meg a thriller műfajának definícióját, legegyszerűbben jellemző hóstípusa alapján választhatjuk le a bűnügyi rokonműfajokról. A thriller ugyanis a fő bűnügyi kategóriákkal szemben (mint a gengszterfilm és a krimi) vagy az életveszélyes (emberi) erők által veszélyeztetett ártatlan áldozatra, vagy az üldözött bűnözőre helyezi a hangsúlyt. Derry szerint ez a szempont fogja össze leginkább a thrillert, amely egyfajta ernyőkategóriaként több alműfajt is magába foglal. [22] Fontos pont ez a hagyományos krimivel való összevetéskor, ott ugyanis hivatását tekintve nyomozó a központi hős, és a történet során sohasem kerül életveszélybe. A klasszikus forma szerint ugyanis a detektívtörténet két cselekményszála, a bűnelkövetés és a nyomozás közt nincs átfedés: a többi szereplőhöz képest a történetben kívülállóként bemutatott detektív a bűntett végrehajtása után lép be a történetbe, maga a bűneset pedig általában meg sem jelenik a szűzsében. Erre például szolgálhat bármelyik Poirot-történet. A thrillerben a bűnelkövetés és a nyomozás szála fedi egymást, így a detektív maga is áldozatjelölt lesz. A krimiirodalom fejlődése során is megfigyelhető ez a hangsúlyeltolódás: a *hardboiled* detektívregényekben például – ahogy a thrillerben is – a hős folyamatos életveszélynek van kitéve, nyomozása során pedig újabb és újabb bűnesetekkel találkozik. [23] Ugyanezt láthatjuk később a *giallóban* is.

Ennél is inspiratívabbnak bizonyulhat azonban a krimi és a thriller összevetésekor a hatásmechanizmus szerinti megközelítés, mivel a thriller *suspense*-hatása a *whodunit* feszültségével

merőben ellentétes. A klasszikus kriminarratívában sosem tudhatunk többet, mint a főszereplő detektív, sőt, bizonyos esetekben még nála is kevesebb információval rendelkezünk. Poirot munkamódszerének alapeleme például, hogy minden információt megoszt társaival (és így az olvasókkal), gondolatmenetét azonban sohasem. A *whodunit* működéselvének lényege tehát a kezdeti információelrejtés.

A thriller feszültségkeltése ezzel szemben éppen az információ megosztásán alapszik. Ezen műfaj legfontosabb hatáskeltő eszköze a *suspense* ^[24] (jelentése: felfüggesztés), melynek lényege a többletinformáció megosztása a befogadóval, aki így a tudás birtokában előre várhatja a történéseket. ^[25] A *whodunit* tehát a befogadó kíváncsiságára épít, a *suspense thriller* pedig a nézőben keltett elvárásokkal építi feszültségét. Hitchcock megfogalmazásában a *whodunit* „intellektuális rejtvényfejtés” csupán, melyet érzelemmentes kíváncsiság vezérel, a *suspense*-nek ezzel szemben éppen az érzelmi hatás a legfontosabb alkotóeleme. ^[26]

A thriller műfajának azonban az is lényegi eleme, hogy a *suspense*-jelenet végén a fenyegetést elhárítsák. Noël Carroll szerint *suspense* akkor keletkezik, mikor egy szituációból kirajzolódó kérdésre két lehetséges végkifejlet adhat választ, s az egyik várható végkimenetel aktualizálódásáig tart a *suspense*. Az egyik kifejlet a néző számára kíváncsatos, de valószínűtlen, a másik nemkíváncsatos, de valószínűbbnek tűnik. ^[27] A klasszikus hitchcocki thrillernek fontos jellemzője, hogy a *suspense*-jelenet a nézőnek kíváncsatos módon fog véget érni, hiszen maga a műfaj eleve egy passzív áldozatból aktív hőssé váló protagonistára épít, aki egy új, ismeretlen helyzetben sikeresen felel meg a kihívásoknak. A thriller így egyértelműen pozitív hatásra épít, és a borzalmak legyőzéséről szól. ^[28] Ettől a sémától tér el radikálisan a *Psycho* zuhanyjelenete, amikor a játékidő feléig protagonistaként funkcionáló Marion Crane brutális meggyilkolásának sokkja megtöri az addig következesen épített *suspense*-dramaturgia privilégiumát, ami eddig a pontig a film építkezését szabályozta. Bár ezután még visszatér a *suspense*, a néző már kevésbé biztos az elvárásaiban; ez egyfelől a film felmérhetetlen hatásának egyik legfontosabb oka, másfelől pedig (több más tényező mellett) ezen megoldás miatt is kanonizálódott a *Psycho* horrorfilmként. ^[29]

A *giallo* a tematika szintjén rengeteg azonosságot mutat a *suspense thriller* műfajával. A legfontosabb egyezés, hogy a thrillerhez hasonlóan a *klasszikus giallo* hőse sem tradicionális nyomozófigura, hanem ártatlan áldozat, aki az életveszélyes erők fenyegetése alatt kénytelen lesz egy eddig ismeretlen szerepben helytállni, jelen esetben amatőr detektívként. A Derry által felvetett tematikus elemek közül is sok érvényes a *giallókra*. Így például a *giallóknak* is gyakoriak a gyilkos szenvedélyek, az ártatlanul megvádolt hősök, a titkok, a felvett identitások, a múltbeli traumatikus élmények, a gyilkosságok, az üldözések, az életveszélyes szituációk stb. Arra is felfigyelhetünk, hogy a thriller Derrynél látott „ernyőkategóriai” értelmezése mutat bizonyos átfedéseket Koven *giallo*-tipológiájával. Mintha csak a *giallo* a thriller olasz verziója lenne, mely a helyiek ízlésének megfelelő alműfajokkal bír. ^[30]

A *giallo* kapcsolata azonban a thrillerrel is ellentmondásossá válik: nem a *suspense* lesz a legfőbb kiváltott hatás, még ha jelen is van a filmekben. Ennek csak egyik oka, hogy a *whodunit*-szál arra

épít, hogy a lényegi információkat az utolsó pillanatig visszatartsa. Ennél is fontosabb, hogy a *giallók* központi szerephez jutó gyilkossági jeleneteiben a sokkhatás és a félelemkeltés érvényesül.

Suspense, sokk és horror-hatás a giallóban

A *giallóban* a nyomozási szálak rendre roppant műgonddal felépített gyilkossági jelenetek szakítják meg. Ezen jelenetekben – amennyiben már láttunk *giallót*, azaz rendelkezünk műfaji ismeretekkel a filmek megtekintésekor – nézőként tudjuk, hogy a carrolli értelemben nemkívánatos vagy erkölcsileg helytelen végkifejlet fog bekövetkezni, tehát az arctalan rém le fogja mészárolni a kiszemelt áldozatot. A nézői elvárásoknak itt ez a megoldás fog megfelelni. Ahogy azt Grodal is leírja, a néző érzelmi válaszát az elvárások meghatározó mintázata aktiválja. ^[31] Így tehát a *giallók* megtekintésekor – mivel tisztában vagyunk az ismerős séma alapján felépített jelenet végkimenetelével – nem az áldozat megmentéséért fogunk szurkolni, hanem az ő életveszélyes helyzetét átélve fogunk iszonyodni. Így tehát azt sem állíthatjuk, hogy a *Psycho* zuhanyjelenetének élménye ismétlődne meg a *giallóban*, hiszen ott nézőként nem számítunk a protagonistának hitt Marion Crane halálára – bár kétségtelen, hogy ez a szegmens felmérhetetlen hatással volt a *giallo* műfajára.

A *giallók* érzelmi hatásának vizsgálatához szükséges a horrorfilm definícióinak mérlegelése is. A horror műfaji besorolása a thrillerhez hasonlóan problémás; az egyik legfontosabb felvetődő kérdés ismét a tematikus és hatásorientált meghatározáshoz kapcsolódik. A horror egyfelől témáiban igen pontosan lehatárolható műfaj: narratívái a normalitást fenyegető szörnyetegek, a kollektív rémálmok legyőzéséről szólnak. Ezzel elfojtott kulturális és ideológiai ellentmondások kerülnek felszínre: a horrorfilmben szembenézünk mindazzal, amit civilizációnk elfojt és elnyom. Így a horrorfilm Szörnye a barthes-i értelemben vett Más lesz, a horror alapvető bináris oppozíciója pedig a normativitás és a szörnyűséges között feszül. ^[32] Ezt a megközelítést képviseli például a műfaj teoretikusai közül Robin Wood. ^[33] Egyes szakírók ugyanakkor – és általánosságban a horrorfilm nézői ^[34] – elsősorban a filmek által kiváltott érzelmi hatás alapján határozzák meg a műfajt. Közéjük tartozik Torben Grodal is, aki szerint a horrorfilmben „a néző egy viszonylag »passzív« fiktív tárggyal azonosul, amelynek azonban averzív vagy bizonytalan kapcsolata van a történet idegen erőivel. A néző a félelmi és a lehetséges védekező válaszokat mutatja.” A horrorfilmekben „az információ és a »támadóképeség« hiánya a félelemérzést az aktív stratégiák fölé helyezi”. A horrorfilmet így elsősorban a szereplő passzivitása, cselekvésképtelensége határolja el az aktív thrillertől. ^[35] Grodal egyúttal a horrorfilm megközelítésének másik nagy vitatott kérdésében is állást foglal, amennyiben a horrort nem kizárólag a fantasztikum kategóriájához sorolja, mint például Király Jenő: ^[36] megkülönbözteti a fantasztikus és nem-fantasztikus horrorfilmet, előbbi prototipikus történetének a *Draculát* (Tod Browning, 1931), utóbbiának pedig a *Csigalépcsőt* (*The Spiral Staircase*, Robert Siodmak, 1945) tekinti. ^[37] Grodal horrortipológiája azonban nem merül ki ennyiben, hiszen a „klasszikus” paranoid horror mellett megkülönbözteti a „modern” skizoid horrort is, amelynek fő különbsége, hogy a néző – mivel már a „jó” sincsenek biztonságban – védekezésképp visszavonja empatikus azonosulását a tárggyal, és perceptuálisan telített állapotban nézi az erőszak felfokozott intenzitású

és megnövelt számú képeit. ^[38] Ebbe a kategóriába tartoznak a *slasherek* és bizonyos thrillerek is. Sorozatos gyilkossági jelenetei alapján a *giallót* is ide sorolhatnánk: a *giallo* ugyan (legalábbis az esetek legnagyobb részében) aktív-cselekvő thriller-hőst szerepeltet, így a néző megtalálja empatikus azonosulásának tárgyát, de a gyilkosságok szerialitása a skizoid horror felé közelíti a műfajt. Valójában a *giallo* a paranoid és a skizoid horror között helyezkedik el, mivel a horror jellege filmenként is változhat: egy olyan cinikus vérfürdőt bemutató *giallo*, mint a *Hat nő a gyilkosnak* (*Sei donne per l'assassino*, Mario Bava, 1964) egyértelműen a skizoid horrorhoz áll közelebb, egy olyan aktív hőst szerepeltető film pedig, mint a *Ki látta őt meghalni?* (*Chi l'ha vista morire?*, Aldo Lado, 1972), inkább a paranoid horror jellegzetességeit mutatja.

Annyi azonban megállapítható, hogy a *giallóban* az erőszakjelenetek hangsúlyossága miatt roncsolódnak a thriller-konvenciók. A *giallo* gyilkossági jeleneteiben azt tapasztaljuk, hogy egy *suspense*-re épülő alaphelyzet – mi látjuk, hogy a kiszemelt áldozatot egy pszichésen zavart gyilkos követi, ő maga azonban nem tud erről – a thriller szabályainak ellentmondóan kulminál. Minden gyilkossági jelenetnek elérkezik ugyanis egy pontja, amikor az áldozat számára is nyilvánvalóvá válik, hogy valaki az életére akar törni. Ekkor egy klasszikus thriller úgy tartaná fent a jóleső borzongást, hogy arról tájékoztat, egy szereplő éppen az áldozat megmentésére siet. Mivel azonban a *giallo* az esetek legnagyobb részében ilyesmit nem tesz, egyedül maradunk a gyilkos kiszemeltjével és az ő áldozati pozíciójával, ami már nem a *thrill*, hanem a horrorfilmhez köthető rettegés hatását váltja ki belőlünk, nézőkből. Nem marad más ugyanis, mint a szembesülés az embertelen erőszakkal (illetve annak explicit ábrázolásával). Ezt erősíti, hogy azon ritka esetekben is a horrorban nyomatékos pusztulásábrázolás felé terelődnek a *giallók*, amikor türelmesen felépítenek egy működőképes *suspense*-jelenetet. A már emlegetett *A fekete hasú tarantula* csúcspontján például egy klasszikus párhuzamos montázsra épülő jelenetet látunk. A főszereplő számára a város másik felén derül ki, hogy a szadista sorozatgyilkos éppen az ő feleségét szemelte ki következő áldozatnak; a klasszikus felépítésű jelenetsorban felváltva látjuk a helyszín felé száguldó detektívet és az asszonyra törő gyilkost, sőt a thriller tradícióit maximálisan kiaknázva nyújtja a dramaturgia a feszültséggel teli szekvenciát: a nő elájul, mikor rátörnek, a gyilkosnak azonban fel kell ébresztenie, mert csak úgy élvezi az ölés aktusát, ha az áldozat át is éli a fájdalmakat. Miközben az ébredésre vár, meghalljuk a detektív fékező autóját. Ezen a ponton azonban ez a hagyományos jelleg megtörik: a gyilkos gondol egyet, és beleszúrja a 20 centiméteres tűt a feleség tarkójába. Ekkor érkezik meg a detektív, azt azonban, hogy a nő életben van-e még, vagy halott, ő sem és a nézőközönség sem tudja, így a gyilkossal való leszámolásakor nem oldódik fel az előző képsorok feszültsége, nem élvezhetjük ki az áldozat megmentését. A néző számára a túsúrás látványának iszonyata, a veszteségérzet és a kielégületlenség frusztrációja marad. Ez pedig olyan melankóliát eredményez, amely Grodal szerint akkor lép fel, ha a skizoid horrorban valamilyen oknál fogva mégis empatikusan azonosulunk az áldozattal. ^[39] Azt, hogy a feleség maradandó károsodások nélkül fel fog épülni, csak a következő jelenetben tudjuk meg, ami a megtapasztalt melankóliát már kevésbé enyhíti.



Hét sárga selyemsál (1972) – Amit Alfred Hitchcock csak sejtetett, azt Sergio Pastore kendőzetlenül tárja a nézők szeme elé a Psycho zuhanyjelenetének felpörgetett újrázásában.

Ez egyáltalán nem egyedi eset. *A New York-i hasfelmetsző* (*Lo squartatore di New York*, Lucio Fulci, 1982) leghírhedtebb jelenetsorában egy klasszikus párhuzamos montázsra épített jelenet suspense-feszültségét egy ponton felülírja a horror-mechanizmus, amikor nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy a főhős nem érhet oda időben a lány megmentésére. Innentől kezdve a detektív kétségbeesett rohanásának és a lány meggyilkolásának kegyetlen képei váltakoznak. A *Hét sárga selyemsál* (*Sette scialli di seta gialla*, Sergio Pastore, 1972) befejezésében azután mérszárolják le a főhős barátnőjét, miután már elfogták a gyilkosnak vélt személyt; a gyilkosság a *Psycho* zuhanyjelenetének kétes ízlésű remake-jének is tekinthető, amelyben Sergio Pastore rendező pont azt mutatja meg, amit Hitchcock nem, azaz a meztelenséget és a penge találkozását a hússal. Az *Egy szexmániás vallomása a rendőrfőnöknek* (*Rivelazioni di un maniaco sessuale al capo della squadra mobile*, Roberto Bianchi Montero, 1972) befejezésében a rendőrfőnök éppen időben érkezne felesége megmentésére, de mivel nem sokkal azelőtt tudta meg, hogy a nő évek óta megcsalja, inkább végignézi annak lemészárolását, majd csak ezután számol le a gyilkossal, és marad egyedül démonaival az ambivalens lezárársban. *A halál magassarkúban jár* (*La morte cammina con i tacchi alti*, Luciano Ercoli, 1971), *A skorpió farka* (*La coda dello scorpione*, Sergio Martino, 1971), és a *Mit tettetek Solange-zsal?* (*Cosa avete fatto a Solange?*, Massimo Dallamano, 1972) hősnőit a *Psycho*-hoz hasonlóan a játékidő felénél brutálisan meggyilkolják. A fenti példák rámutatnak, hogy a *giallo*kban nem csupán arról van szó, hogy a „jók” is komolyan veszélyeztetettek, hanem maguk a főszereplők is elhullhatnak, akár a filmek utolsó perceiben – velük pedig empatikusan is azonosulunk. Ez a vonás Grodal skiziod horror kategóriájának azon darabjaihoz közelíti a *giallót*, ahol bizonyos okokból kifolyólag (például a veszteségek sorozatának lassulása vagy váratlan iránya miatt) mégis létrejön az empátia.^[40] A melankolikus és gyakran mizantróp világnézet pedig nagyon is jellemző a műfajra.

A giallo-gyilkos mint horror-szörny

A *giallo* nemcsak az erőszakjelenetek működésével és a kiváltott érzelmi hatás alapján köthető a horrorfilmhez: felfogható olyan filmek csoportjaként is, amelyek a bűnügyi narratívában

hasznosítják a horror konvencióit. Ha ismét megvizsgáljuk a népszerű definíciót, miszerint a műfaj a normativitás és a másság bináris oppozíciójára épül, és a civilizáció által elfojtott „szörnyűséggel” (Mással) való szembenézéséről szól, ^[41] rájöhethetünk, hogy sok szempontból a *giallóra* is érvényesek ezen megállapítások. A *giallo* sorozatgyilkosa ugyanis nem a pszichothriller mentálisan zavart bűnelkövetőjével, hanem a horrorfilm Szörnyetegével osztozik több közös jegyben.

Egy thrillert akkor tekinthetünk pszichothrillernek, ha a történet középpontjában álló bűnügyben lényegi tényezővé válik a bűnügy egyik érintettjének pszichés zavara. Ezekben a filmekben a szüzsét az áldozatjelölt és az elkövető lélektani és fizikai hadviselése szervezi. ^[42] A műfaj klasszikus példája Hitchcocktól az *Idegenek a vonaton* (*Strangers on a Train*, 1951). A *giallo* a pszichothriller alműfajának, alakváltozatának is tekinthető, figyelembe véve, hogy a *giallo* egyik legfontosabb jellemzője, hogy a bűnelkövetéshez rendre pszichés zavar társul, vagy legalábbis ennek látszata: a bűnös vagy tényleges pszichés zavarral rendelkezik, vagy ennek látszatát megtévesztésként használja, illetve beszélhetünk racionális indítékok (például kapzsiság) által vezérelt elkövetőkről, akiknek tettei annyira extrémek, hogy joggal minősíthetjük őket is pszichotikusnak. Ám, mint ahogy a *whodunit* esetében is láthattuk, a *giallo* itt is jelentős hangsúlyeltolódásokat mutat.

A *giallót* ugyanis nem igazán érdekli a pszichés zavar feltárása, illetve konkretizálása. Sokkalinkább – mint ahogy már a *whodunit* tárgyalásakor említésre került – egy sűrített alibi-magyarázatot kapunk a filmek befejezésében. A *giallo* csak atipikusabb darabjaiban foglalkozik alélek titkainak feltárásával (például Mario Bava *Az örület vörös jele* [*Il rosso segno della follia*, 1970] című filmjében). Ráadásul – mint azt a *giallo* olyan klasszikusként kanonizált darabjaiban isláthatjuk, mint a *Szerelmi vérszomj* (*Lo strano vizio della Signora Wardh*, Sergio Martino, 1971), *A skorpió farka*, vagy a *Hat nő a gyilkosnak* – a gyilkost vagy gyilkosokat gyakran racionális indítékokvezérlik, többek közt a pénzszerzés vágya, vagy hogy zsarolókkal számoljanak le. A gyilkosokélméjűsége azonban (legalábbis bűntetteik extremitása miatt biztosan) ilyenkor ismegkérdőjeleződik, így mindenképpen fennáll a kapcsolat a pszichothrillerrel. A *giallók* gyilkosamégis sok esetben inkább az elfojtott ellentmondásokat felszínre hozó, ismeretlenből előlépő, normativitást fenyegető horror-rémmele állítható rokonságba. Bár semmiképp sem állítható, hogy a *giallók* klasszikus horror-narratívát követnének, mégis inspiratívnek bizonyulhat az összevetés az Andrew Tudor által leírt horrorfilmes narratívákkal^[43]. A horrorfilm legalapvetőbb binárisopozícióját Tudor szerint az ismert és az ismeretlen szembenállása adja. Ehhez kapcsolódhattöbbek között az emberi normalitás és idegen abnormalitás, a „normális” és „abnormális”szexualitás, az egészség és a betegség, a tudatos én és a tudattalan én, a társadalmi rend és atársadalmi rendezetlenség ellentétpárja is. Azonfelül, hogy ezen opozíciók a *giallóban* is fontosszerepet töltenek be, a műfaj a Tudor által leírt inváziós elbeszéléssel, illetve kisebb mértékben ametamorfózis-elbeszéléssel is mutat rokonságot. Tudor szerint a modern „paranoia-horror”alapvetően ezt a két elbeszéléstípust alkalmazza: az előbbiben az ismeretlen figyelmeztetés nélkülelárasztja az ismertet, az utóbbiban a szörnyeteggé váló emberi lény áll a középpontban.

A horrorba hajló pszichothrillerek (Tudor példái közé tartozik a *Psycho* és a *Kamerales* [*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960] is) alapvetően a metamorfózis-elbeszélést alkalmazzák. Ebben a rendet fenyegető ismeretlent egy egészségesnek tűnő ember testesíti meg, akin elhatalmasodnak saját pszichéjének rendellenes impulzusai. Ezek a filmek azonban, mint Tudor felhívja rá a figyelmet, teljes mértékben az emberarcú szörnyet helyezik a narratív centrumba, ráadásul a gyilkos pszichózisának feltárása is kulcsfontosságú tényezővé válik. Csakhogy a *giallóban* leggyakrabban éppen ennek az ellenkezőjét tapasztaljuk; ebből a szempontból tehát a *giallo* sokkal inkább a Tudor által ellenpéldaként említett slasherhez hasonlítható, ahol a történetforma az olyan inváziós narratívához áll közel, ahol a fenyegető életveszély emberi ágensekre vezethető vissza. A *Halloween* – *A remület éjszakája* (*Halloween*, John Carpenter, 1978) című filmben például a metamorfózis-elbeszélés szabályainak ellentmondóan egy arctalan pszichotikus gyilkos szedi áldozatait, s örűtségének természete a film működésének szempontjából teljesen lényegtelen.^[44] Ez némi fenntartásokkal a *giallóról* is elmondható (hiszen a gyilkos indítékai általában bagatellizálódnak), a lényegi különbség inkább az elbeszélés zárt jellegében keresendő: a *giallo* ugyanis szinte minden esetben a rém „megnyugtató” pusztulásával végződik, szemben a slasherekkel, ahol a tudori értelemben vett paranoia-horror jellemzően nyitott elbeszélése a leggyakoribb. Kérdés, mennyire lehet megnyugtató a szörny pusztulása a *giallo* világában, ahol mindenki rejteget valamit, és

bárból lehet sorozatgyilkos; tény azonban, hogy a zárt elbeszélésforma sokkal inkább a thrillerhez közelíti a műfajt.



A kristálytollú madár (L'uccello dalle piume di cristallo. Dario Argento, 1970) – A giallo-gyilkosok ruházata az emberi identitás levedlését szolgálja.

A *giallo* arctalan és névtelen gyilkosa azonban horror-rém, aki beteges abnormalitást képviselő szörnyetegként csap le a filmbeli európai nagyvárosokra. A *giallo*-gyilkost ruházata – a legnépszerűbb változat szerint fekete esőkabát kalappal és bőrkesztyűvel – jellegtelenné teszi. Hasonlóan a slasher-filmekhez, ahol a maszkviselés által válnak szörnyekké a szörnyek, azaz a maszk fosztja meg őket emberi mivoltuktól (lásd például Michael Myerst a *Halloweenben*, vagy Jason Vorheest a *Péntek 13.*-sorozatban [*Friday the 13th*, 1980]), a *giallo* szörnyetegének ruházata sem a megtévesztést célozza, hanem az arctalanság megteremtését, az elrejtőzést az *ismeretlenbe*, illetve az emberi identitás levedlését szolgálja. Például a *Hat nő a gyilkosnak* esetében (nem mellékesen ez a film alakította ki a *giallo*-gyilkosok prototipikus öltözkédését) a gyilkos arcát fehér vászon fedi – az áldozatok haláluk pillanatában a teljes ürességgel néznek farkasszemet. A konkrét maszk általában ugyan hiányzik, a készítő (a később a slasher védjegyévé is váló) szubjektív beállítások használatával mégis mindig ügyelnek rá, hogy arctalanként mutassák be a gyilkost. Hasonló tapasztalunk már a *Psychóban* is, ahol a zuhanyjelenetben látjuk ugyan az elkövetőt, arcát azonban a teljes sötétség leplezi.

Giallo és fantasztikum

A horrorfilm műfaji definíciójának egyik fontos kérdése, hogy létezhet-e a „realista horror”, melyben a horror-szörnyet a hétköznapi ember testesíti meg, azaz a horror eredendően a fantasztikumhoz tartozik-e, vagy sem. Király Jenő *A film szimbolikája* című művében az előbbi felvetés igazsága mellett érvel, azaz a pszichothrillert és a horrort a szereplők életét vagy a társadalmi rendet fenyegető erők eredete alapján választja el, szemben például Andrew Tudorral vagy Torben Grodallal. A slasher műfaji elhelyezéséről szóló fejezetben a következőképpen érvel:

A klasszikus horror közönsége a Hammer-horror hanyatlása idején kettéhasad: az ízlés és igény egyrészt »reality horrorra« irányul, ami nem más, mint slasherré radikalizálódott thriller, másrészt, ha az igény fantasztikus marad, az egyre jobban infantilizálódó fantasy elégíti ki. A slashert gyakran a horror elméletében tárgyalják »reality horrorként«, így azonban a műfaj képe határozatlanná válik, elveszti körvonalait és tartalmi mélységét. A

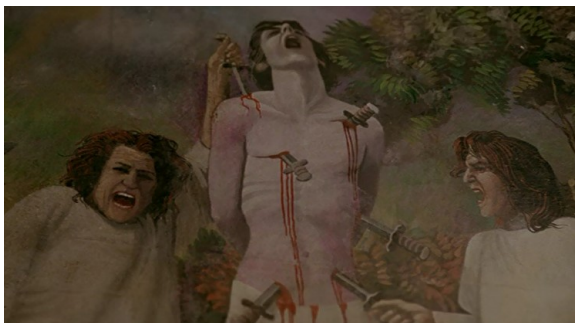
horror a szóbeliség műfajaira megy vissza, a mondák, a slasher a bűnügyi krónika, a tudósítás, a vérszomjas bulvársajtó szelleméből táplálkozik. [45]

Lássuk, mennyiben sérti a *giallót* a fantasztikum megjelenése, amennyiben „reality horrorként” tekintünk a műfajra!

Mikel Koven külön kategóriaként tárgyalja a *giallo-fantasticót*, azaz a *fantasztikus giallót*, [46] bár ő maga is belátja, hogy ez a kategória meglehetősen marginális, alig pár cím sorolható ide. *Giallo* és fantasztikum találkozása esetén három lehetséges variáció figyelhető meg. Az első, valamivel gyakoribbnak számító esetben a *giallo* és a gótikus horror találkozásáról van szó. Erre példa Emilio Miraglia *Az éjszaka, amikor Evelyn kimászott a sírjából* (*La notte che Evelyn uscì dalla tomba*, 1971) és *A vörös dáma hétszer öl* (*La dama rossa uccide sette volte*, 1972), vagy Antonio Margheriti *Halál a macska szemeiben* (*La morte negli occhi del gatto*, 1973) című filmje. A *gótikus giallóknak* a „reality horrorhoz” tartozó *klasszikus giallo* találkozását látjuk a fantasztikumhoz sorolt olasz gótika formavilágával. Ezek a filmek alapvetően a *giallók* működéselvét követik, a gótikus horror csak a felszínen jelenik meg: ugyanúgy hús-vér emberek követik el a bűntényeket, hasonló indítékok által vezérelve, de jellemzően természetfeletti erők álcája alatt, a helyszín pedig a gótikus horrorokból ismert pókháló szötte várkastély – *A vörös dáma hétszer öl* című filmben a gyilkos szellemnek álcázva követi el bűntetteit, a *Libidóban* (Ernesto Gastaldi, 1965) az örület szélén álló főhős képzelgéseiről kiderül, hogy nagyon is valóságosak, és emberi erők által vezéreltek. A *gótikus giallo* tehát sosem hajlik át a természetfelettibe, az olasz gótika motívumkincse csak a felületet érinti. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy ez a kategória a gótikus horror népszerűségének csúcsán készült, már a *klasszikus giallo* „reality” világa felé kacsintgató, de még a gótika kánonjában (gyakran műfaji klasszikusként) jegyzett filmeket is magába foglalhat, mint Riccardo Freda *Dr. Hichcock szörnyű titka* (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, 1962), vagy *A kísértet* (*Lo spettró*, 1963) című filmjei; ezek az utolsó pillanatig fenntartják természetfelettségük látszatát. Szintén ide sorolható az a néhány film, melyekben az elkövető(k) a szekták, a fekete mágia és a boszorkányság világából támadnak. Ezek a filmek ugyan nem nevezhetők szoros értelemben vett *gótikus giallóknak*, szintén lényeges elemük azonban a természetfelettség látszata – például Sergio Martinótól *A sötétség összes színe* (*Tutti i colori del buio*, 1972), Aldo Ladotól *Az üvegbabák rövid éjszakája* (*La corta notte delle bambole di vetro*, 1971), illetve egy kisebb mellékszál erejéig Giuliano Carnimeo *Mik azok a furcsa vércseppek Jennifer testén?* (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, 1972) című filmje is.

Giallo és fantasztikum találkozásának második csoportját olyan filmek alkotják, melyek valójában természetfeletti horrorok, de használják a *giallo* műfaji kelléktárának bizonyos elemeit. Ide sorolható Lucio Fulci *A fekete macska* (*Gatto nero*, 1981) vagy *Hét fekete hangjegyzet* (*Sette note in nero*, 1977) című filmje; itt már ténylegesen sor kerül az átlépésre az irracionálisba. Ennek a csoportnak talán legérdekesebb tagja Dario Argento alkotása, a *Sóhajok* (*Suspiria*, 1977), melyben a rendező a *giallo* konvencióit házasítja össze a Mario Bava gótikus horrorjaiban tökéletesített látványvilággal egy boszorkánykör leleplezéséről szóló történet keretében. A *Sóhajok* – bár első ránézésre azonnal kizárhatnánk a kánonból – *giallo*-narratívát használ, és gyakorlatilag a műfaj összes kliséjét felvonultatja a fekete kesztyűs gyilkos szerepeltetésétől kezdve a turistából amatőr detektívvá váló

protagonistán át a felderítendő rejtélyig.



A nevető ablakos ház (1976) – A műfaj bizonyos darabjai úgy hajlanak a fantasztikumba, hogy a természetfeletti motívum nem válik a cselekmény lényegi szervezőelemévé.

A harmadik csoport azokból a filmekből áll, ahol megjelenik ugyan a természetfeletti, de a műfaji szabályokat, konvenciókat ez semmilyen módon nem sérti – ilyen Dario Argento *Phenomena* (1985) és Pupi Avati *A nevető ablakos ház* (*La casa dalle finestre che ridono*, 1976) című filmje. A *Phenomena* klasszikus *giallóként* működik, hősnője azonban természetfeletti adottságokkal bír, és ezeket fel is használja az antagonistá legyőzéséhez: a tizenéves Jennifer (Jennifer Connelly) egy svájci leányiskolába érkezve ráébred, hogy képes telepatikusan kommunikálni rovarokkal, egy helyi entomológus biztatására pedig arra vállalkozik, hogy felkutassa a környéken garázdálkodó nekrofil sorozatgyilkost, s ebben döglegyek vannak a segítségére. Az irracionális nyomozási metódustól eltekintve azonban a film a realitás talaján marad, és maga az életveszély is emberi ágensekre vezethető vissza; ^[47] a természetfeletti motívum nem válik a cselekmény lényegi szervezőelemévé. ^[48] *A nevető ablakos ház* című vidéki *giallóban* is emberi eredetű a fenyegetés, a cselekmény bizonyos elemei (mint például a magától mozgó homokzsák, vagy az áramellátás nélkül működő magnetofon) azonban a racionalitás keretein belül megmagyarázhatatlanok.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a *giallo*, bár alapvetően „reality horror”, melynek a természetfeletti horrorral szembeni pozicionálása kulcsfontosságú, némileg paradox módon, és főképp a klasszikus *giallóban* is gyakori „álomlogikának” köszönhetően mégsem elképzelhetetlen az irracionalitás világában.

A giallo mint exploitation

A *giallo* műfaji elemzéséhez kihagyhatatlan az exploitation film kontextusának vizsgálata. Az exploitation (maga a szó kizsákmányolást jelent) nehezen meghatározható jelenségekre vonatkoztatható. Varró Attila szerint

elsősorban filmszociológiai értelmezést nyer, amennyiben azon filmek közös csoportjának tekintjük, melyek bizonyos – korábban a hivatalos filmgyártás által elhanyagolt – közönségigények nyíltan felvállalt, sőt kifejezetten kihangsúlyozott kielégítését szolgálják. [...] az exploitation lényege a hiánygazdálkodásban keresendő: a

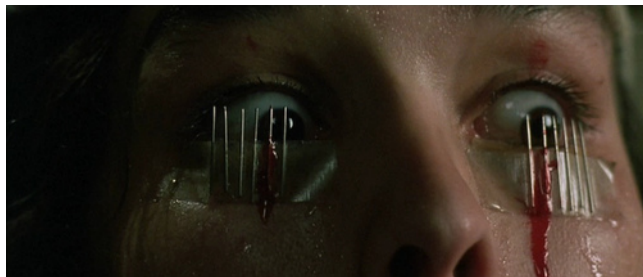
piaci vákuum szívóereje rántja egybe a liberális szellemiségű drogfilmeket és a neo-konzervatív slashert, a hímszoviniszta S/M pornográfiát és a feminista rape/revenge filmet, rögb Brutál shockumentary-filmeket és álomlebegésű, gyakorta kifejezetten intellektuális giallókat. [49]

Az exploitation lényeges tulajdonsága, hogy a szenzációhajhászat, az attrakciós logika semlegesíti a cselekményszerkesztés hagyományos szempontjait, azaz a klasszikus hollywoodi narratíva felülíródik, a történetek pedig csupán keretként szolgálnak a filmek tabutémákra épülő csúcspontjaihoz. [50] Az exploitation-stratégiát a műfajokban rejlő érzelmi hatások maximális kiaknázása, sokk-potenciáljuk kizsákmányolása érdekli. Közvetlenül roncsolja a műfaji szövegeket azzal, hogy rendre a „rejtve maradt” elemekre, zsánertabukra koncentrál, azaz pontosan arra épít, ami hagyományosan kimarad a filmekből. [51]

A filmek elemei mellett a *giallók* gyártási és forgalmazási közege is megfeleltethető az amerikai „grindhouse”-éra jellemzőinek. Sőt, ha lehet, az olasz exploitation még az amerikai exploitation-filmgyártásnál is erőteljesebben épített a nagy sikerek formulakövető kiaknázására. Megállapítható, hogy az olasz tömegfilm általánosságban derivatív, vagyis másolásra szakosodott; Luigi Cozzi sokat idézett jellemzése szerint az olasz producerek nem azt kérdezik a forgatókönyvírótól, milyen lesz a filmje, hanem hogy melyik filmre fog hasonlítani. [52] Így tehát minden egyes olasz filmműfajnak megvan a saját prototípusa, a klasszikus *giallónak* például Dario Argento rendezői debütálása, *A kristálytollú madár* lett a programadó filmje, a következő két-három évben pedig klónok tucatjai árasztották el az olcsó mozikat. Az olasz exploitation az úgynevezett *terza visione* mozikban talált otthonra, mely egyfajta átmenetét jelentette a klasszikus hollywoodi éra „third run” filmszínházai és az amerikai exploitation aranykorának grindhouse mozijai között, vagyis egy rendkívül olcsó, „műveletlenebb” közönségnek szánt, lenézettebb filmeket játszó mozitípusról van szó, ahol a nézőket inkább a szenzációpillanatok érdekelték, mint a műegész. [53] *A kristálytollú madár*, és általában Argento filmjei még a rangos *prima visione* mozikban nyitottak, a *giallo*-kánon oroszlánrészét képező másolatok azonban sohasem. Hasonlóképpen a köztudatban kizárólag Sergio Leone nevével azonosított, valójában az európai exploitation talán legnépesebb műfaját jelentő *italowestern* (közismertebb, de kissé pejoratív nevén: *spagetti western*) sorozatgyártását is egyetlen film, az *Egy maréknyi dollárért* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964) elsőprő nemzetközi sikere indította el, [54] a *poliziottesco* műfajcsoport pedig a *Piszkos Harry* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) Európában is jelentős népszerűségének, majd a rá reagáló *A rendőrség megköszöni* (*La polizia ringrazia*, 1972) című Steno-filmnek köszönhetette felfutását. [55] Az 1960 és 1980 közötti aranykort valódi sorozatgyártás jellemezte, ahol az exploitation filmeket gyakran a kész forgatókönyv elkészülte előtt, hatásvadász cím, [56] poszter, vagy szinopszis alapján árulták a külföldi forgalmazóknak. [57] A hatvanas évek Európájának talán legtermékenyebb filmiparát jelentő olasz film a formulakövető tömegfilmgyártás miatt maradhatott virágzó.

Számunkra azonban nem a gyártási és forgalmazási közeg lesz a legérdekesebb, hanem a „kizsákmányoló” stratégia cselekményvezetésre tett hatása. Kijelenthető, hogy a *giallo* az exploitation kontextusán belül értelmezhető leginkább helyesen, vagyis amikor a nézők a *giallók*

inkoherens történetvezetését, hiteltelenségét és logikátlanságát kritizálják, csak arra világítanak rá, hogy a klasszikus hollywoodi normák szerint próbálják értelmezni a látottakat. ^[58] A *giallóban* – ahogy az exploitationben általában – a narratíva fellazulásának leszünk szemtanúi, azaz a cselekményvezetés az attrakciós logika alárendeltjévé válik. Ebből a szempontból a *giallo* kulcsszava a *set piece* lesz. Ez az angol nyelvterületen létező és használt, magyar megfelelővel azonban nem rendelkező terminus az olyan nagyjeleneteket jelenti, melyek megvalósítása különös műgondot igényel. Ide tartoznak például az akciófilmek üldözésjelenetei, vagy a musicalek táncbetétei is.



Opera (1987) – Dario Argento filmjében a set piece-logika csúcsra járatása figyelhető meg.

Némileg paradox kijelentés, hogy a *giallóban* a *set piece*-ek mellett a narratív keret csak ürügyként van jelen – tekintve hogy az exploitation filmek zöméhez mérten a *giallo* fordulatos és bonyolult cselekménnyel rendelkezik – mindazonáltal igaz. Sőt, a legsikerültebb darabok esetében hatványozottan az: például az *Operában* (Dario Argento, 1987) mintha kizárólag *set piece*-ek láncolatát látnánk, az összetartó kötőanyag annyira jelentéktelenné válik a nagyjelenetek mellett. A *giallóban* a narratív funkcionalitástól önállósodott, indokolatlanul hosszú játékidőt kitöltő szekvenciák, ezek a megkoreografált és „operai” stilizáltsággal bíró „minifilmek” kapják a főszerepet. ^[59] Ez a stratégia vezet a narratív koherencia megbomlásához, amelyet annyian felrónak a *giallónak*: itt az attrakció minden esetben elsőbbséget élvez a logikus történetvezetéssel szemben. Természetesen exploitation-műfajként a *giallóban* (például a musicallel szemben, ami szintén attrakcióközpontú zsáner) majdnem minden esetben valamilyen tabutémához kapcsolódik az attrakció, vagyis szexhez és erőszakhoz, esetleg a kettő kombinációjához. ^[60]

A *set piece* jelentőségét Koven külön fejezetben tárgyalja. ^[61] Szerinte a *set piece* négy típusát különböztethetjük meg a *giallóban*: a suspense-, a szex-, az erőszak- és a gyilkossági szekvenciát. ^[62] A fentiek közül egyértelműen a gyilkossági *set piece* lesz a leggyakoribb, sőt az explicit erőszakábrázolást középpontba állító, perverz fennköltséggel kidolgozott szekvenciák olyannyira hangsúlyos részét képezik a *giallónak*, hogy a műfaj rajongói gyakran a *gore filmmel* azonosítják a műfajt. ^[63] Szintén nagy hangsúlyt kapnak a szexjelenetek, de ezek főként dekoratív szereppel bírnak, nem tolják el a *giallo* műfajiságát a szexfilmes konfliktusok felé. A szexualitás tehát csak az attrakció szintjén jelenik meg, és az erőszakábrázolással szemben (ami a horror felé tereli a filmeket) nincs befolyással az egyes művek műfaji pozíciójára.

Összefoglalva, bár a tömegfilm tabutémáinak (erőszak és szexualitás) nyílt ábrázolásmódja már

önmagában elegendő lenne ahhoz, hogy exploitationként tárgyaljuk a *giallót*, a narratíva attrakciós logika általi roncsolása is meghatározó eleme a műfajnak, sőt kulcsfontosságú lesz a rendeltetésszerű befogadáshoz. Mint azt már a krimi, a thriller és a horror tárgyalásakor kifejtettem, a *giallo* gyakran megszegi a felhasznált műfaji szövegek klasszikus hollywoodi szabályait, és a hagyományos narratívától eltérő, az elbeszélést megtörő erőszakos csúcspontokra épülő cselekményvezetést alkalmaz.

A *giallo* műfaji definíciója

A fentiek összefoglalásaként lássuk, mely szempontok alapján, hogyan definiálható a *giallo* mint filmes műfaj! Elsőként, a *giallo* megközelíthető az általa favorizált témák alapján. Ebben az esetben a *giallo* olyan modernkori bűnügyi műfaj, melyben a főszereplő átlagembert emberi ágensekre visszavezethető életveszélyes erők fenyegetik; a főhős először a bűntény szemtanújává válik, majd az amatőr detektív szerepkörében kell helytállnia, így a cselekmény az ő nyomozását fogja követni; a horrorszörnyként is értelmezhető elkövetőt pedig (vagy indítékainak irracionalitását, vagy tetteinek extremizált jellegét illetően) pszichotikus zavar jellemzi. Ebből a szempontból a *giallo* a pszichothriller olyan alakváltozata, alműfaja lesz, amelyben előtérbe kerül a nyomozásra épülő krimiszál, és amelyben megfigyelhetőek bizonyos horror-narratívák hatásai is.

Ez önmagában azonban nem elegendő: a *giallo* hatásmechanizmusát is figyelembe kell vennünk a definiáláshoz. A *giallo* ugyanis három egymásnak ellentmondó működéselvvel bíró műfaj hatását mutatja. Adott a krimiszál, amely a nézői információhiányra, a meglepetésre, az információ visszatartására épít; adott a thrillertől örökölt suspense-dramaturgia, amely a krimivel ellentétben a nézői többletinformáción alapszik, és ezáltal váltja ki a nézőben a kellemes borzongás érzetét; végezetül pedig adott a horror félelemkeltése, a néző belekényszerítése a passzív áldozati pozícióba, mely a gyilkossági jelenetek suspense-hatást felülíró szerkezetében nyilvánul meg. Így a *giallo* egy (látszólag paradox) működéselv alapján is leírható, amelyben a suspense-dramaturgia privilégiuma helyett sokkal heterogénebb a kiváltott hatás.

Végezetül pedig a *giallo* megközelíthető az exploitation kontextusán keresztül is, amennyiben az exploitation jellemző stilisztikai és narratív konvenciói meghatározó szereppel bírnak a műfajban, gyakorlatilag ezek alapján válnak értelmezhetővé a filmek. Az extrém erőszak és az öncélúan bemutatott szexualitás is egyaránt ilyen jellegű értelmezéseket inspirálhat, arról nem is beszélve, hogy a műfaj konvenciói az olasz exploitation közegében szilárdultak meg, itt alakulhatott önálló műfajjává a Mario Bava és Dario Argento által megteremtett hibrid. Így a műfaj a Hitchcock által forradalmasított pszichothriller műfajának tabutémákkal felpörgetett exploitation-változataként is értelmezhető.

A *giallo* műfaja tehát mindhárom fenti szempont alapján definiálható, de mindhárom aspektust egyszerre kell figyelembe vennünk a meghatározáshoz. Így juthatunk közelebb a *giallo* műfajrendszeren belüli elhelyezéséhez, és így ragadhatjuk meg a későbbi műfajváltozatokra (slasher, erotikus thriller) tett jelentős hatását, valamint így látható át a műfaj továbbélése az olasz és a nemzetközi filmművészetben.

Jegyzetek

1. A tanulmány a szerző szakdolgozatának jelentősen rövidített változata. [- a szerk.]
2. Needham, Gary: Playing with Genre. Defining the Italian Giallo. In: *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*. Szerk. Schneider, Steven Jay. Godalming, FAB Press, 2003. 135-160.
3. A filone az olasz *genere* (műfaj) kifejezés mellett létező terminus, amely ugyanúgy jelölhet alműfajt, irányzatot és filmciklust.
4. Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham, Scarecrow Press Inc., 2006.
5. A Mondadori-sorozat listájáról bővebben lásd: <http://www.lfb.it/fff/giallo/index.htm> (utolsó letöltés időpontja: 2013. február 27.)
6. J.A. Kerswell, a *Hysteria Lives!* című weboldal alapítója például külön fejezetet szentel a *giallónak* a slasher történeti áttekintését célzó kötetében. (Kerswell, J.A.: *Teenage Wasteland. The Slasher Movie Uncut*. London, New Holland Publishers Ltd., 2010. 44-55.)
7. Az angol nyelvű eredetiben itt a „mystery” kifejezést használja Argento. Ezt ugyan némileg pontatlan kriminek fordítani, hiszen ez a magyar kifejezés alapvetően bűnügyi történetet feltételez, míg az angol mysterynek nincs ilyen áthallása. A fenti kontextusban mégis megfelelőnek találom a krimi fordítást, hiszen a *giallo* ugyanúgy kizárólagosan bűnügyi történetet jelöl.
8. McDonagh, Maitland: *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010. 237.
9. A köznyelvi műfaji besorolások problémáiról bővebben lásd: Moine, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Ford. Fox, Alistair – Radner, Hilary. Oxford, Blackwell Publishing, 2008. 6-10.
10. Camerini filmje krimi-vígjáték, melyben inkább a komikus elemek válnak hangsúlyossá, Argento *Giallója* pedig amerikai típusú *woman-in-peril* thriller, amely a nézőnek már a film elején elárulja az elkövető kilétét.
11. Bruschini, Antonio – Tentori, Antonio: *Guida al cinema giallo e thrilling made in Italy*. Roma, Libri di Profondo Rosso, 2010. 17.
12. ibid. 11.
13. Derry, Charles: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2001. 57-62.
14. ibid. pp. 59-61.
15. Az állat-trilógia Argento első három *giallóját* takarja, melyek közt az egyedüli összekötő kapocs az állatokat szerepeltető cím. A trilógia darabjai: *A kristálytollú madár* (1970); *A kilencfarkú macska (Il gatto a nove code*, 1971); *Négy légy a szürke bársonyon* (1971).
16. Bruschini – Tentori: *Guida al cinema giallo e thrilling made in Italy*. 206.

17. Derry: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. 58.
18. ibid. 55-56.
19. Grant, Barry Keith: *Film Genre. From Iconography to Ideology*. London, Wallflower Press, 2007. 9-22.
20. Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája. Ford. Ragó Anett. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus Kiadó, 2004. 320-355.
21. ibid. 320.
22. Derry: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. 61-62.
23. Erről bővebben lásd: Todorov, Tzvetan: *Genres in Discourse*. Ford. Porter, Catherine. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
24. A suspense bár más műfajokban is megjelenhet, a thriller kifejezetten ennek kiterjesztett alkalmazásán keresztül ragadható meg. Ennek oka, hogy mivel az állandó izgalomra és veszélyhelyzetekre épít, a *suspense*-konstrukció a thriller műfajának válik leginkább előnyére. Erről bővebben lásd: Derry: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. 34-35.
25. ibid. 31-32.
26. Truffaut, Francois – Scott, Helen: *Hitchcock*. Ford. Ádám Péter – Bikácsy Gergely. Budapest, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, 1996. 44.
27. Derry: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. 40-41.
28. ibid. 67-68.
29. Pápai Zsolt: A suspense-től a sokkig. A horror története 2/2. (<http://www.filmtett.ro/cikk/1253/a-horror-tortenete-2-2>; 2013.03.17.)
30. Koven: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. 6-10.
31. Grodal: A fikció műfajtipológiája. 330.
32. Grant: *Film Genre. From Iconography to Ideology*. 47-48.
33. Wood, Robin: An introduction to the American horror film. In: Grant, Barry Keith – Sharret, Christopher: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham, Scarecrow Press, Inc., 2004. 107-141.
34. Grodal: A fikció műfajtipológiája. 328.
35. ibid. 342-343.
36. Király Jenő: *A film szimbolikája III/1. A kalandfilm formái*. Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010. 441-442.
37. Grodal: A fikció műfajtipológiája. 342.
38. ibid. 345-348.
39. Grodal: A fikció műfajtipológiája. 348.
40. ibid.
41. Grant: *Film Genre. From Iconography to Ideology*. 47-48.
42. Varga Zoltán: Lélekmélyi alvilág. A pszichothriller műfajának vázlata. *Filmvilág*, 2012/11. 28-32.
43. Tudor, Andrew: Narratívák. *Metropolis*, 2006/01. 68-86.
44. ibid. 79-84.
45. Király: *A film szimbolikája III/1. A kalandfilm formái*. 441-442.
46. Koven: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. 9-10.
47. Igaz, Frau Brückner (Daria Nicolodi) sorozatgyilkos fia megjelenésében felidézi a klasszikus horrorfilm deformált monstrumait, ez valójában egy születési rendellenesség, a Patau szindróma eredménye.
48. Valójában Jennifer még a bűnténybe sem az entomológussal való találkozás során keveredik bele, hanem

azért, mert alvajárása során „szemtanúja” lesz az egyik fiatal lány meggyilkolásának.

49. Varró Attila: Hús és vér. Erőszak és szex az exploitation filmek műfajszövegeiben. In: *Grindhouse. A filmtörténet tiltott korszaka*. Szerk. Böszörményi Gábor – Kárpáti György. Budapest, Mozinet-könyvek, 2007. 73-74.
50. ibid. 75-80.
51. ibid. 80-81.
52. Shipka, Danny: *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011. 10-11.
53. Koven: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. 26-27.
54. Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986. 325.
55. Bruschini, Antonio – Tentori, Antonio: *Italia a mano armata*. Roma, Libri di Profondo Rosso, 2011. 35-39.
56. Az exploitation fontos jellemzője az agresszív marketingstratégia is, mely a *giallók* esetében is tetten érhető a címadásban. A *giallo* általában a klasszikus krimiirodalmat (és azok olasz fordításait) mímelő, színes, titokzatos és bonyolult címeket kedvelte, lásd: *Vörös macskák üveglabirintusban* (*Gatti rossi in un labirinto di vetro*, Umberto Lenzi, 1975), *A tüzes nyelvű iguána* (*L'iguana dalla lingua di fuoco*, Riccardo Freda, 1971), *A vétked egy lezárt szoba, melyhez csak nekem van kulcsom* (*Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, Sergio Martino, 1972). Bizonyos esetekben a *giallók* klasszikus exploitation-címeket kaptak, melyek közül a legszebb valószínűleg a *Meggyilkolt meztelen lány a parkban* (*Ragazza tutta nuda assassinata nel parco*, Alfonso Brescia, 1972). Bővebben lásd: Strausz László: A reklám a lényeg! Exploitation – A rosszízű diadala. *Filmvilág*, 2004/12. 20-23.
57. Erről bővebben lásd Dardano Sachetti forgatókönyvíró beszámolóját az olasz exploitation virágkorának hektikus hangulatáról: Shipka: *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France*. 26.
58. Erre Koven is felhívja a figyelmet, mikor a *La Dolce Morte* legterjedelmesebb fejezetében a „népi mozi” [*vernacular cinema*] olvasási módjait tárgyalja. Itt tulajdonképpen az exploitation film befogadási metódusait elemzi, de – hasonlóan a *filone*-műfaj kérdéshez – a filmelmélettől némileg idegen, elsősorban folklorisztikai megközelítésű terminológiát alkalmaz. Lásd: Koven: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. 19-43.
59. Totaro, Donato: The Italian zombie film. From derivation to reinvention. In: *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*. Szerk. Schneider, Steven Jay. Godalming, FAB Press, 2003. 162.
60. Ez egyébként szinte a teljes olasz exploitation-műfajspektrumról elmondható, például a *giallo* mellett a *poliziottesco*ról, de az erőszakjelenetek még a közismertebb *italowesternben* is fontos szerephez jutnak.
61. Koven: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. 123-139.
62. ibid. 127-137.
63. ibid. 123.

Irodalomjegyzék

- Berkes Ildikó: *A western*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.
- Bruschini, Antonio – Tentori, Antonio: *Italia a mano armata*. Roma, Libri di Profondo Rosso, 2011.
- Bruschini, Antonio – Tentori, Antonio: *Guida al cinema giallo e thrilling made in Italy*. Roma, Libri di Profondo Rosso, 2010.
- Derry, Charles: *The Suspense Thriller. Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson,

- McFarland & Company, Inc., 2001.
- Grant, Barry Keith: *Film Genre. From Iconography to Ideology*. London, Wallflower Press, 2007.
 - Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája. Ford. Ragó Anett. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus Kiadó, 2004. 320-355.
 - Kerswell, J.A.: *Teenage Wasteland. The Slasher Movie Uncut*. London, New Holland Publishers Ltd., 2010.
 - Király Jenő: *A film szimbolikája III/1. A kalandfilm formái*. Kaposvár – Budapest, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., 2010.
 - Koven, Mikel J.: *La Dolce Morte. Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Lanham, Scarecrow Press Inc., 2006.
 - McDonagh, Maitland: *Broken Mirrors/Broken Minds. The Dark Dreams of Dario Argento*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
 - Moine, Raphaëlle: *Cinema Genre*. Ford. Fox, Alistair – Radner, Hilary. Oxford, Blackwell Publishing, 2008.
 - Needham, Gary: Playing with Genre. Defining the Italian Giallo. In: *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*. Szerk. Schneider, Steven Jay. Godalming, FAB Press, 2003.
 - Pápai Zsolt: A suspense-től a sokkig. A horror története 2/2.
(<http://www.filmtett.ro/cikk/1253/a-horror-tortenete-2-2>; 2013.03.17.)
 - Shipka, Danny: *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France*. Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2011.
 - Strausz László: A reklám a lényeg! Exploitation – A rosszízű diadala. *Filmvilág*, 2004/12. 20-23.
 - Todorov, Tzvetan: *Genres in Discourse*. Ford. Porter, Catherine. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
 - Totaro, Donato: The Italian zombie film. From derivation to reinvention. In: *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*. Szerk. Schneider, Steven Jay. Godalming, FAB Press, 2003. 161-173.
 - Truffaut, Francois – Scott, Helen: *Hitchcock*. Ford. Ádám Péter – Bikácsy Gergely. Budapest, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, 1996.
 - Tudor, Andrew: Narratívák. *Metropolis*, 2006/01. 68-86.
 - Varga Zoltán: Lélekmélyi alvilág. A pszichothriller műfajának vázlata. *Filmvilág*, 2012/11. 28-32.
 - Varró Attila: Hús és vér. Erőszak és szex az exploitation filmek műfajszövegeiben. In: *Grindhouse. A filmtörténet tiltott korszaka*. Szerk. Böszörményi Gábor – Kárpáti György. Budapest, Mozinet-könyvek, 2007. 73-90.
 - Wood, Robin: An introduction to the American horror film. In: Grant, Barry Keith – Sharret, Christopher: *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Lanham, Scarecrow Press, Inc., 2004. 107-141.

Filmográfia

- *A fekete hasú tarantula* (La tarantola dal ventre nero. Paolo Cavara, 1971)
- *A fekete macska* (Gatto nero. Lucio Fulci, 1981)
- *A halál magassarkúban jár* (La morte cammina con i tacchi alti. Luciano Ercoli, 1971)

- *A kilencfarkú macska* (Il gatto a nove code. Dario Argento, 1971)
- *A kísértet* (Lo spettro. Riccardo Freda, 1963)
- *A kristálytollú madár* (L'uccello dalle piume di cristallo. Dario Argento, 1970)
- *A lány, aki túl sokat tudott* (La ragazza che sapeva troppo. Mario Bava, 1963)
- *A nevető ablakos ház* (La casa dalle finestre che ridono. Pupi Avati, 1976)
- *A rendőrség megköszöni* (La polizia ringrazia. Steno, 1972)
- *A skorpió farka* (La coda dello scorpione. Sergio Martino, 1971)
- *A tüzes nyelvű iguána* (L'iguana dalla lingua di fuoco. Riccardo Freda, 1971)
- *A vétked egy lezárt szoba, melyhez csak nekem van kulcsom* (Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave. Sergio Martino, 1972)
- *A vörös dáma hétszer öl* (La dama rossa uccide sette volte. Emilio Miraglia, 1972)
- *Aranypolgár* (Citizen Kane. Orson Welles, 1941)
- *Az éjszaka, amikor Evelyn kimászott a sírjából* (La notte che Evelyn uscì dalla tomba. Emilio Miraglia, 1971)
- *Az örület vörös jele* (Il rosso segno della follia. Mario Bava, 1970)
- *Az üvegbabák rövid éjszakája* (La corta notte delle bambole di vetro. Aldo Lado, 1971)
- *Dr. Hichcock szörnyű titka* (L'orribile segreto del Dr. Hichcock. Riccardo Freda, 1962)
- *Dracula*. Tod Browning, 1931
- *Giallo*. Dario Argento, 2009
- *Giallo*. Mario Camerini, 1934
- *Halál a macska szemeiben* (La morte negli occhi del gatto. Antonio Margheriti, 1973)
- *Halloween – A rémület éjszakája* (Halloween. John Carpenter, 1978)
- *Idegenek a vonaton* (Strangers on a Train. Alfred Hitchcock, 1951)
- *Ki látta őt meghalni?* (Chi l'ha vista morire? Aldo Lado, 1972)
- *Libido*. Ernesto Gastaldi, 1965
- *Mit tettek Solange-zsal?* (Cosa avete fatto a Solange? Massimo Dallamano, 1972)
- *Péntek 13.* (Friday the 13th. Sean. S. Cunningham, 1980)
- *Piszkos Harry* (Dirty Harry. Don Siegel, 1971)
- *Vörös macskák üveglabirintusban* (Gatti rossi in un labirinto di vetro. Umberto Lenzi, 1975)

© Apertúra, 2013. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/hegedus-a-giallo-mufaji-kerdesei/>

