

Alfred Hitchcock: A hátsó ablak (Rear Window, 1954)

A HÁTSÓ ABLAK MINT A FILMRŐL SZÓLÓ FILM:

Hitchcock: „Kaptam végre egy lehetőséget egy szintisztán filmi eszközökkel dolgozó filmre. Adva van egy mozdulatlanságra kárhoztatott ember, aki kinéz az ablakon. Ez a film első építőeleme. A második azt mutatja meg, hogy mit lát, a harmadik meg azt, hogyan reagál rá. Mindez szerintem a lehető legtisztább kifejeződése a mozi lényegének.” (Truffaut: *Hitchcock*. Budapest, MFI, 1996: 123.)

A nézőség allegóriája: azt mutatja be, hogy milyen pszichológiai folyamatok játszódnak le filmnézés közben.

- **A mozi álomszerűsége:** a film emlékeztet leginkább az **elmeműködés képi formáira** (= álom, képzelődés, memória)
- A **passzív befogadás** jelentősége a filmben: a filmélmény álomszerűsége = látszólag semmit sem kell tennünk, „készen” kapjuk a filmlátványt, ami mint egy álom, reveláció, látomás tárul föl előttünk.
- A film befogadása: fizikai, motorikus gátlás állapotában történik, a néző a látványnak ki van szolgáltatva, a megjelenő illuzórikus világban nem vehet részt, vele nem történik semmi.
- Helyhez kötöttség. A látvány „lebilincseli” a nézőt. (Hitchcock: „A mozi először is fotelek, bennük a nézőkkel.”)



- A „jelenlevő távollét” a moziban, a **mágikus jelen**. A **filmkép nem utal valamire, nem ábrázol, hanem megjelenít, jelenlevővé tesz** ⇒ az „ablak” mint a filmlátvány érzékelésének metaforája.



- A látványnak való kiszolgáltatottság ellensúlyozása: **szkopofília** (a világ látványként való érzékelése, a látvány élvezete, a tapintható valóság helyett a távolságtartó, a valóságot látványként való befogadás választása), **voyeurizmus** (leskelődés, a látvány szimbolikus birtokba vétele) ⇒ Jeff, a hivatásos fotográfus megfigyeli/meglesi a szomszéd ház lakóit.



„A mainstream filmek zöme [...] hermetikusan lezárt világot ábrázol, mely varázslatos módon, a közönség jelenlététől függetlenül bomlik ki, egyfajta kívülállóság-érzést keltve a nézőben, miközben voyeurisztikus fantáziájukkal játszik.”

„A film az élvezetet jelentő szemlélés ősi vágyát elégíti ki, de ennél tovább megy, és a szkopofília nárcisztikus aspektusát fejleszti. A mainstream film hagyományai a figyelmet az emberi alakra összpontosítják. Az arányok, a terek, a történetek mind antropomorfikusak. A kíváncsiság és a szemlélés vágya keveredik itt a hasonlóság és felismerés bűvöletével: az emberi arc, az emberi test, az emberi forma és környezete közti kapcsolatot, az ember látható jelenléte a világban.” (Laura Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest: Palatinus, 2004: 254.)

- Az **érzelmi azonosulás kényszere** a moziban. A nézőben a motorikus gátlást **érzelmi részvétel** kompenzálja:

a) **projekció** (vágyainkat/problémáinkat ráruházzuk a fiktív szereplőkre),

b) **azonosulás** (beleéljük magunkat a történetbe, élő személyként, saját világunk meghosszabbításaként értelmezzük őket).

Jeff alapvető magánéleti problémája, hogy vonakodik elvenni feleségül Lisát ⇒ a szomszéd ház minden ablakában a **házasság/párkapcsolat különböző stádiumait, variációit látjuk**: magányos hölgy, az agglégény zeneszerző, a nászutas fiatal házaspár, a kutyájukkal éledgelő idősebb házaspár, a veszekedő házastársak, a táncosnő, akinek a katonaságnál szolgál a vőlegénye, az egyedülálló szobrásznő.



- a gyilkos ablaka egyfajta fordított tükör (narratív *chiasmus*): mozgásképtelen férfi (Jeff), ⇔ mozgásképtelen nő (Mrs. Thorwald) a férfit gondozó, szabadon mozgó, aktív nő (Lisa) ⇔ a nőt gondozó, szabadon mozgó, aktív férfi (a gyilkos, Mr. Thorwald).



A mozgóképi jelentések kialakulását megmutató film: a film arról szól, hogy Jeff valamit lát, és azt megpróbálja értelmezni ⇔ a film közvetlenül tematizálja a látás (percepció) és a reflexió problémáit

A filmképek jelentése *ad hoc* alakul, a filmkép jelentése kontextustól függő, viszonyokból alakuló jelentés.

Milyen viszonyok alakítják a jelentést?

- A kép „átlátszósága” révén alakuló jelentés: a kép hasonlít a valóságra, a néző „belép” a képbe, „azonosul” a látvánnyal, viszonyítja azt, amit lát a saját hétköznapi tapasztalatához, élményeihez, azok alapján értelmezi. David Bordwell: „realisztikus motiváció:” a valószínűsíthetőség szerint pl. egy ember ezt vagy azt tenné egy adott helyzetben.
⇔ Jeff azonosul a Magányos Hölgy képzelt udvarlójával, mintha ő lenne a vacsoravendég, koccintásra emeli a poharát.



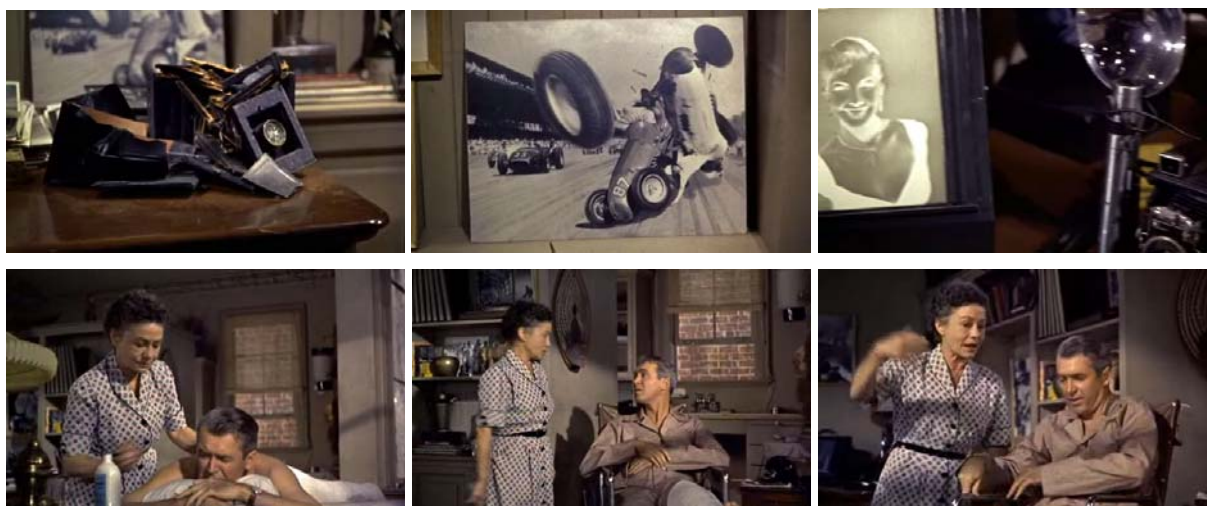
- **Kép + kép viszonyában** (a montázsfajták révén) alakuló jelentés (lásd: Kulesov-effektus, Eisenstein: 1+1=3), a filmkép jelentését az előtte és utána látható képek alakítják. (Bordwell: „kompozíciós motiváció:” ok-okozati láncszemek felismerése.) Hitchcock itt szándékosan törekszik a Kulesov-effektusra való rájátszásra:

„Tudja, mit írt erről Pudovkin; van egy könyve a montázs művészetéről, és ebben elmeséli mesterének, Lev Kulesovnak az egyik kísérletét. A kísérlet abból állt, hogy csinált egy nagyközelit Ivan Mosjoukine arcáról, aztán bevágta egy halott csecsemő képét. Mosjoukine arca mély megrendülést fejezett ki. Erre Kulesov a halott csecsemő képének helyére egy másik képet vágott be, ami egy tál ételt ábrázolt: ekkor Mosjoukine ábrázata mohó étvágyat fejezett ki. Ugyanígy mi is csináltunk egy nagyközelit James

Stewartról. A férfi kinéz az ablakon, és egy kiskutyát lát, az állatot kosárban viszik le az udvarra; ismét Stewartot mutatja a kamera, mosolyog. Most egy félmeztelen lányra közelít a kamera, a lány egy nyitott ablak előtt illegeti magát; most megint a mosolygó Stewartot látjuk nagyközeliben, de a mosolygó férfi most már disznó kéjenc!” (Truffaut: Hitchcock. Budapest, MFI, 1996: 123.)



- **A filmbeli médiumok egymáshoz való viszonya** (kép–hang–nyelv egymást meghatározza, jelentéseit alakítja).
- Hitchcock hangsúlyozza a filmes jelölők sokféleségét és összjátékát. Szétválasztja a filmben például a **képi és a nyelvi kifejezőeszközöket**.
- Pl. időben egymás utáni jelenetekben egyik vagy másik meghatározó: a film képi „leírással” indul (a kezdő jelenetben tisztán képi eszközökkel, a szoba és a tárgyak bemutatása révén közli ki a főszereplő, mi történt vele), hosszú párbeszéddel (telefonbeszélgetés, Jeff és az ápolónő beszélgetése) folytatódik.



- „Térben” is szemben állnak:
Az egyik oldalon: a nyelv dominanciája (Jeff, Lisa és Stella értelmezései, hipotézisei, kommentárjai arra, amit látunk) – a másik oldalon: a kép és a nem diszkurzív (nem fogalmi) jelölők dominanciája (az ablakokban látható képek, főleg gesztusokban lejátszódó „történetek,” zene, tánc). Hitchcock a kettőt térben jól elválasztja, ezáltal mintegy a köztük levő mediális „törést,” távolságot hangsúlyozza.
- A film azt mutatja meg, ahogyan a *képi* (és egyéb nem nyelvi) információkat a főhős (= a néző, értelmező) egy *nyelvi* narratíva formájában értelmezi (következtetéseket von le, elmeséli, szerinte mi történt). Nem az hangsúlyozódik, hogy a képek megértése

föltétlenül és kizárólag megkívánná a nyelvi „átkódolást.” Hitchcock filmjében éppen az jelenítődik meg, hogy a képek nyelvre való fordítása mindig csupán hipotézis marad.



- **Film és film viszonyában alakuló jelentés** ⇨ más filmekkel, szövegekkel, szövegtípusokkal (= műfaj, stílusirányzat, alkotói életmű) való kapcsolat, amit a néző megteremt. (Bordwell: *transztextuális motiváció*, pl. egy sztár által képviselt típus, a szereplőkről, a filmről vagy a színészekről, a korabeli filmgyártásról való információk, műfaji szabályok ismerete: pl. tudjuk, hogy James Stewart milyen hősöket jelenített meg általában, Hitchcock milyen filmeket rendezett, stb.)
- A hátsó ablak szereplői részben kulcsfigurákként is értelmezhetőek voltak a korabeli nézők számára, akik Hitchcock filmjeiről és a hollywoodi sztárok világáról plusz információkkal rendelkeztek: James Stewart hollywood egyik legnépszerűbb agglégénye volt, aki magánéletében is későn nősült, a kalandos életű fotográfus mintaképe: Robert Capa¹ (aki Hitchcock korábbi, *Notorious* című filmjének a standfotósaként hasonló szerelmi történetbe keveredett a film elkényeztetett női sztárjával, Ingrid Bergmannal), a gyilkos kinézete, gesztusai David O. Selznick hírhedt producerét idézik.



A HÁTSÓ ABLAK MINT A FILMTÖRTÉNET ADDIGI FILMTÍPUSAINAK TÜKRE

- A szemközti ablakokban a **korai látványmozi, némafilmes megjelenítésmód dominál** (a „néma” képek, az ablakokban látható „fix beállítások,” tablószerű kompozíciók, a kihagyásos jelleg, összekötő szöveg szüksége, íriszelés).

¹ Robert Capa: eredeti neve Friedmann Endre (1913–1954), a 20. század egyik legjelentősebb fotósa, elsősorban fotóriporterként, haditudósítóként tartják számon. Rövid élete során öt csatatéren fotózott (a spanyol polgárháborúban, a japánok kínai inváziójakor, a II. világháború európai hadszínterein, az első arab-izraeli háborúban és Indokínában). A II. világháború folyamán Észak-Afrikában, a normandiai partraszállásnál az Omaha Beach-en és Párizs felszabadításakor is ott volt és dokumentálta a háború eseményeit. 1954-ben a Life Magazine Indokínába küldte, hogy tudósítson a francia gyarmati harcokról, itt aknára lépett, és meghalt.



- Az expresszionizmusból kölcsönzött elemek: pl. a vámpírszerű árnyék az alvó Jeff arcán.



- **A klasszikus elbeszélés mód** ötvözete ezzel: a klasszikus elbeszélésre jellemző főhős központú elbeszélés (pszichológiai realizmussal ábrázolt, meghatározott cél érdekében tevékenykedő hős), a *kettős cselekményszál* (magánéleti/szerelmi szál + a főhős foglalkozásából, helyzetéből adódó bonyodalom), az *ok-okozati összefüggésekre* épülő képek, a *tér-idő konstrukció* világos, áttekinthető, stb.
- **A nő mint látvány** a klasszikus elbeszélőfilmben: a férfitekintetek keresztműzében megjelenő (színpadiasan megjelenített) szép kiállítási tárgy. (Lásd: Lisa játékos bemutatkozása, szereplése Jeff előtt, amikor megérkezik.)



„Hagyományosan a vásznon megjelenő nő két szinten funkcionál: erotikus tárgy a történet szereplői szemében, és erotikus tárgy a nézőtérben ülő nézők számára is.” „A nő előadása a narratíva része, a nézők és a film férfi szereplőinek tekintete teljesen egybeolvad anélkül, hogy a narratíva hihetősége csorbát szenvedne.” „A férfi uralja a film fantáziavilágát, de más értelemben is ő képviseli a hatalmat: ő a néző tekintetének hordozója, aki átviszi azt a vászonra.”

A nő ikonként való ábrázolása: „Elszigetelt, elbűvölő, szexualizált kiállítási tárgy.” ⇔ „fetisztikus szkopofília”: a tárgy fizikai szépségét emeli ki + „szadisztikus voyeurizmus”: a női test eltárgyisító megjelenítése, testrészekre redukáló „feldarabolása,” a női figura erőszakos cselekménybe helyezése.

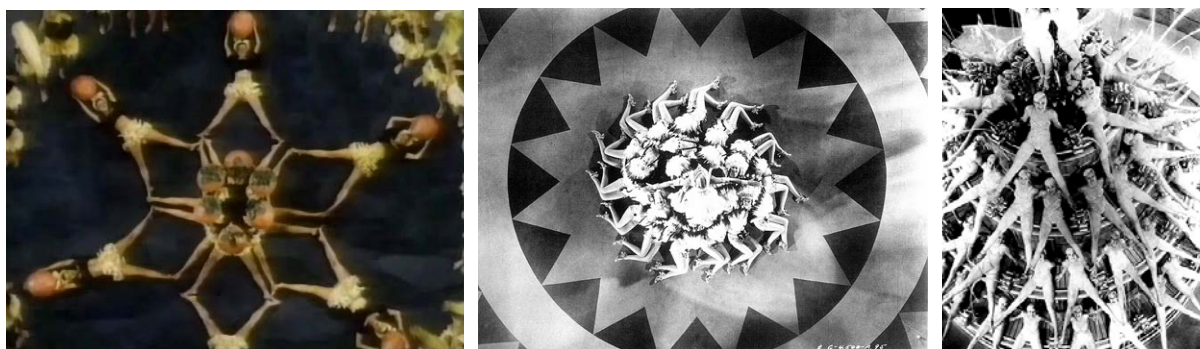
A hagyományos elbeszélőfilmmel szemben pl. Sternberg Marlene Dietrich szépségét nem a férfitekintet tárgyaként jeleníti meg: „A tipikus Dieterich-filmekben a dráma érzelmi csúcspontján, a nő erotikus jelentésének legfontosabb pillanataiban a szenvedélyesen szeretett férfi nincs jelen.” „A nő (mint tárgy) szépsége és a vetített tér összeolvad, a nő már nem a bűn hodozója, hanem tökéletes alkotás, akinek a

teste, melyet a közelképek stilizálttá, felszabdalttá tesznek, a film tartalmává és a néző tekintetének közvetlen célpontjává válik.” (Laura Mulvey)

- Példák: Charles Vidor: *Gilda* (1946), Charles Walters: *Easter Parade* (1948), Josef von Sternberg: *Shanghai Express* (1932).



Busby Berkeley koreográfiái, amelyben a nők egy nagy kaleidoszkopikus kép mozaikdarabjaivá válnak (gyakran csak egy-egy testrészüket emelik ki).



- A film nézhető úgy is, mint a **klasszikus elbeszélőfilmes műfajok enciklopédiája**: (annak is példája a film, hogyan tudunk minimális műfaji klisék alapján megérteni egy történetet)
 - a) zenés-táncos film (Miss Torso),
 - b) helyzetkomédia (a kutyás házaspár),
 - c) melodráma (Miss Lonelyheart),
 - d) zenés-életrajzi film (a zeneszerző),
 - e) romantikus vígjáték (a fiatal házaspár),

- f) és ami „följük” nő: a (chandleri fülledt atmoszférát, hangulati elemeket idéző) krimi/detektívtörténet (Thorwaldék), mint „a történetek története,” a fikció/történetmondás általános modellje.

MINT ÁLTALÁBAN A LÁTÁS PSZICHOLÓGIÁJÁT, TÁRSADALMI SZEREPÉT TEMATIZÁLÓ MŰ:

- A voyeurizmus, a **megfigyelés és az általános társadalmi méreteket öltő bizalmatlanság, gyanakvás** (leskelődő nemzet, „a nation of Peeping Toms”) tematizálása:
 - a) Konkrétan a film keletkezésének kontextusára vonatkozóan aktuális kérdésként (az ötvenes években a hidegháborús hangulat, „boszorkányüldözés” a filmiparban).
 - b) Általában a modern társadalmakban a látás megváltozott szerepe (**a technikai eszközök, amikkel nemcsak látni/látványt rögzíteni lehet, hanem megfigyelés alatt is lehet tartani másokat**) ⇒ vö. Foucault: *panopticon* (a látás/megfigyelés és a hatalom/kontroll összefüggései).



Filmek, amik hasonló kérdésekről szólnak, és amikkel összevethető Hitchcock alkotása:

- Michael Powell: *Peeping Tom* (1960)
- Woody Allen: *Rejtélyes manhattani gyilkosság (Manhattan Murder Mystery, 1993)*
- D. J. Caruso: *Disturbia* (2007)