

Hajdú Richárd

Felnézek és lenézek. Szédülés Alfred Hitchcock *A Manderley-ház asszonya* című filmjében

Szerző

Hajdú Richárd

Az SZTE BTK negyedéves hallgatója vagyok angol-amerikanisztika szakon és másodéves filmelmélet-filmtörténet szakon. Kedvenc filmes irányzat: a budapesti iskola; kedvenc rendezők: Hitchcock, Jancsó, Bergman, Almodóvar és Woody Allen. A film mellett intenzíven érdekel a színház is: 2005 szeptemberétől a Theatre 26 elnevezésű színjátszó csoport vezetője vagyok.

Felnézek és lenézek. Szédülés Alfred Hitchcock *A Manderley-ház asszonya* című filmjében

Egy sor Hitchcock filmet végignézve, igen meglepő dolgot figyelhetünk meg: a történetek bizonyos pontjain némely szereplő elszédül: összeesik, eszméletét veszti, sőt, nem ritkán, meghal. Gondoljunk csak *Az ember, aki túl sokat tudott* első, 1934-es változatára, ahol az anya, miután hírt kap a kislánya elrablásáról, elájul; az *Idegenek a vonaton* leszámolási jelenetére a körhintán, ahol igencsak kapkodni kell a fejünket, ha követni akarjuk a szédítő sebességgel száguldó eseményeket; Jeff trükkjére a *Hátó ablakban*, amikor a fényképezőgép vakujával nemcsak Thorwaldot, hanem minket is elszédít; Roger Thornhillre az *Észak-északnyugatban*, amikor leitatják, és a kocsiba teszik: vele együtt mi, nézők is teljes kétségbeesésben imbolygunk a kameramunka eredményeként; Marion halálára a *Psychóban*: a szédületes sebességű montázsszekvenciára, a lehanyatló női testre, és persze a lefolyó képére, amely minket is majdnem magába szippant; vagy éppen Marnie-ra, aki az életét meghatározó emlék hatására gyakran hallucinál, és az ájulás határáig szédül. Ne feledkezzünk el arról sem, hogy Hitchcock a *SzédülésSzédülés*, *Psycho*, stb.) helyett inkább egy izgalmasabb kísérletre vállalkozom: Hitchcock korai, 1940-es, *A Manderley-ház asszonya* címet adta 1958-as filmjének, amely művet nemcsak formálisan, de tematikailag is a szédítő megszállottság kérdése uralja. Mélyebbre ásva, észre vehetjük, hogy az elszédülés problematikája nem csak formálisan van jelen Hitchcock filmjeiben, hanem tematikailag is ez a fő szervező elem. A dolgozat első részében a hitchcocki szédítő megszállottság fogalmát próbálom tisztázni, a második részben pedig igyekszek bemutatni egy erre a problémára koncentrálni elemzést. A magától értetődő példák (című filmjének fent említett szempontból való értelmezésére).

A Hitchcock filmek esetében szédítő megszállottság alatt egy vágyat kell értenünk, amely fokozatosan elkezd dominálni a szereplők életét. A szereplők túlságosan el vannak foglalva valamivel, túlságosan „beleszédülnek” vágyuk hajszolásába. Valami elkezd vonzani a szereplőket, de amikor jobban belegondolnak, hogy mi is vonzalmuk tárgya, elszörnyednek. Figyeljük csak meg: amikor a főhősnő álmában hazatér Manderley-be *A Manderley-ház asszonya* című filmben, elbűvölten írja le a kastélyt, viszont amikor a házban történő szörnyűségekről szól, amikor jobban belegondol, mi is volt megszállottsága tárgya, a hangvétel elkomorodik. Mi, nézők is így vagyunk ezzel: kezdetben, amikor még semmit nem tudunk az ott zajló dolgokról, csodáljuk a kastélyt, ám amint megismerjük titkait, kénytelenek vagyunk felülvizsgálni korábbi véleményünket, és elborzadunk. Vonzanak és taszítanak is tehát ezek a dolgok. Vonzás és taszítás, lefelé és felfelé irányuló mozgás dialektikájában kell szemlélnünk Hitchcock filmjeit. Ezen a ponton hasznos lehet, ha egy esztétikai kategóriával állítjuk párhuzamba a szédítő megszállottság kérdését: a kanti

fenségessel.

Kant *Az ítélőerő kritikájában* beszél a fenségesről. Az alábbiakban egy rövid összefoglalás következik a fenséges azon jellemzőiről, amelyek a szédítő megszállottság fogalmának körülírásához vezetnek. (Matematikailag) fenségesnek nevezzük azt, ami összemérhetetlenül nagy. Azonban nagyknak lenni és valamilyen nagyságnak lenni: ez két teljesen különböző fogalom. Hasonlóan más azt mondani, hogy valami nagy, mint azt, hogy valami összemérhetetlenül nagy. Ez utóbbi az, ami minden összehasonlításon túl nagy. A dolgok nagyként vagy kicsiként való megítélése mindenre vonatkozik, a dolgok akár valamennyi tulajdonságára: ezért mondjuk még magát a szépséget is nagyknak vagy kicsinek. A fenséges nem a természeti dolgokban, hanem kizárólag saját eszméinkben keresendő. Fenséges tehát az, amivel összehasonlítva minden más kicsi, de mert a természetben semmi olyasmi nem lehet adva, ami egy másik viszonylatban tekintve ne fokozódhatna le végtelenül kicsivé, illetve semmi sem lehet olyan kicsi, hogy más, még kisebb mércékkel összehasonlítva képzelőerőnk számára ne bővíthetne világnyi nagysággá, így nem az objektum nevezhető fenségesnek, hanem az a szellemi hangoltság, amely egy bizonyos, a reflektáló ítélőerőt foglalkoztató megjelenítés által keletkezik. Az igazi fenségesség tehát csakis az ítélő elméjében keresendő. A természeti fenséges megjelenítésében az elme mozgásban érzi magát, amely egy megrázkódtatáshoz fogható, vagyis az ugyanazon objektum okozta gyorsan váltakozó vonzáshoz és taszításhoz. A képzelőerő számára a túlságos olyan, mint egy szakadék, mely azzal fenyegeti, hogy elveszíti magát benne. Esztétikailag fenséges minden elszánt jellegű affektus ^[1] (amely azt a tudatot kelti bennünk, hogy erőink legyőznek minden ellenállást), mint például a harag vagy a felháborodás kétségbeesése. A megszállottságot Kant nem tekinti fenségesnek rögeszméssége miatt. ^[2]

Ezek alapján Hitchcock filmjeiben a szédítő megszállottság tárgya az, amivel összehasonlítva minden más kicsi, érdektelen, nem fontos. E tárgy a szereplők felett áll („fenn-séges”), nehezen tudnak tőle szabadulni, ha egyáltalán képesek rá. A legtöbb esetben inkább teljesen „beleszédülnek”, elveszítik önmagukat, és feloldódnak benne. Alapvető fontosságú látni, hogy a hitchcocki szédítő megszállottság két részből áll: az első a fenséges érzetének megkonstruálódása a szereplők lelkében (csodálnak valamit, de látják, hogy e csodálatban van valami félelmetes), a második pedig az erre való reflektálás: vagy abbahagyják a csodálatot e felismerés hatására (romantikus darabok), vagy annak ellenére is folytatják azt, hogy tisztában vannak a tárgy félelmetes voltaival (anti-romantikus darabok): hitchcocki szédítő megszállottság = fenséges (csodálat + a rémisztő felismerése) + döntés (a rémisztő aspektusok tudatában is folytatódik-e a csodálat).

Romantikus illetve anti-romantikus darabok alatt a Hitchcock filmek két egymástól jól elkülöníthető válfaját értem. A két fogalmat Lesley Brill vezette be *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films* című könyvében. Brill abból indul ki, hogy Hitchcock összes filmjének középpontjában a szerelem, a vágyak és a halál állnak. Valamilyen módon megkonstruálódik, és próbára tétetik egy pár ^[3], amely próbákat vagy kiállják (a romantikus filmekben), vagy nem (az anti-romantikus filmekben). Brill a romantikus és ironikus történetek és

formák közötti harcként fogja fel Hitchcock életművét. A filmek romantikus oldala elhiteti velünk, hogy végül lehetséges egy harmonikus világ megkonstruálása. Az ironikus részletek azonban állandóan aláássák a boldog végkifejletet: érezzük, hogy a problémát nem sikerült teljesen megoldani. Brill szerint Hitchcock minden filmjében vannak romantikus és ironikus elemek is, és általában a romantikus elemek győzedelmeskednek a film végén. A spektrum egyik végén a viszonylag zavartalan romantikus történetek helyezkednek el (*Fiatal és ártatlan*, *Fogjunk tolvajt*), a másikon pedig a leginkább ironikus/anti-romantikus darabok (*A Manderley-ház asszonya*, *Szédülés*, *Psycho*). [4]

Szimbolikusan a „lenézés és a felnézés” Hitchcock összes filmjének motorja. [5] „Felnézés” alatt a fenséges okozta csodálatot, „lenézés” alatt pedig a fenséges másik, rémisztő oldalának felismerését értem. Hitchcock filmjeinek többségében a szereplők fel is néznek, le is néznek, de végül a taszítóerő elégnék bizonyul, sikerül ellenállniuk a lefelé irányuló mozgás vonzásának, vagyis a film „happy end”-del ér véget. Néhány esetben azonban a vonzás túl erős, nincs menekvés, a szereplőket mintegy magába szippantja a megszállottság tárgya és semmi sem akadályozhatja meg a lefelé való zuhanását, a testi-lelki megsemmisülést.

És hogy miféle tárgyak lehetnek a megszállottság tárgyai? A Hitchcock filmjeire jellemző, Zizek által említett három tárgytípus közül bármelyik: a McGuffin, a cseretárgy vagy a masszív, elnyomó materiális jelenléttel bíró tárgyak. A McGuffin a „teljességgel semmi”, az üres hely, a pusztaság ürügy, amelynek egyetlen feladata, hogy mozgásba hozza a történetet. A cseretárgy, ezzel szemben, a szubjektumok között vándorol, és egyfajta garanciaként, biztosítékként működik szimbolikus kapcsolatukban. Mindkét tárgytípus esetében igaz, hogy ezért megy a hajsza, ez vonzza a szereplőket, akik ezért mindenre hajlandóak. Éppen ebben áll e tárgyak elriasztó volta is: bűnös dolgokon keresztül vezet a szereplők útja, amikor e tárgyakat hajszolják. Például: a *Hátó ablakban* be kell törni Thorwald lakására, hogy a cseretárgyat, a jegygyűrűt meg tudják szerezni, vagy *Az ember, aki túl sokat tudott*-ban a párnak mindent meg kell tennie a gyermekük visszaszerzéséért (aki szintén „cseretárgyként” értelmezhető), az eredeti „megállapodás” értelmében némán kell asszisztálniuk a miniszterelnök meggyilkolásához. Végül a harmadik objektumtípus a masszív, elnyomó materiális jelenléttel bíró tárgy, amely nem közömbös üresség, mint a McGuffin, de ugyanakkor nem is cserél gazdát a szubjektumok között, azaz nem is cseretárgy. Például: *A Manderley-ház asszonyában* maga Manderley, a kastély, amely túl hatalmas ahhoz, hogy a főhősnő minden titkát (idejében) kifürkésze. Ez a jellemvonása azonban hosszú időn át nem tűnik fel sem a hősnőnek, sem nekünk, nézőknek: egy bizonyos pontig csodálja Manderley-t, és meg akar felelni a kastélybeli élet elvárásainak. [6]

Összefoglalva tehát a szédítő megszállottság témája áll Hitchcock filmjeinek középpontjában. A megszállottság két összetevője: a fenséges érzetének megkonstruálódása a szereplő lelkében, amit a külvilágban materiálisan jelenlévő tárgy vált ki (ebből a szempontból mindegy, hogy McGuffinról, cseretárgyról vagy masszív, elnyomó jelenléttel bíró dologról van szó) és a szereplő erre adott válasza, amikor már tisztában van a tárgy rémisztő voltával: folytatja, vagy abbahagyja a csodálatot. Amennyiben abbahagyja, lehetősége van a „felemelkedésre”, a boldog végkifejlet

elérésére (a romantikus darabokban), ha azonban ezután is folytatja a tárgy hajszolását, csakis a megsemmisülés, az „alászállás” vár rá (az anti-romantikus darabokban). A dolgozat második részében Hitchcock 1940-ben készült *A Manderley-ház asszonya* című filmjében kísérlem meg kimutatni a szédítő megszállottság témájának jelenlétét, pszichoanalitikus és narratológiai szempontból közelítve. Szem előtt kell azonban tartanunk, hogy e film, mint ahogy általában az 1950-es éveket megelőző darabok, még nem bontotta ki teljes egészében a szédítő megszállottság témáját.



A főcím

Hitchcock Daphne du Maurier bestselleréből készítette *A Manderley-ház asszonya* című filmjét. Ez volt bemutatkozása a hollywoodi studiórendszerben, ami nagyon jól sikerült: a film elnyerte a legjobb filmnek járó Oscar-díjat. *A Manderley-ház asszonyában* a szédítő megszállottság témája viszi előre a történetet. A főszereplők mind azzal vannak elfoglalva, ki is legyen az úr Manderleyben ^[7], ki viselje a nadrágot. A kastély korábbi úrnője, Rebecca életében úgy tűnik, övé volt a mérvadó hang a kastélyban, karizmatikus személyisége lévén mindenki elfogadta felsőbbrendű pozícióját. Rebecca halála után három lehetséges jelölről beszélhetünk: férjéről, Maxról; Max második feleségéről, Jane-ről; és a kastély házvezetőnőjéről, Mrs. Danversről. Mindhármuknak különleges kapcsolatuk van Rebecával: Mrs. Danvers a rajongásig imádja, és mindent megtesz azért, hogy Rebecca szellemét életben tartsa; Jane, mint igazi gótikus hősnő, egyszerre csodálja és találja ijesztőnek a halott feleség szellemének állandó jelenlétét; Max pedig, aki gyűlölte feleségét (sőt meg is ölte) tulajdonképpen egész életét az emlékeken való felülemelkedéssel próbálja tölteni.

Lassan kiderül, hogy Rebecca nem volt Max számára megfelelő partner, valami nem volt rendben vele, nem volt képes igazi úrnőként viselkedni Manderleyben. Miután holttestét megtalálják a tengerben, Max mindent bevall Jane-nek: Rebecca és közte egy különleges szerződés kötött, miután Rebecca beavatta őt titkaiba. Azonban, hogy pontosan mik is voltak azok a titkok, nem derül ki. Max egyszerűen „rossz nőnek” nevezi Rebecát. Gyanítjuk, hogy Rebecca azért nem illett bele de Winterék nemesi világába, mert nem elfogadott szexuális vágyai voltak: lehet, hogy más

férfiak társaságát kereste, de az is elképzelhető, hogy a saját neméhez vonzódott. Mrs. Danvers szavai, miszerint Rebecca csak játszott a férfiakkal, nem tekintette őket magához méltónak, és a hátuk mögött kinevette őket, arra engednek következtetni, hogy a második eset is igaz lehet. A halott asszonytól azonban nem kapunk megerősítést, csakis Mrs. Danvers szavaira hagyatkozhatunk: elképzelhető azonban, hogy a házvezetőnő csak saját, soha be nem teljesült vágyait önti szavakba. Annyi bizonyos, hogy még most, annyi év elteltével is mindent megtesz, hogy életben tartsa Rebecca szellemét. Jane számára tulajdonképpen ő reprezentálja Rebeccát, ő maga Rebecca szelleme, aki ijesztő, és akivel meg kell küzdeni. Vizuálisan reprezentálandó mindezt Mrs. Danvers, akár egy árnyék, állandóan Jane nyomában van, amikor a lány felfedezi Manderley világát. Mrs. Danvers, mintha állandóan a semmiből bukkanna elő, mindig a kép bal oldaláról érkezik. Mi több Jane szubjektív beállításaiban a kamera előrekocsizással közelít rá a házvezetőnő halálfej-szerű arcára.



Az első találkozás Mrs. Danverssel, Mrs. Danvers érkezik a kép bal oldaláról, a kamera ráközelít



Az első találkozás Mrs. Danverssel, Mrs. Danvers érkezik a kép bal oldaláról, a kamera ráközelít



*Az első találkozás Mrs. Danverssel, Mrs. Danvers érkezik
a kép bal oldaláról, a kamera ráközelít*

Tovább haladva a Mrs. Danvers homoerotikus vonzalmát feltérképező úton eljutunk az egyik olyan jelenethez, amelyben a szédítő megszállottság vizuálisan reprezentálódik: a hálósoba-jelenethez. (Egyébként ezen kívül még három alkalommal szédülnek/ájulnak el a szereplők a film során: Max akkor, amikor a film elején öngyilkosságot akar elkövetni; Jane, amikor a bíróságon elájul Max kihallgatása alatt; és Mrs. Danvers, amikor magánkívül rohangál Rebecca szobájában a záróképeken. A szédülés mindegyik megjelenése „Rebecca jelenlétéhez” kapcsolható, hiszen a szereplők megszállottságának tárgya a Manderley feletti uralom átvétele Rebeccától.)



Az első hálósoba jelenet



Az első hálósoba jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet



Az első hálószoza jelenet

Mrs. Danvers fantáziáiban Rebecca jelenleg használaton kívüli, nyugati szárnybeli szobája, az örömek forrásának helye volt. Mrs. Danvers igen érzékletesen írja le, hogyan fésülte úrnője haját, hogyan öltöztette őt. E ponton érdemes figyelembe vennünk, hogy Hitchcock kihagyta a filmből Mrs. Danvers regénybeli kijelentését, miszerint kezdetben Max fésülte esténként a haját, aztán Rebecca rövidre nyíratta azt, és csak azután lett a házvezetőnő feladata a hajfésülés. [8] Regény és film kölcsönösen erősítik egymást ezen a ponton: du Maurier Rebecca karakterének maszkulinná válását a hajvágás aktusában foglalja össze, míg Hitchcock vizuális reprezentációkkal szolgál a Rebecca és házvezetőnője között fennálló gyengéd kapcsolatáról. A Rebecca jelenlétéhez kapcsolódó elszédüléssel e jelenet folytatásában, a második hálószoza-jelenetben találkozhatunk. E jelenet az álarcosbál kellős közepén zajlik le Jane és Mrs. Danvers között; ez a Rebecca szelleme felől Jane-re irányuló terror csúcspontja: Mrs. Danvers próbálja meggyőzni Jane-t, hogy a szoba ablakából vesse magát a mélybe. Jane számára kinkamrává válik a szoba: Mrs. Danversnek majdnem sikerül őt rábeszélni az öngyilkosságra, a hősnő mintegy „beleszédül” a szavaiba. A képsor felépítése: Mrs. Danvers és Jane egymás mellett (félközeli) – Mrs. Danvers elkezd Jane fülébe suttogni – Mrs. Danvers arca közeliben – a terrortól megbénuló Jane arca közeliben – (a viharos tenger és a zene egyre elviselhetetlenebb zúgása) – a két nő az erkélyen alsó gépállásból véve – és a megoldás (?): rakéták jelzik Rebecca holttestének a megtalálását.



A második hálószoba jelenet



A második hálószoba jelenet



A második hálószoba jelenet



A második hálószoba jelenet



A második hálószoba jelenet



A második hálószoba jelenet



A második hálószoba jelenet

A szédítő megszállottság vizuális reprezentációi közül még egyet vizsgáljunk meg részletesen: Max öngyilkossági kísérletét a film elején Franciaországban. E Max egy szikla tetején áll, és éppen az alul hullámozó tengerbe akarja vetni magát, amikor Jane rákiált, és megmenti az életét. A tény, hogy Max öngyilkosságot akar elkövetni csakis vizuálisan reprezentálódik, soha nem mondják ki nyíltan, és soha többé semmiféle utalás nem történik rá a filmben. A képsor felépítése: Max arca közeliben – az „elszédülő” szemek – a tenger – újra Max arca közeliben. E tengerparti jelenet sok vonatkozásában kötődik a *Szédülés* tengerparti jelenetéhez, amelyet Lesley Brill szerint a romantikus filmek klisé-jelenetének paródiájaként kell értelmeznünk. Itt is a halálról folyik a beszélgetés – ami nem tipikus romantikus filmek esetében – hiszen a víz, a tenger nem az új élet ígéretét hordozza magában, hanem pusztulással fenyeget. Mivel Rebecca a tengeren halt meg, minden alkalommal, amikor a víz feltűnik a film folyamán (még kétszer: amikor Max Rebecca meggyilkolásáról beszél, illetve amikor megtalálják Rebecca holttestét), megerősítést kapunk, hogy a halott nő szelleme beárnyékolja a Max és Jane együttlétét. A szerelmeseket folyamatosan próbára teszi a szellem jelenléte: félnek-e tőle? mernek-e helyette Manderley igazi urai lenni?

Ezután Max soha nem foglalkozik többé az öngyilkosság kérdésével. Ez felhívja figyelmünket erre a jelenetre, valami rejtett, máshol/máshogy nem reprezentálhatóval találjuk szembe magunkat. (Fontos megemlíteni, hogy a jelenet a regényben is olvasható, de nem egészen így. Ott Jane megrémül Maxtól, akit du Maurier agresszív férfiként ír le. Kiderül, hogy Max és Rebecca nászútjukon látogatták meg ezt a tengerpartot, és Max mindig agresszívvá válik, ha valami a halott feleségére emlékezteti. A regényben tehát nemcsak Rebecca és Mrs. Danvers felől, hanem Maxtól is érkezik agresszió Jane irányába. A filmben ilyesmiről nem beszélhetünk: ott Max inkább apafigura, aki társat keres Jane-ben.) Az egész film során megpróbálunk magyarázatot találni Max öngyilkossági kísérletére. A feltételezéseink (az ok Rebecca iránt érzett szerelme volt; úgy gondolja soha többé nem lesz képes megtalálni a szerelmet ebben a világban, stb.) sorra félrevezetőnek bizonyulnak. A film végére megértjük, hogy egyetlen oka az lehetett, ha ő ölte meg Rebeccát, és úgy hitte, nem lenne képes elviselni a meghurcoltatást, ha egyszer a titokra fény derül. A regény

nem hagy kétséget: Max megölte a feleségét, és kérdéses, hogy valaha is boldog lehet-e második feleségével (annál is inkább, hogy Mrs. Danvers elszökik a kastély felgyújtása után!). A film azzal a hamis illúzióval ér véget, hogy a pár képes lesz felülemelkedni a múlton. Hitchcocknak ezt az illúziót kellett erősítenie, hiszen egy 1940-es évekbeli hollywoodi melodrámban a főhős nem lehet gyilkos. A zárlatot radikálisan át kellett alakítani: nem véletlen, hogy a film utolsó fél órája örült rohanásnak tűnik, mivel mindent el kellett követni, hogy a néző ne emlékezzen a tengerparti jelenetre, és ne azon kezdjen el tűnődni, hogy miért akart Max öngyilkos lenni. A kastély kigyulladás és Mrs. Danvers halála látszólag megerősíti a film végén, hogy sikerül megszabadulni Rebeccától, és a pár boldogan kezdhet új életet. Valójában azonban két nagyon jól elrejtett, és jelentéktelennek feltüntetett jelenet a film elején bizonyítja, hogy nem ez fog történni: Rebeccától nem fognak egykönnyen megszabadulni a szereplők. Az egyik ilyen jelenet a fent elemzett tengerparti találkozás, amely bizonyítja, hogy Max megölte feleségét, és büntudata meg fogja akadályozni, hogy valaha is boldog lehessen Jane oldalán. A másik pedig a film nyitójelenete, amely beszámoló a pár jelenlegi mindennapjairól, és amely nem fest idilli képet a kastély leégése utáni időkről.

A film egy álmokképpel kezdődik: Manderleyben vagyunk és halljuk, amint Jane elmeséli álmát. Visszatérő álmról van szó, amely mindig szenvedést okoz a hősnőnek:

Az éjszaka álmomban megint Manderleyben jártam. Mintha újra ott álltam volna a vasrácsos kapunál, amely a felhajtóhoz vezet. ... Aztán. ... hirtelen természetfölötti erőm támadt, és mint valami szellem, mégis keresztülsuhantam a bezárt kapun. ^[9]

Magát Jane-t nem látjuk, csak a hangját halljuk, és mivel ez a film nyitó képsora, mivel még senkit nem láttunk a vásznon, először nem is tudjuk, ki beszél. Jane voice overje ezután teljesen eltűnik, soha többé nem tér vissza a filmbe. (Ez annál inkább szembeötlő, mivel a regény végig megtartja a narrátori hangot: Jane állandóan reflektál a múltban átélt dolgok jelenre tett hatására. Többször elhangzó kijelentés, hogy a visszatérés Manderleybe lehetetlen, de ennek okáról, a tűzvészről csak a regény utolsó lapjain kapunk információt. Addig izgat minket a kérdés: miért nem lehet oda visszatérni? miért nem lehet a pár boldog? (hiszen érezzük Jane szavaiból, hogy valami még mindig közte és Max között áll, valami, amin látszólag nem lehet felülemelkedni). Az egész regény tehát flashback technikára épül: egy adott helyen (a leírások alapján úgy tűnik, a pár szállodából szállodába költözik, mintha menekülnének valami elől) és adott időben (hogy pontosan mikor nem derül ki, de egyértelműen a tűz után) Jane összegyűjti emlékeit azokról az eseményekről, amelyek a tűzvészhez vezettek.)

A voice over ilyen használata mellett érdemes megfigyelni a nyitó képsor felépítését. Jane szellemként írja le magát, miközben szubjektív beállításokat kapunk Manderley-ről. F A kanyargós ösvény végén megpillantjuk magát a kastélyt megalapozó beállításban. A beszélő szellemszerűségét kifejezendő, a kamera, megtartva a szubjektív beállítást, lassan felfelé emelkedik, és egy olyan pozíciót vesz fel, amely teljességgel elképzelhetetlen ember esetében. Olyan, mintha kicsit fentebb emelkedne a levegőben, hogy jobban lássa Manderleyt, miközben

róla beszél. A kastély mint fenséges tárgy már e jelenetben megkonstruálódik. A film folyamán kiderül, hogy a szédítő megszállottság tárgya a kastély és a benne élők felett megszerzendő uralom lesz. A többi Hitchcock filmben megjelenő masszív, elnyomó anyagi jelenléttel bíró tárgy sorából úgy tűnik azonban, Manderley kilóg. A Zizek által ide sorolt tárgyak ugyanis nem pusztulnak el, nem lehet őket legyőzni: Bodega Bay-ből el kell menekülni, prédaként hátrahagyva mindent a madaraknak, a British Museum egyiptomi szobrai akadályozzák a menekülést a *Zsarolásban* és Roger Thornhillnek is meggyűlik a baja a faragott elnök-szobrokkal az *Észak-északnyugatban*, de egyszerűen ezekkel a tárgyakkal nem lehet mit kezdeni: ott, köztük kell a szereplőknek megállni a helyüket. Manderley kilógása ebből a sorból, azon oknál fogva, hogy a film végén leég, csak látszólagos, hiszen ezzel nem oldódik meg semmi, a pár ettől még nem lesz boldog. Jövőbeni boldogtalanságuk bizonyítéka mindössze két jelenet: a fent elemzett tengerparti találkozás és a nyitó képsor. A nyitó képsorban tetten érhető bizonyíték az, hogy az alatta hallható voice over tartalmaz a jövőbeni boldogtalanságra vonatkozó megjegyzéseket. Az esetlegesen felmerülő reflexiók a pár további életével kapcsolatban veszélyesek lennének a mainstream hollywoodi melodrámban az 1940-es években: nem lehet megtartani a voice over-t az egész filmen át, nem szabad megengedni, hogy szubverzív gondolatokat közvetítsen Jane. Sőt, éppen ellenkezőleg, mindent meg kell tenni, hogy a figyelmetlen nézővel elhitesse a film: minden rendben, a pár boldogan fog élni. Már a nyitó képsor erősíti ezt az illúziót: egyértelműen megkapjuk a választ, miszerint a kastélyba azért nem lehet visszatérni, mert leégett. Miután a kamera megemelkedik, látjuk, hogy tulajdonképpen két részből áll Manderley: a Rebecca által igen kedvelt, leégett nyugati szárnyból és a keletiből, amelyben Max és Jane laktak, és amely érintetlen. Természetesen rögtön felmerül mindenkiben a magyarázat: Rebecca lakhelye és vele együtt a nő jelenléte elpusztult, már semmi sem állhat a pár boldogságának útjába. A következtetés azonban hamis, hiszen a regénnyel ellentétben nem kapunk utalásokat a pár jelenlegi életére vonatkozóan, mivel a voice over kiiktatódik.

David Bordwell narratológiai terminusait felhasználva tehát megállapíthatjuk, hogy a flashback állandó, koncentrált, leplezett narrációs hézagot teremt: hol van, és mit csinál a hősnő, miközben emlékezik? ^[10] A hézag állandó, mivel a film további részében semmiféle információt nem kapunk a pár jelenlegi helyzetéről; koncentrált, mert egy specifikus információra lennének kíváncsiak (Boldogok-e?) és leplezett, hiszen ez a kérdés van a legkevésbé fontosnak feltüntetve a filmben. Valójában az egész film egyetlen külső flashbackból áll: a hősnő nemcsak a múlt éjszakai álmára emlékszik, hanem mindazon eseményekre, amelyek régen Manderleyben történtek. Azonban a filmben semmi nincs, ami felhívna erre a figyelmet: a voice over az első jelenet után eltűnik, és egyetlen képet sem kapunk a pár jelenlegi életéből.

Visszatérve a kiinduló kérdéshez, a szédítő megszállottság problematikájához, megállapíthatjuk, hogy mind a három főszereplő (Mrs. Danvers, Max és Jane) azzal vannak túlságosan elfoglalva, hogy ki is lépjen Rebecca helyébe, ki is legyen Manderley új ura. Ha kiindulásként feltételezzük, hogy Hitchcock filmje a nyugati, patriarchális ideológia megerősítését veszi alapul, akkor jelen elemzés szempontjából fontos szem előtt tartani, hogy ez az ideológia semmiféle deviáns

szexualitásnak nem ad helyet. Amint láttuk, elképzelhető, hogy Rebecca a saját neméhez vonzódott, de az is, hogy „csak” nyíltan kiélte szexuális vágyait. Mindkét esetben megbüntető devianciáról van szó. Így aztán, Mrs. Danvers nem nyerhet, nem veheti át a hatalmat Manderleyben, hiszen ő maga is deviáns, amikor Rebecca oldalán áll, az ő idején megszokott dolgokat akarja folytatni, és tulajdonképpen „Rebecca szellemeként” funkcionál. Vagyis, ha Mrs. Danvers, mint deviáns szereplő nem kerekedhet felül a patriarchális ideológiában, csak a két másik jelölt közül kerülhet ki Manderley új ura: Max vagy Jane az egyedüli esélyesek.

Nem véletlen, hogy a „ki legyen az úr?”, ki viselje a nadrágot?” kérdések kizárólag férfiakra vonatkoznak. A patriarchális ideológia értelmében csakis férfiak emelkedhetnek vezető pozícióba. Ahogyan Andrew Tolson helyesen megjegyzi:

A legtöbb ember számára a maszkulinitás a hétköznapi élet biztosra vett része. Létezik egyfajta maszkulin versenyszellem, beszédmód, viszonyulási mód más emberek felé. A hatalom ígérete áll megannyi konvencionális maszkulin jellemvonás középpontjában: mások felett állás, magabiztosság, a versenyre való hajlam, agresszió, fizikai erő. A férfiasság szakadatlan jövőkeresés, üresség, amely arra vár, hogy megtöltsük. [11]

Ezek szerint tehát Maxnak kellene átvenni az uralmat Manderleyben. Ő azonban nem tud megfelelni az elvárásoknak, hiszen maszkulin identitása krízisen megy át. A krízis fő oka, hogy olyan nők vették (és veszik) körül, akik nem fogadják őt el erős vezetőjüként. Rebecca egyfolytában nevetségessé tette Maxot az állandó flörtjeivel, Mrs. Danvers pedig még mindig helyette intézi a kastély ügyeit. A két nő kizárta Maxot Manderley ügyeiből. Úgy tűnik Max kezdetben elfogadta alávetett pozícióját a kastélyban. A felszín alatt azonban agressziója egyre nőtt, és az elvesztett pozíció visszaszerzésére várt. Amikor Rebecca megosztotta vele titkát (ebből a szempontból mindegy, hogy az tényleg a gyerekre vonatkozott-e, ahogy Max állítja, vagy valami másra), Max elszánta magát, és megölte feleségét. Mrs. Danvers azonban a kastélyban maradt, és mindent elkövetett Rebecca szellemének életben tartásáért. Max megértette, hogy előbb Mrs. Danvers-szel kell szembeszállnia, ha továbbra is a vezető szerep visszaszerzésére tör. Mrs. Danvers jelenléte azonban túl erős: Max nem lesz képes legyőzni őt.

A Mrs. Danvers elleni harcban Max társra talál Jane-ben. Világos, hogy Jane nem lehet Manderley ura. Ő a hősnő, akinek feladata, egy ilyen a patriarchális ideológiát erősítő filmben, hogy a hős támasza legyen, és ne kockáztassa, hogy deviánsnak bélyegzik. Ahogy láttuk, az erős, domináns pozíció megszerzésére képes nőket meg kell büntetni. Jane egy pillanatig sem viselkedik erős nőként: tökéletesen beleillik a patriarchális ideológia elvárásaiba, mint érzékeny, fiatal és ártatlan lány, aki megpróbálja megérteni Manderley történetét. Rebecca és Mrs. Danvers halálhozó, félelmetes nőkként jelennek meg, míg Jane az, akinek új életet kellene hoznia Manderleybe. Rebecca és Manderley történetét egyszerre találja lenyűgözőnek és csodálatosnak. A kastély egy hatalmas, kiismerhetetlen, és éppen ezért csodálatos, de ugyanakkor ijesztő labirintusként jelenik meg előtte. Ahogy korábban utaltunk rá, a kastély, mint fenséges megkonstruálódása már a nyitó képsorokban megtörténik. A lényeg azonban, hogy Jane nem funkcionálhat domináns erőként

Manderleyben, hiszen az a patriarchális ideológia hősnőkkel szembeni elvárásaiba nem férne bele.

Arra a következtetésre jutunk tehát, hogy senki „nem mer férfi lenni”, senki nem képes Manderley urává válna. A film végén azért kell Manderleyt elveszíteni, mert a megújulásra csak másutt van lehetőség. Ez azonban önmagában nem garantálja, hogy Max és Jane boldog lesz, az alapvető kérdést ugyanis nem sikerült megoldani. Továbbra is kérdéses, hogy Max képes lesz-e férfiként viselkedni, és kezébe venni életük irányítását. A kastélyban történetek kétségtelenül megviselték: ahelyett, hogy maszkulin identitása megerősödött volna, csak még mélyebb válságba zuhant. A Rebecca meggyilkolása miatt érzett lelkiismeret furdalás megmarad, és tovább mérgezi a pár kapcsolatát. Azonban a kérdést nem lehet könnyen elintézni: Max tisztában van vele, hogy (Andrew Tolson szavaival élve) a férfiasság szakadatlan jövőkeresés, üresség, amely arra vár, hogy megtöltsük. Vagyis továbbra is a szédítő megszállottság fogja uralni Max életét: mer-e férfiként viselkedni? A hitchcocki szédítő megszállottság megkonstruálódott: tanúi voltunk, ahogy a hatalom, a mások feletti erőpozíció megszerzése fenségessé vált (a szereplőket nem maga Manderley érdekelte, nem azt csodálták, majd szembesülve a rémisztő aspektusokkal nem attól riadtak vissza, hanem önnön vágyuktól, a mások felett hatalomra törő vágytól), majd annak is, ahogy a rémisztő aspektusok felismerése ellenére Max „folytatja a csodálatot”, hiszen férfiként nem menekülhet a patriarchális ideológia kihívásai elől: egész életében azokat a lehetőséget keresi, amelyek segíthetik elvesztett domináns pozíciója visszaszerzésében.

A záró képsorban Manderley kigyullad, Mrs. Danvers pedig halálát leli a nyugati szárnyban. Max és Jane felfelé néznek az égő kastélyra, és reménykednek abban, hogy boldogan élhetnek megszabadulva a múlt szörnyűségeitől, de vajon valaha is boldogok lesznek-e? G Ahogy a fenti elemzés mutatja két dolog bizonyítja, hogy a probléma állandósul: a tengerparti találkozás és a nyitó jelenet. Tehát, habár a szereplők „felfelé néznek” a film végén, valójában ez az alászállás, a „lefelé nézés” kezdete, az igazi szenvedés megtapasztalása.

Összefoglalva, miután a dolgozat első részében bevezettük a hitchcocki szédítő megszállottság fogalmát, a második részben ezt alkalmaztuk Hitchcock *A Manderley-ház asszonya* című filmjének elemzésekor. Megszállottság alatt ebben a filmben azt a vágyat értjük, amely a szereplőket az egymás feletti hatalom megszerzésére sarkallja. Láttuk, hogy Manderley e vágy materiális megtestesülése, és azt is, hogy a kastély leégése nem eredményez romantikus filmet, hiszen a vágy attól megmarad, legfeljebb másik kivetülését kell megtalálni a világban. Nemcsak tematikailag, hanem formálisan is megjelent a szédülés témája: a főbb szereplők mindegyike a cselekmény adott pontján elszédült. A formai megjelenések mindegyike Rebecca, a legyőzendő szellem, a hatalom addigi birtokosa jelenlétéhez köthető: a szereplők úgy érzik, vele kell megküzdeni, hozzá képest kell meghatározni helyüket a hatalmi viszonyok palettáján. Végül alapvető fontosságú volt látni, hogy egyértelműen anti-romantikus filmet Hitchcock nem tudott készíteni a stúdiórendszerben 1940-ben, és ezért nagyon el kellett rejteni azt a két jelenetet, amelyek bizonyítják, hogy a szereplőkre nem vár boldogság a film végén.

Jegyzetek

1. Az affektusoknak pusztán az érzésre van vonatkozásuk, viharosak, nem szándék szüli őket. Az elme az affektus esetében nem szabad, de szabadsága csak akadályoztatik, és nem szűnik meg, mint a szenvedélynél. Például: a felháborodás mint harag: affektus, viszont mint gyűlölet (bosszúvágy): szenvedély.
2. Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Ictus, 1996-97. 162-201. o.
3. Slavoj Žizek az *Everything You Always Wanted to Know about Lacan but were Afraid to Ask Hitchcock* című könyvéhez írt bevezetőben részletesen tárgyalja a lehetséges variációkat a pár megkonstruálását illetően. Az 1930-as évek filmjeiben a hős és a hősnő egy külső szükségyszerűség miatt kezdenek együtt nyomozni, és partneri együttműködésük hozza létre a belső kapcsolatot, a szerelmet. A pár, úgyis mondhatnánk „kívülről” jön létre, a szerelem nem mély érzelmek kérdése, hanem külső, esetleges találkozásoké. Az 1940-es évek filmjeiben aztán megjelennek a helyrehozhatatlan diszharmónia és lemondás jegyei: a pár boldogan egymásra lel, de ennek az ára, hogy fel kell áldozni egy harmadik, valóban elbűvölő személyt. Ez az áldozat a boldog végkifejletnek pokolian keserű ízt kölcsönöz; implicit módon legalábbis a boldog befejezés felfogható úgy, mint a köznapis polgári élet rezignált elfogadása. A harmadik korszak filmjeiben (1950-es, 1960-as évek) minden partneri kapcsolat vagy bukásra ítéltetett, vagy minden libidó-tartalomtól meg van fosztva, úgy is mondhatnánk, partnerség és szerelmi kapcsolat kölcsönösen kizárják egymást. A fejlődés logikája tehát az, hogy minél inkább haladunk kívülről befelé, azaz minél inkább elveszíti egy szerelmi kapcsolat a külső szimbolikus struktúrában való megtámogatottságát, annál inkább bukásra van ítélve, sőt annál inkább felruházzódik a halál dimenziójával.
4. Brill, Lesley: *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
5. A dolgozat címe a *Szédülés* című film azon jelenetéből származik, amikor Scottie megpróbálja legyőzni a magasságtól való félelmét Midge lakásán, de ez nem sikerül neki: felmászik a szék tetejére, próbálgatja a „felnézést és a lenézést”, majd leesik a székről.
6. Žizek, Slavoj: *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London, Verso, 1992.
7. A kastély neve az angol eredetiben: Manderley, két szóból áll össze: man=férfi, dare=merni. Az alapvető kérdés tehát így foglалható össze: ki mer férfi lenni Manderleyben?
8. Uo.
10. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge, 1986.
11. Tolson, Andrew: *The Limits of Masculinity: Male Identity and Women's Liberation*. New York, Harper Torchbooks, 1977.

Irodalomjegyzék

- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London, Routledge, 1986.
- Brill, Lesley: *The Hitchcock Romance. Love and Irony in Hitchcock's Films*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.
- Du Maurier, Daphne: *Rebecca*. Ford. Ruzitska Mária. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Ictus, 1996-97.
- Tolson, Andrew: *The Limits of Masculinity: Male Identity and Women's Liberation*. New York,

Harper Torchbooks, 1977.

- Žižek, Slavoj: *Everything You Always Wanted to Know about Lacan but were Afraid to Ask Hitchcock*. London, Verso, 1992.

© Apertúra, 2006. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/osz/hajdu/>

