

A hátsónál is hátrébb: teatralitás Hitchcocknál

Absztrakt

A tanulmány színház és film benjamini szembeállításának kritikai felülvizsgálatára és egy másfajta viszony kidolgozására tesz kísérletet, a világítás és láthatóság problémájának vizsgálata mentén. Az elemzés középpontjában Hitchcock filmjeinek teatrális aspektusa, s különösen a *Hátsó ablak*ban megfigyelhető teatralizáció áll. Ennek keretében fokozott hangsúly helyeződik az egyirányúsítás vagy aszimmetrizáció technikáira, mind a látás, mind a hallás terén.

Szerző

Fogarasi György a Szegedi Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének oktatója. Eddigi kutatásai elsősorban a klasszikus és modern retorikai hagyományra, a 18. századi esztétikai gondolkodásra és a romantika irodalmára irányultak. Tanulmányai többek között a *Literatura*, a *Helikon*, az *Alföld*, a *Jelenkor* és a *LegKisebb Közös Többszörös* című folyóiratokban jelentek meg. Több tanulmányválogatást szerkesztett a romantika dekonstruktív olvasataiból, számos teoretikus esszé mellett lefordította Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című könyvét és Edmund Burke értekezését a szépről és a fenségesről. Megjelenés előtt áll *Angol nekromantika* című (Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin szövegeit elemző) doktori disszertációja. Jelenlegi kutatásainak fókuszában a terrorizmus performatív és teatrális aspektusai, a „teletrauma” problémája, valamint technika- és a gazdaságfilozófiai kérdések állnak.

A hátsónál is hátrébb: teatralitás Hitchcocknál

Amikor egy film kapcsán merül fel a teatralitás gondolata, a klasszikus elméleti szöveghely, amely megidéződik, nagy valószínűséggel Walter Benjamin híres különbségtétele lesz színház és film (vagy filmszínház) között. A filmszínész emlékezetes példája mutatja legtömörebben a két művészet mediális különbségét Benjamin szerint: szemben a színházi színésszel, aki az előadás közben látja és hallja a közönség reakcióit, s ily módon játéktílusában alkalmazkodhat a nézők elvárásaihoz, a filmszínész szorongással van eltelve, mert az egyedüli dolog, amit lát, nem más, mint a kamera élettelen lencséje. ^[1] Szemben a színházi színésszel, a filmszínész sohasem láthatja a néző tekintetét, sohasem léphet vele szemkontaktusba. A film nézője a láthatatlan látó pozíciójából monitorizálja a színészt. Benjamin a filmes apparátus mediális szerkezetében látja a két művészeti ág lényegi különbségét: a közvetlen színházi interakció, az azonnali visszacsatolás helyébe egyirányúság, aszimmetria és radikális kiszolgáltatottság lép, mihelyt a színész az operatóri munka és a filmes utómunka beláthatatlan apparátusán keresztül juthat csak el a nézőhöz (és akkor a forgalmazás és mediális csatornázás egyébként szintén nem mellékes viszontagságairól még nem is beszéltünk). A filmszínész, ahogy Benjamin szellemesen fogalmaz, joggal érezheti magát úgy, mint akit operálnak vagy vágnak. ^[2]

Ez a széles körben ismert értelmezés, minden leleményessége ellenére, alapvetően sántít. De legalábbis túlzó, mivel lényegi, minőségi különbségként mutat fel valamit, ami talán nem több fokozati, mennyiségi, sebességbeli eltérésnél. Mert egyfelől elmondhatjuk, hogy a filmes környezetben ugyanúgy érkezik visszajelzés a nézőktől a színészhez, akinek ily módon igenis van módja alkalmazkodni, legfeljebb a stílusán már csak egy következő film forgatásakor változtathat. Míg másfelől a színházi színész ugyan még egyazon darabon belül, de csakis egy következő részben (gesztusban, jelenetben stb.) lehet képes módosítani a játékán. Itt láthatólag gyorsabb a visszacsatolás, de a különbség merőben fokozati vagy szintbeli: a művön belül, nem két mű között történik. A képlet kísértetiesen emlékeztet írás és beszéd szókratészi elkülönböltetésére Platón *Phaidroszában*, illetve a minőséginek szánt különbségtétel merőben fokozati jellegére. Hiszen Szókratész számára az „élő” szó pontosan azért élvez előnyt a „holt” betűvel szemben, mert a beszélőnek megvan a lehetősége a beszédre adott reakciók alapján viszontreagálni, azaz jó apaként gondját tudja viselni saját gyermekének. Ezzel szemben az írásmű azért „árva”, mert az írás és az olvasás jelene nem egyazon térbe és időbe tartozik, így az írásmű ki van szolgáltatva a félreértelmezésnek vagy akár a pusztán nem-értésnek is (275e). Csakhogy hasonlóképpen színház és film viszonyához, a beszéd és az írás viszonylatában is kimutatható, hogy inkább mennyiségi (sebességbeli) eltérésről van szó, nem alapvető minőségi, működésbeli különbségről. Egyrészt írásban is érkezhet válasz (és érkezhetett már Szókratész idejében is, ha nem is a *chat*

gyorsaságával), a szerzőnek tehát igenis van lehetősége viszontválaszolni, az iromány útját egyengetni. Másrészt bármilyen gyorsan kövesse is egymást a beszédben az akció, a reakció és viszontreakció, az utólagosság elvén nem lehet változtatni, a beszélő mindig le lesz maradva saját beszédéről (és le volt maradva már Szókratész idejében is, ha nem is a hangposta lassúságával), tehát mindig csak megkésett kommentárban igyekezhet javítani a helyzeten. (Ráadásul semmi garancia rá, hogy ezzel ténylegesen javítja, és nem csak elmérgesíti vagy eszkalálja azt, ahogy Kleist szövegei tanítják.) Szóbeliség és írásbeliség hibridizációja mindig is zajlott, jóval a jelenkor látványos példái (a *chat* és a hangposta, az „élő” írás és a „holt” beszéd) előtt. Márpedig ha komolyan vesszük ezt a hibridizációt vagy kölcsönös kontaminációt, akkor a mindenkori kommunikáció *telekommunikatív* jelleget ölt, olyan „eltávozottakkal” való kommunikációvá válik, akik egyszersmind „köztünk” járnak. Az ilyen közlésforma csakis „élőhalott” lehet.



A színpad megvilágítása a 18. században (Dán Királyi Színház, Koppenhága, 1740)

Úgyhogy Benjamin képlete nem mentes bizonyos szókratészi visszhangoktól. Ami a színházi láthatóságot illeti, a 18. század forradalmi változásokat hozott a színpad nézőktől (előkelőségektől) való megtisztításával, a látómezőben lévő színpad közeli (feletti és melletti) páholyok eltüntetésével, valamint – és az alább következő elemzés szempontjából ez lesz kiemelten fontos – a világítási technikák fejlesztésével, konkrétan a fényforrások reflektorszerű használatának, azaz a fény egyirányúsításának mind fokozottabb előmozdításával. ^[3] Különös hangsúlya van ennek egy olyan művészet esetében, mely pusztán már nevében is a látásra utal (vö. *theatron*, *theaszthai*). Az egyirányúsítás ugyanakkor a hangok terén is megfigyelhető: a néma hallgatás szokásrendje párhuzamosan fejlődött ki a láthatatlan látásával. Ennek az optikai-akusztikai aszimmetrizálásnak az eredményeként alakult ki a „negyedik fal” elve, vagyis annak eszméje vagy követelménye, hogy a színteret és a nézőteret elválasztó függőleges sík afféle féligáteresztő közegként működjön, melyen a közönség keresztülláthat, miközben a színpadi karakter „falként” kezeli. A cél „egy teljesen önálló [*self-contained*] mesterséges valóság” ^[4] megteremtése volt. Ami azonban itt számunkra érdekes, az nem a fiktív karakter megjátszott, hanem a színész *tényleges* vaksága (vagy legalábbis megromlott látási körülményei), amit a fent említett technikai változások idéztek elő. A világítás terén lezajlott változás nemcsak jobban láthatóvá tette a színészt, de mindinkább láthatatlanná tette a közönséget is, egyrészt a közönség, másrészt – még inkább – a fényektől elvakított színész számára. Színház és film benjaminini szembeállítás, a színház elrugaszkodási

pontként való használata a film történelmi pillanatának „színreviteléhez” nyilvánvalóan túlzó, hiszen maga a színház sem merőben „színház”, a „film” ott van már a színházban is, tehát semmi garancia rá, hogy a film valaha is elkülönbözödhöz önön másikától, és valóban „film” lehet. A színházművészet ambivalens modern kori története egyfelől az aszimmetrizálás technológiáinak mind nagyobb tökélyre fejlesztéséről, másfelől (már a romantikától kezdve, például Tieck színdarabjaiban) az illúzió megtöréséről, a „negyedik fal” lerombolásáról szól.

Alfred Hitchcock számos alkalommal kifejtette, hogy a filmnek, ha érdemes akar lenni a nevére, olyan megoldásokkal kell élnie, amelyek kizárólag csak ebben a technikában adóttak, és nem megvalósíthatók más művészi ágakban. Elrugaszkodási pontként rendszeresen a színház jelenik meg, amely Hitchcock szerint csupán külsődleges („objektív”) nézésre ad lehetőséget, míg a film a montázsolás (az „érzelmi” és a „gondolati” montázs alkalmazásának ^[5]) lehetősége mellett elsősorban abban hoz újat, hogy beviszi a nézőt az események terébe: „nem tehetünk mást, mint hogy kiemeljük a nézőt a nézőtérről, és a színpadra, a színészek közé helyezzük”. ^[6] A kamera képes ugyanis olyan nézőpontokat felkínálni neki, amelyek a színházban nem lehetségesek, s ekként akár valamely szereplő helyébe is pozicionálhatják őt a „szubjektív” beállítás logikája szerint, ^[7] feltéve persze, hogy egy „objektív”, ún. megalapozó beállítás segít a nézőnek azonosítani az illető „szubjektív” nézőpontot. ^[8] Hitchcock egyebek mellett e technika alkalmazásával válhatott a „klasszikus hollywoodi film” példaszerű rendezőjévé.

Hitchcock filmjeiből ugyanakkor úgy tűnik, rendezőjük különös vonzalmat is érzett a színháziránt. Ez az érdeklődés egészen explicit olyan filmek esetében, mint a *39 lépcsőfok* (*The 39 Steps*, 1935), a *Rémület a színpadon* (*Stage Fright*, 1950), *A férfi, aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) vagy a *Szakadt függöny* (*Torn Curtain*, 1966), hiszen mindezekben konkrét színházi jelenetek láthatók, nem egyszer a filmek legintenzívebb pontjain, s némelyiknek már a címe is felhívja figyelmünket erre az aspektusra. Ugyanakkor a legutolsó dolog, ami fontos e jelenetekben, az maga az előadás, ha egyáltalán van épp előadás a színpadon (nem mindig ez a helyzet). Happedig az előadásnak bármi jelentősége van, az kizárólag abból származik, hogy felülszemiotizálja, azaz megbontja egy másik jelölési elv, mely afféle rejtjelezésként íródik az előadás verbális vagy gesztikus szövegébe. Ilyen a merénylet rejtjele a Royal Albert Hall-beli koncert cintányérütésében (*A férfi, aki túl sokat tudott*-ban), a menekülés implicit szándéka a kampánypódiumon (a *39 lépcsőfok* ban) vagy a nézők közé vegyülő üldözöttek felismerése a balettelőadás közben (a *Szakadt függöny* ben). E filmek többségében (a *Rémület a színpadon* lehet kivétel) a színházi toposz a kémkedés és professzionális megfigyelés témájával párosul, amely téma Hitchcockot úgyszintén intenzíven foglalkoztatja egészen a korai *Titkos ügynöktől* (*Secret Agent*, 1936) kezdve. Egyszersmind visszatérő eleme e jeleneteknek a látás irányának megfordulása, nézőre irányulása – vagy a színpadról (mint a fenti példákban, vagy a *Szakadt függöny*nek abban a jelentében, amelyben a függöny túloldaláról, a kémlelőlyukon keresztül figyelik az imént felismert üldözötteket, akik szorongva igyekeznek a nézőtér jótékony homályába burkolózni), vagy a nézőtér egy másik pontjáról (mint *A férfi, aki túl sokat tudott*-ban, amikor a merénylet előbb színházi látcsővel, majd az orvlövéshez készülődve a páholy oldalfüggönye mögé húzódva figyeli kiszemelt áldozatát).

A *Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954), ez a „színtisztán filmi eszközökkel dolgozó film”,^[9] látszólag más. Színháznak nyomát sem találjuk, és kémek sem szerepelnek a történetben. A cselekmény tere ellenben minden ízében színházi, és kémkedésről ugyan valóban nem beszélhetünk, kémlelésről viszont annál inkább – ráadásul egy olyan közönség kémlelési aktusáról, amely közönség mind súlyosabban teszi ki magát annak a fenyegető veszélynek, amelynek pusztán szemlélője kívánt maradni.

L. B. Jeffries sajtófotós veszélyes munkája során lábtörést szenvedett, s több heti szobafogságra ítélve is megrögzötten fürkészi környezetét. Naphosszat garzonjának udvarra nyíló ablaka előtt ücsörög, azzal szórakoztatva magát, hogy az udvari lakások ablakain át a többi lakó életét figyeli. Így a gyakori szubjektív vagy nézőponti beállítások révén vele együtt láthatjuk mi is, hogyan tölti napjait a zongorista zeneszerző férfi, a magányos Miss Lonelyhearts, a fontoskodó szobrásznő, a balerina Miss Torso, az ifjú házaspár, a középkorú (kutyás) pár és némely más lakó, köztük – épp a szemközti, emeleti apartmanban – a nagydarab Lars Thorwald és felesége. A feleség egy különös éjszakán eltűnik, és Jeffben felébred a gyanú, hogy a férj tette el láb alól. E bűnügyi cselekményszál mellett a filmben szerelmi szál is képződik, minthogy Jeffet nemcsak bejárónője s egyben ápolója (Stella) látogatja, hanem és mindenekelőtt a divatszakma csúcsán álló, elragadó Lisa, akinek azonban mindeddig nem sikerült elnyernie Jeff szívét, s így mindent megtesz, hogy a férfi figyelmének középpontjába kerüljön.^[10] Jelenük és remélt-félt jövőjük a párhuzamos montázs

folytán többszörösen tükröződik a többi lakó alakjában, akik maguk a magánnnyal, a túlzott népszerűséggel vagy a romló házaselet mindennapi nehézségeivel küzdenek.

Kettejük élet- és látásmódjának különbsége a divatfotózás és a sajtófotózás különbségeként is megjelenik: az előbbit az asztalon heverő divatkatalógus címlapja, az utóbbit különféle harctéri és más éles helyzetben készült fotográfiák jelzik ^[11], többek között a baleset előtti pillanatban készített fotó a fotós felé röpülő, elszabadult autókerékről, s mindenekelőtt az összetört fényképezőgép. ^[12] Éles kontraszt képződik tehát a stúdiófotós biztonságos tere és a sajtófotós veszélynek való kitettsége között, ^[13] s jól látható, hogy nemcsak a mindenkori látvány van kitéve a fotográfus keretező tekintetének, mely a harcteret „hadszíntérre” teatralizálja, hanem maga a fotográfus is ki van téve vagy szolgáltatva olyan erőnek, amelyek végzetes hatással lehetnek rá. A baleset előtti pillanatban készített fotó ugyanakkor azt a benyomást kelti, hogy ha kivédeni nem is feltétlenül tudja, látni azonban mindig láthatja a rá leselkedő veszélyt, mintegy képet alkothat róla, tehát védekezhet ellene (más kérdés, hogy sikerrel vagy sem), mert a veszély mindig a látómezőből érkezik, arról a „színterről”, melynek közönségként a nézője.



A „zenekari árok”. Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

Az eseménytér színházi térként való értelmezése pontról pontra kínálja magát. A nádroló színházi függönyként gördül fel az udvarra néző ablakról a film legelején, hogy a záró képben ugyanolyan hangsúlyosan ereszkedjen le. ^[14] Amikor a nyitó képsorban a kamera mintegy kinéz, sőt kihajol az ablakon, körbemutatva az udvart közrezáró épületeket, hogy azután egy második körben lakóikat is alaposabban bemutassa, először is egy olyan, az udvar szintjéhez képest mélyebb lejáratot láttat, amely a zenekari árokhoz hasonlóan afféle szakadékot képez színtér és nézőtér között. Maga az udvar színpadként jelenik meg, a körülötte három sík mentén elrendezett emeletes házak pedig a díszletek szokványos képzetét keltik, egy átjárón (és erőteljes hanghatásokon) keresztül mélységi kitekintést engedve New York utcai forgatagára. Az ablakon inneni tér, egy emeleti szoba tereként mindennek fényében páhollyá avanszál, ahonnan nemcsak biztonságos távolságból, de biztonságos magaslatról figyelhetők a fejlemények. Aligha meglepő, hogy a szoba lakója (Jeff) hamarosan a színházi kukker felnagyított megfelelőihez nyúl: előbb távcsövön, majd – a fokozódó érdeklődés jeleként – egy fényképezőgépre szerelt teleobjektíven keresztül figyeli a történéseket.

A kritika joggal találta úgy, hogy Hitchcock filmje afféle reflexív allegória, mely magát a nézést mutatja nekünk. Úgy tűnhet viszont, kissé elhamarkodottan azonosították ezt a színre vitt nézést magával a filmnézéssel, hiszen amennyiben a történet végén Jeff az ablakon át az udvarra vettetik, akkor a film éppenséggel olyasmire fut ki, ami filmszínházban nem, csakis színházban fordulhat elő. Mivel azonban a színpadra vettetés pillanatában a néző egy olyan szintérre kerül, amelyhez már nincsen módja nézőként viszonyulni, ez a színpad sohasem lehet azonos azzal, amelynek egykor a nézője lehetett. Vagyis mégiscsak a filmszínház lesz a megfelelő analogonja e traumatikus eseménynek, éppen azért, mert nincsen reciprocitás néző és nézett, nézőtér és szintér között, vagyis mert a viszony nem két fél közötti kölcsönösségen, hanem mindig egy újabb (harmadik, negyedik stb.) „félnek” való exponálódáson alapul. ^[15] Olyasmiről van szó tehát, ami New York lakosaival a 2001. szeptember 11-i terrortámadások alkalmával ténylegesen meg is esett, midőn ott találták magukat egy olyan pódiumon, pontosabban hadszíntéren, amelyről mint szinterről éveken át azt gondolták, hogy csupán a CNN páholyából, nézőként lehet dolguk vele. Ám pontosan azért kerülhettek fel az illető szintérre, mert nem számoltak azzal, hogy ez a szintér sosem az, amelyet láthatnak. Nem az általuk nézett szintérnek váltak szereplőivé, hanem színteret csinált belőlük a történelem, miközben ők egy *másikra* meredtek.

De menjünk vissza a film elejére, a címhez: *Hátsó ablak*. Ami az „ablakot” illeti, nagyon sokan felhívták már a figyelmet arra, hogy az ablak óhatatlanul toposzá válik egy olyan filmben, amely a látás, s mindenekelőtt a mélységlátás (vagy értelmezés) problémáját tematizálja. Hiszen a mélység újkori ábrázolásmódjainak alakulástörténetében meghatározó szerepet játszik a mélységi hatást leginkább felkeltő, ún. perspektivikus ábrázolás „ablakként” (a látógúla síkmetszeteként) való Alberti-féle meghatározása, mely a *camera obscura* elvét követi annak minden előfeltevésével, ^[16] egy olyan elvet, amely előbb a fényképezőgépben, majd a filmkamerában nyert lekicsinyített és képrögzítésre is alkalmas formát. Ha tehát főhősünk (Jeff) fotográfus, az aligha a véletlen műve. Az ablak azonban, amennyiben egy olyan kavargó világra nyit rálátást, amelyből csupán mozaikokat van módunk elkapni, más értelemben is toposza lehet az értelmező látásnak: ahogy az *Unokabátyám sarokablaka* című Hoffmann-elbeszélésben, itt is csupán az interpretatív összekapcsolás, azaz olvasás nyomán állhatnak össze a mozaikok egységes narratív egésszé. Jeff a szemközti ablakok epizodikus részleteiből komponálja meg környezetének összefüggéseit, s benne egy vélt-valós gyilkosság képzetét. ^[17]

Ez az ablak ugyanakkor „hátsó” ablak, miként az udvarra nyíló többi is. S habár általában az utcafronti ablakokon át is a magánszférába nyerhetünk bepillantást (már ha ez lehetséges), annyi különbség mégis adódik az utcai és az udvari ablakok között, hogy az utóbbiak bizonyos fokú védtelenséget, támadhatóságot, a többi – ugyancsak védtelen és támadható – hátsó ablakból érkező pillantás afféle „hátbatámadó” behatolásának lehetőségét implikálják. Ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a magánszféra védelmében alkalmazott védelmi eljárások gyakran az aszimmetrizálásnak pontosan azt a logikáját követik, amelyet fentebb a színház modern kori fejlődésében kiemeltünk. Bár nappali fényviszonyok mellett a csukott ablak üveglapja kívülről tükörként, belülről tekintve azonban áteresztő közegként működik, s minden külön beavatkozás

nélkül is egyirányúsítja a láthatóságot, a fényerő nappali változékonysága miatt szükség van biztosítási funkciót ellátó csipkefüggönyökre, amelyek ugyanezt a működésmódot mintegy felerősítve érvényesítik: a kívülről érkező fénysugarakat világos tónusukkal visszaverik, míg a szoba relatíve homályos teréből sötétebb rácsozatot alkotnak, melyen keresztül bárki szemmel tarthatja a külvilág eseményeit. A csipkefüggöny az egyirányúsításnak ezt a technológiáját nyitott ablak esetében, tehát szellőztetéskor is képes sikerre vinni. Ami ugyanakkor az éjszakai életet illeti (bent relatíve világos van, kívül relatíve sötét), a helyzet az optikai egyirányúsítás szempontjából reménytelen, nincsen mód a privát tér fölényének megőrzésére, így marad a teljes oda-vissza fényzár: a spaletta, a sötétítőfüggöny vagy a redőny.

Ami Jeff lakókörnyezetét és saját lakását illeti, utcai ablakot sem más lakásokban, sem az övében nem látni, mivel a belátható apartmanok egytől-egyig tisztán udvari szobákból állnak. Jeff lakása az udvar hátsó oldalán fekvő épületben található, itt tehát fel sem merül, hogy lehetne utcára nyíló ablak. Van persze egy másik ablaka az udvarin kívül is oldalt, szinte észrevétlenül, de az valamiféle átjáró fölött lehet, és egy tűzfalra néz. Érthető is, hogy Jeff nem foglalkozik vele, többnyire félig hátat fordít neki. Mivel nyár van, az ablakok általában nyitva vannak. Csipkefüggöny ebben az alsó középosztálybeli tömbben sehol nincs, csak árnyékoló redőny, amelyet időnként leengednek a lakók (ezt egyszer Lisa is megteszi Jeffnél). Mindebből annyi következik, hogy a teljes fényzár átmeneti időtartamain kívül egyetlen eszköz marad a lakók kezében: nappal a fénnel és az árnyékkal, éjjel a világítással és az elsötétítéssel való manipulálás, hasonló elv szerint, mint a színházban. Mindkét esetre hangsúlyos példát kínál a film.



Vissza az árnyékba. Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

Az ominózus éjszaka másnapján, az ablakhoz lépő Thorwald láttán, Jeff és kérésére Stella is sietve visszahúzódik az ablaktól a szoba árnyékos felébe, majd onnan figyelik a körbekémlelő Thorwaldot. Jeff suttogva kommentálja a gyanúsnak talált viselkedést: „Ez nem átlagos nézés. Akkor néz így az ember, ha attól fél, hogy valaki esetleg figyel [It's not an ordinary look. It's the kind of look a man gives when he's afraid somebody might be watching him].” Jeff úgy látja, Thorwald azt nézi, hogy nézik-e. Jeff nézi ezt a nézést. S hogy zavartalanul nézhesse, észrevétlennek kell maradnia. Észrevétlen viszont akkor marad, ha nézi a másikat, és látja, mikor pillant az feléje, azaz mikor kell

háttérbe vagy árnyékba húzódnia. Ha viszont az árnyékba húzódás már a saját nézésének és a másik feléje fordulásának eredménye, akkor néznie kell vagy kellett a világosból vagy előtérből is, kiteve magát annak, hogy nem lesz képes elég gyorsan visszavonulni az árnyék biztonságát nyújtó félhomályába. Úgy tűnik, minden a gyorsaságon, a jó reflexen múlik a nézésnek ebben a versenyében, a nézőség nézettség feletti uralmában, és egy sajtófotósnak vélhetően volt is hol edződnie, még ha jelenlegi állapota azt is mutatja, reflexei cserben is hagyhatják. Ugyanakkor különös, hogy Jeff annak ellenére is azt gondolja, hogy láthatja, ha látják, hogy amit lát, az ennek épp ellenpéldája: azt látja, hogy Thorwald nem látja, hogy látják. Könnyen lehet, hogy mégsem egyszerűen reflex kérdése, hanem alapvető strukturális probléma az, amivel Jeff szeretne megbirkózni.



Lámpaoltás Thorwaldnál. Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

A nappali árnyékba-húzódás iménti jelenete mellé az éjszakai lámpaoltás azon jelenete kívánczik, mely a film egyik legmozgalmasabb epizódját zárja. Lisa Stellával együtt átmászik a „zenekari árkon” fel a „színpadra”, ahonnan Lisa egyedül felkapaszkodik a szemközti „díszletre”, Thorwald lakásába, hogy a férfi távollétében bizonyíték után kutasson. Amikor a váratlanul hazatérő Thorwald erőszakoskodni kezd vele, Lisa radikálisan megtöri annak integritását, amennyiben segélykiáltásával mintegy „kiszól” a színpadról. A szintér önállósága már korábban is megtört, amikor Lisa átjuttatta a számon kérő levelet, illetve amikor korábban ő is és Stella is külön-külön visszaintegettek Jeffnek. Ám az integető gesztus néma és más színpadi karakterek számára észrevétlen „kiszólása” helyett ezúttal hangos kiáltásokat kapunk („Jeff! Jeff! Jeff!), ráadásul a támadó füle hallatára. Nem is csoda, ha Thorwald, aki rájön, hogy figyelik (noha még nem látja az őt látót vagy látókat), nyomban lekattintja a lámpát. ^[18]



Lámpaoltás Jeffnél. Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

A lámpaoltás a szóban forgó jelenetben valójában kétszer játszódik le, másodszorra azonban az innenső oldalon, Jeffnél. Nem sokkal azután ugyanis, hogy Thorwald lekattintotta a lámpát, megérkeznek a rendőrök, a dulakodás helyszínén újra világos lesz, és a rendőri intézkedés közepette Lisa ismét a gesztikus kiszólás néma eszközhöz nyúl. ^[19] Ezúttal azonban jelzése nem marad észrevétlen Thorwald előtt, aki követve a jelzés irányát, feltekint egyenesen Jeff (s a szubjektív beállítás jóvoltából egyúttal a filmnéző) szemébe. Ekkor utasítja Jeff a mellette álló Stellát a lámpa villámgyors leoltására: „Kapcsolja le a lámpát! Meglátott minket. [*Turn out the light! He'd seen us.*]” Csakhogy, amint azt láthatólag maga Jeff is észleli, Thorwald saját lámpaoltásához hasonlóan ez is megkésett aktus, és pontosan azért *kell* megkésettnek lennie, mert éppen azt kell látnia, amit el akar kerülni: hogy látják.

Ekkor azonban Jeffnek még mindig csak egy olyan veszéllyel kell szembesülnie, amelyről legalább tud, hiszen látta, hogy meglátták. Hamarosan elkövetkezik azonban a pillanat, amikor ennél is radikálisabb fenyegetés áldozatává válik, pontosan azért, mert nem gondolja, hogy fenyegetné bármi is. Ez a pillanat azonban nem a látásról szól ebben a már-már mániásan látás- és látványcentrikus történetben, mely éppen ezért a vakság története is, mert főhősét végül nem a látható szorítja sarokba. Jeff mindeddig aktív és kezdeményező pozícióban volt, és nem csupán a vizuális megfigyelés terén. A médiumok, melyek részei voltak akcióinak, nem merülnek ki a vizuális médiumokban, amilyen a távcső vagy a teleobjektívvel felszerelt fényképezőgép. Ezeknél aktívabb (mert a szintérre behatoló) médium volt a fenyegető, de aláíratlan levél (és postása, Lisa), továbbá az a telefonhívás, melyet szintén Jeff kezdeményezett, szintén anonim módon, és amelynek célja az volt, hogy elcsalják otthonról Thorwaldot. Aki levelet küld vagy hívást kezdeményez, óhatatlanul lépéselőnyben van a címzett vagy hívott félhez képest. A híváskezdeményező fölénye visszatérő motívuma Hitchcock filmjeinek (de nyilvánvalóan messze túlmutat az ő munkáin): a *Gyilkosság telefonhívásra* (*Dial M for Murder*, 1954) egy az egyben erről szól, de *A férfi, aki túl sokat tudott* zsarolási jelenetét is említhetjük. Ám attól a pillanattól kezdve, hogy Thorwald meglátja, Jeff is hívhatóvá válik. A telefon pedig csörög, és mivel Jeffet épp azelőbb hívta vissza nyomozó ismerőse (Doyle), akit korábban sikertelenül próbált elérni, most azthiszi, megint Doyle hívja őt.

Korábban tájékoztatta Doyle-t a fejleményekről, mindazon telefon- és levélforgalomról, amelyet maga Thorwald bonyolított a gyilkosság sikeres kivitelezése és leplezése érdekében. Jeff figyelmeztette barátját arra is, hogy „A fickó tudja, hogy figyelik [*This fellow knows he is being watched*]”. Jeff eltelik azzal a gondolattal, hogy a másik látása látható, vagyis hogy tudhatja, mit tud a másik (például azt, hogy figyelik). Miközben veszélyben érzi magát, a veszélyérzet annyiban biztonságos, hogy a veszély ténye és hatóköre látható. Pár pillanattal előbb azonban, amikor még Stella is nála volt, és az óvadék összeszedésével voltak elfoglalva, éppen hátat fordított az ablaknak, s nem láthatta, amint Thorwald elhagyja az apartmant. Lépéshátrányba kerül. Csak miután letette a telefont, észleli, hogy odaát már le van kapcsolva a lámpa, ám még mielőtt gondolkodni volna ideje, azonnal újfent csörren a telefon. A korábbi hívás alapján ismét rendőrségi visszahívásra, egy általa kezdeményezett híváshurok rendeltetésszerű visszatérésére számít Jeff, ezúttal azonban keservesen csalódní kényszerül.



*Későn kapcsolás: első reakció. Hátsó ablak (Rear Window.
Alfred Hitchcock, 1954)*

Miközben korábban látta, hogy látják, most hallania kellene, hogy hallják – ami viszont hallhatatlan. ^[20] Egy rá irányuló látásról legalább az illúzió szintjén gondolhatja Jeff, hogy látja, a hallásnál azonban már az illúzió sem lehetséges. ^[21] És különösen nem hallható a hallás vagy hallgatás, ha valaki előre tudni véli, ki a hívó, ahogy teszi ezt Jeff, midőn elsietetten beleszól a kagylóba, minden kivárás nélkül. Első reakciója a következő pillanatban tévesnek bizonyul, ez azonban nem több már, mint „későn kapcsolás”, pontosan abban az ironikus értelemben, ahogy Samuel Weber beszél róla: „A későn kapcsolás fogalmában és gyakorlatában egyaránt ott rejlik az önparódia eleme (annak burkolt sugalmazása, hogy miután az előbb »elszalasztottuk« a lényegét, semmi garancia rá, hogy ezúttal helyesen értjük, vagyis »fogjuk« a dolgot)”. ^[22] Tehát a fordulat nem pusztán az, hogy hívóból (vagy visszahívottból), radikálisan hívottá fokozódik le az eredethez való reflexív rekurzió legkisebb esélye nélkül, hanem hogy ennek megkésett felismerése távolról sem garantálja azt, hogy a későbbiekben megóvjá magát a hasonló kellemetlenségektől. Mert megóvhatja-e magát egy következő csalódástól, ha pusztán már azáltal hibát követ el, hogy válaszol a hívásra, azaz felveszi a kagylót? Walter Benjamin a telefonról szóló rövid önéletrajzi visszaemlékezésében beszél a telefon pusztító hatásáról, mely mindenekelőtt az önálló terek és önálló idők határvonalának megbontásában vagy áthelyezésében mutatkozik meg. Fejtegetését a telefonhívás ellenállhatatlanságának gondolatával zárja: „Nem volt semmi, ami enyhítette volna a kísérteties erőt, mellyel a hang rám tört. Aléltan türtem, ahogy megfoszt időérzékemtől, kötelességérzetemtől és akaraterőmtől, semmissé teszi mérlegelési képességemet, s amint a médium követi a hangot, mely túlhanról hatalmába keríti, engedtem az első adódó ajánlatnak, mely a telefonon át hozzám eljutott.” ^[23] A kis Walter pontosan úgy enged „az első adódó ajánlatnak” Benjamin szövegében, ahogy a szorult helyzetbe került ifjú Jean-Jacques menti magát „az első kínálkozó dologgal” Rousseau *Vallomásainak* Marion-epizódjában. ^[24] Az ajánlat, ami a telefonikus híváskor érkezik, mindenekelőtt maga a csengés, ezért már pusztán azáltal engedünk az ajánlatnak, hogy fogadjuk a hívást, hogy válaszolunk rá, akár hangtalanul is. Hiszen ha Jeff bemutatkozás nélkül, a hívó bemutatkozására várva egyszerűen hallgatott volna, Thorwald akkor is tudta volna, hogy otthon van. Igaz ugyan, hogy abban nem lehetett volna biztos a hívó, hogy az archívum (telefonkönyv), amelyből a számot kinézte, és az egyéb archívumok (postaláda, gondnok

stb.), melyekből Jeff egyéb adatait (vezetéke nevét, címét) előzetesen kiszedte, nem tévesek-e. Ám a lényeg itt most az, hogy Jeffnek nincs kezében eszköz a védekezésre, legfeljebb az archívumok félrevezető, eltérítő munkájában reménykedhet.



*Későn kapcsolás: második reakció. Hátsó ablak (Rear Window.
Alfred Hitchcock, 1954)*

Jeff „későn kapcsolása” a második telefonhívás alkalmával valójában ismétlődés. Ismétlődése annak a brutálisan szó szerinti *későn kapcsolásnak*, a lámpa megkésett lekapcsolásának, amellyel önnön láthatóságát próbálta megakadályozni, pontosan úgy, ahogy tette azt maga Thorwald is a dulakodási jelenetben, szintén megkésve. Úgy tűnik, Hitchcock filmjében minden a lámpák – pontosabban a lámpák kapcsolgatása – körül forog. Ám míg eddig a lekapcsolás volt a fegyver, a következő jelenetben a felkapcsolás lesz, mert a leoltott villannyal szemben már nem lehet lámpaoltással védekezni. Márpedig a robosztus léptekkel közeledő Thorwald a lépcsőházban is lekapcsolja a világítást. Felismervén, hogy sem telefonálásra, sem elbújásra nincs lehetőség, Jeffnek egyetlen lehetősége marad: a lámpa visszakattintása. Ám mivel immár az eddigi nézőtér megosztása a tét, nem használhat lámpát, mely az egész teret bevilágítja. Egyirányú fényre van szüksége. A vaku választása egyszerre véletlen és szükségszerű: ez az első „adódó” vagy „kínálkozó” dolog, ami a keze ügyébe kerül, ugyanakkor ez az egyetlen használható is, mely színházi reflektorként képes megosztani a teret, egyirányúsítani a fényt és vele a látást. Ahogy Miran Božović fogalmaz: mivel Jeff „nem akarja, hogy őt lássák, hogy a kép, a látvány részévé váljon, reménytelenül próbálja fenntartani nézői pozícióját”.^[25] A vaku tehát az egyetlen eszköz, amellyel újrahúzható a Jeff felé mind gyorsabban közeledő határ színtér és nézőtér között, s amellyel a mind szűkebbre zsugorodó nézőtér elhatároltsága fennmaradhat.^[26]



Vakuzás. Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

A regresszió, amelynek tanúi vagyunk, előbb-utóbb lezárul, egy ugyanolyan „misztikus” erőszakmozzanatban, amilyenről a performatív (ún. „származékos” performatívumokból álló) rendszereket felállító ún. „megalapozó” performatívumok kapcsán Jacques Derrida beszél. ^[27] Hitchcock filmje a megvilágítás színházalapító performatívumának regresszív ismétlődéséről szól, az alapítónak szánt performatívumok származékos performatívumokká való lefokozódásáról, s ott ér véget, ahol e regresszió elérkezik „misztikus határáig”, addig a megalapozó performatívumig vagy *superperformatívumig*, amelynek derengő „fényében” minden előző performatívum *perver* performatívummá alakul. ^[28] S mivel a színházalapításnak ez az ismétlésre ítélt gesztusa a látómező keretezésének gesztusa is egyben, az előbbi regresszió egyszersmind a beállítások regressziója is. Márpedig Jeff látómezője folyvást bővítésre szorul, míg nem az a hely, ahonnan a látás történne, vagy ahonnan megalapozódna, maga is a mező részévé válik, immár egy olyan beállításból, amely nem az övé, ezért története a filmes beállítások regresszív struktúráját is színre viszi. A szubjektív beállítások megalapozó beállításokra való redukciója szükségessé teszi, hogy magát a megalapozó beállítást is azonosítsuk mint megalapozót, ez azonban csak egy másik, ősből beállítás alapján lehetséges, miáltal az egymást láncolatosan megalapozó beállítások hasonló regressziója alakul ki, amelyet az előbb a megvilágítás színházalapító gesztusai alkottak. ^[29] Amennyiben a megalapozó beállítások származékosaknak (ha nem is szubjektívnak) bizonyulnak, és csupán egy önlegitimáló *superperformatívum* lehet a végső alapjuk, akkor ez azt jelenti, hogy a film narratív szerveződése *perverperformatív*vá válik, mert minden pillanatban kétséges lesz az, hogy mikor honnan néz a kamera. Ha pedig nem lehetséges önálló, zárt térbeli vagy időbeli egységekbe szervezni az eleve elhelyezhetetlen beállításokat, akkor lehetetlenné válik megalkotni, megkülönböztetni és számba venni a jeleneteket, és alighanem a film határai is perforálódnak. Nemhogy narratív film, de film sem lesz. Nemcsak a narratív egységek, de a film határvonala is minden pillanatban felfüggesztődik, s könnyen lehet, hogy ez a felfüggesztettség az igazi *suspense*, amit Hitchcock talán maga sem tud, de csinálja, mint az emberek Marxnál. Amit kapunk, az nem *narrative suspense*, hanem *suspension of the narrative*. Végül is Thorwald bűnössége egyáltalán nem „lepleződik le”, legalábbis nem szükségszerűen az előzményekből következő módon. A fenntartott izgalmakat követően, minthogy a végkifejlet semmilyen szinten nem következik az előzményekből, inkább az értelmezés sugallta narratíva felfüggesztését és a felfüggesztettség merőben ironikus, égi feloldását

nyújtja a film. Pusztán Alfred „Jupiter” Hitchcock önkénye, hogy éppenséggel „bebizonyosodik” a gyanúsított bűnössége; minden nehézség nélkül végződhetett volna a történet teljesen másképp is, ártatlansággal vagy további kétségekkel, ahogy Kleist *Amphitryon*­jában is csupán a *gratuitous* vagy *gratis* jupiteri kegy vet véget a földiek teljes összezavarodottságának.



Zuhanás. Hátsó ablak (*Rear Window*. Alfred Hitchcock, 1954)

Visszatérve Jeffhez, az elsütött vakuk csak késleltetik, de nem akadályozzák meg a nézőtér vészes fogyatkozását, a közeledő határ végül átsap Jeffen, aki ténylegesen a színtéren, a színpadként működő udvaron találja magát.^[30] Hogy ennek az átsapásnak egyúttal zuhanásnak kell lennie, az jól mutatja az esemény traumatikus voltát. A páholyból a színpadra zuhan, arra a színpadra, amelytől mindvégig rettegett, jobban, mint egy lámpalázás színésztanonc. A *Hátsó ablak* maga is nyugodtan viselhetné a *Rémület a színpadon* címet, azzal a különbséggel, hogy Jeff esetében ez a félelem már akkor jelentkezik, mielőtt a színpadra lépne. Ez a félelem inkább félelem a színpadtól, attól, hogy színpadra kell lépni, vagy még inkább attól, hogy a színpad lép alá. Ez utóbbi történik Jeffel, akinek napfénytől és lámpafénytől való menekülése a mindenkori nézőé, akinek ilyen értelemben komolyabb lámpaláza van, mint ami egy színésznek valaha is lehet. A *Rémület a színpadon* angol címe: *Stage Fright*, ami az idiomatikus hétköznapi szóhasználatban egyszerűen „lámpaláz” jelentést hordoz. A *Hátsó ablak* arra figyelmeztet, hogy ez a láz talán nem annyira a színésze (akár színházi, akár filmszínész), hanem mindazoké, akik nem az előadás vagy alakítás esetleges sikertelenségétől félnek (a színpadon), hanem *magától a színpadtól*, vagyis attól a teatralitástól vagy teatralizáló mechanizmustól, amely csakis zuhanásként vagy traumaként élhető meg, ha túlélhető egyáltalán.



Az oldalsó ablak. Hátsó ablak (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

Ilyen trauma bujkál Lisa mosolyában, melyben a Jeffet fenyegető jövőbeni „későn kapcsolások” sejlenek fel, de még inkább ez a trauma rejlik abban az oldalsó ablakban, amelyről a kritika mindeddig megfélemedezett, s amely éppen azért van „hátrébb” még a hátsónál is, mert nem *hátról* van hozzá képest, mint az ajtó (ahonnan még mindig várható a veszély), hanem oldalt. Ez az ablak egy tűzfalra néz, s talán arra utal, hogy mindaddig, amíg ablakokra néző ablakokon át a szemek szemmel tartásával vagyunk elfoglalva, benne vagyunk a szemkontaktus vagy a viszonzott pillantások nárcisztikus fantazmájában, amely azzal áztatja magát, hogy láthatja az őt látót, hogy kilesheti a rá leselkedőt, a veszélyt, miközben épp ezáltal sodródik a valódi veszély színterére.

Jegyzetek

1. Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In uő: *Kommentár és prófécia*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 1969. 315-316, 319. A viszonzatlan pillantásról Benjamin a fényképezés, illetve Baudelaire kapcsán beszél, és az „embertelen” vagy „halotti” képzetével hozza kapcsolatba, lásd: Motívumok Baudelaire költészetében. Ford. Bizám Lenke. In *Kommentár és prófécia*. 267-268, illetve 269-270.
2. Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, 322-323.
3. Friedland, Paul: *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*. Ithaca – London, Cornell University Press, 2002. 25-26. (Erre a nagyszerű könyvre még 2006-ban Andrew Parker hívta fel a figyelmem azon az általa és Martin Harries által vezetett „teatralitás”-szemináriumon, mely az ACLA éves találkozója alkalmából a Princeton Egyetemen zajlott.)
4. Uo. 26. (saját kiem.)
5. Hitchcock, Alfred: *Írások, beszélgetések*. Budapest, Osiris, 2001. 302.
6. Uo. 306.
7. Uo. 304.
8. A két beállítás keverékeként meg szokás különböztetni ún. „nézőponti” beállítást is, lásd erről: Szabó Gábor: *Filmes könyv (Hogyan kommunikál a film?)*. Budapest, Ab Ovo, 2002. 41.
9. „Igen, 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, hogy hogyan reagál rá. Mindez szerintem a lehető

- legtisztább kifejeződése a mozi lényegének.” – Alfred Hitchcock nyilatkozata, In *Truffaut – Hitchcock*. Ford. Ádám Péter – Bikácsy Gergely. Budapest, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, 1996. 123.
10. Lisának végül sikerül kivívnia Jeff elismerését. A történet során különféle ruhakölteményekben mutatkozó nőt az utolsó jelenetben nadrágban látjuk, amint a Himaláján túli világról (*Beyond the High Himalayas*) olvas, miközben ő maga is túl van már a megpróbáltatásokon. Megszerezte, akit akart. Jeff jó darabig biztosan nem megy sehová (immár mindkét lába törött), így Lisa az ironikus hasonulás mellett továbbra is nyugodtan hódolhat a divat iránti „szoknyás” érdeklődésének (elégedetten nyúl a *Bazaar* magazin után).
 11. Látunk például egy fotót a koreai háborúról, egyet egy utcai gázolásról, egy másikat pedig egy kísérleti atomrobbantásról, melynek előterében megfigyelők állnak.
 12. A forgatókönyv szerint gyorsfelvételre alkalmas apparátusról (*Speed Graphic Camera*) van szó.
 13. Egyedi módon keveredik a fényképészetnek ez a két válfaja Michelangelo Antonioni *Nagyításában* (*Blow-Up*, 1966), melyet általában a nyomozás és a fotográfia szoros összekapcsolódása (illetve a gyanú fikcionális/referenciális lebegtetése) miatt szoktak párhuzamba állítani a *Hátsó ablakkal*. Míg Hitchcocknál a tényleges fényképezésnek csak a diás jelenetben van jelentősége, mert egyébként nem játszik szerepet a rögzítés, addig Antonioni filmjében, ahogy a cím a sugallja, a rögzítésre, s annak nyomán az utómunkára esik a hangsúly. Ugyancsak az utómunka kerül előtérbe Zolnai Pál *Fotográfia* című 1973-as filmjében, ott azonban a retusálás lehetősége miatt, melynek nyomán olyasféle kontraszt képződik, mint divatfotó és sajtófotó között Hitchcocknál.
 14. Ez a gesztus ott van már a *Rémület a színpadon*-ban is: az abban mutatott vasfüggöny a történetet keretezve emelkedik föl (Londont mutatva nekünk), ám végül a történeten belül zuhan le, emlékezetes brutalitással gyűrve le a gyilkost. Egy másik „vasfüggöny” jelenik meg a hidegháborús tematikájú *Szakadt függönyben*.
 15. A bináris reciprocitás és az áthelyeződések egymásutánja közti különbség általam ismert legpontosabb artikulációját Andrzej Warminski alábbi írása adja: *Monstrous History: Heidegger Reading Hölderlin*. *Yale French Studies* 77, 1990. 193-209.
 16. A legfontosabbak: monokularitás, rögzített nézőpont, sík vetítési felület és egyenértékűség.
 17. Amikor Lisa végre maga is gyanakodni kezd, a látottak „jelentését” kérdezi Jefftől: „Kezdjünk újra mindent az elejéről, Jeff. Mondj el mindent, amit láttál, s hogy szerinted mit jelent [*Let's start from the beginning again, Jeff. Tell me everything you saw, and what you think it means*].”
 18. A nappaliban, ahol a dulakodás történik, nincs csillár, csak két lokális lámpa van, egy az előtérben (talán asztali), egy a háttérben (álló vagy fali). Thorwald a hálószobába átvezető ajtó melletti kapcsolóval egyszerre oltja le mindkettőt. A hálóbeli kislámpa erőtlen fénye szűrődik csak át a nyitott ajtón.
 19. A színpadi rejtjelezésnek hasonló esetével van itt dolgunk, mint amiről korábban Hitchcock színházas jelenetei kapcsán esett szó, hiszen Lisa egyszerre játszik Thorwald felé, a rendőrök felé és kifelé a nézőknek (Jeffnek és Stellának).
 20. Más összefüggésben ugyanakkor amellet is lehet, sőt kell érvelni, hogy bizony még a hallásnak is van zaja (vagy a látásnak fénye), tehát éppenséggel nem lehet „hallatlanul” (vagy látatlanul, szagolatlanul, ízeletlenül, sőt „tapintatlanul”) hallani, hallgatni, hallgatózni (vagy látni, báméskodni, leskelődni stb.). A legkönnyebb talán azt belátni, hogy a „tapintatlanság” lehetetlen: a tapintás mindig inskripció. Azonban fontos hozzátenni, hogy mivel még a tapintás is mediált (ahogy Arisztotelész *A lélekben* ezt meggyőzően kifejti), a híváshurok sohasem ér vissza kezdeti pontjára, hanem időben megkésve vagy térben máshová érkezik. Tapintó és tapintott éppúgy nem fog egybeesni soha, ahogy az akció, a reakció és a viszontreakció sem eshet egybe – és nemcsak az írás, hanem a beszéd esetén sem. Mindehhez lásd: Arisztotelész: *A lélek*. Ford. Steiger Kornél – Brunner Ákos – Bodnár István. In uő: *Lélekfilozófiai írások*. Budapest, Akadémiai,

21. Éppen ezért nem tűnik kielégítőnek egyszerűen az objektív és a szubjektív pozíciók felcserélődéséről beszélni, ahogy Lawrence Howe teszi egyébként ötletes tanulmányában: *Through the Looking Glass: Reflexivity, Reciprocity, and Defenestration in Hitchcock's Rear Window*. *College Literature* 35.1, 2009/tél 27.
22. Weber, Samuel: Későn kapcsolás: cselekvés és írás Genet »A furcsa szó: urb...«-jában. In *Apertúra*, 2010/ősz (<http://www.apertura.hu/2010/osz/weber2>).
23. Benjamin, Walter: A telefon. Ford. Fogarasi György. *Apertúra*, 2010/ősz (<http://www.apertura.hu/2010/osz/benjamin-2>).
24. Rousseau, Jean-Jacques: *Vallomások*. Ford. Benedek István – Benedek Marcell. Budapest, Magyar Helikon, 1962. 90. (a fordítás enyhe módosításával). Az említett epizód és konkrétan „az első kínálkozó dolog” értelmezéséhez lásd: Paul de Man: Mentegetőzések. In uő: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006. 323-349.
25. Božović, Miran: Az ember a saját retinája mögött. Ford. Szerda Zsófia. In *Hitchcock (Kritikai olvasatok)*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2010. 191.
26. John Belton az elválasztott térrészek összefolyásáról beszél, ld. The Space of Rear Window. *MLN* 103, 1988/5. 1123. (Howe: *Through the Looking Glass*. 30.)
27. Derrida, Jacques: *Force de loi*. Paris, Galilée, 1994. 34. 59.
28. A szuperperformatívum és a perverformatívum fogalmáról lásd Jacques Derrida, Andrzej Warminski és Werner Hamacher írásaira épülő elemzésemet az *Apertúra* jelen „Performativitás/teatralitás”-számához (2010/ősz) írt bevezető tanulmányomban. A szubjektív beállítások regresszív eredete is belejátszhat abba, hogy a hangsúly, melyet rájuk szokás helyezni, túlzó lehet, miként Howe állítja, vö.: *Through the Looking Glass*. 23.
29. *A narratív film elméletei* című, Hitchcock *Hátsó ablakát* is elemző írásában Füzi Izabella értékes lábjegyzetben érinti „a tekintet forrását megjelölő” beállításokat: „Az a kép azonban, mely látszólag megmutatja az előző vagy rákövetkező beállítás keretezési nézőpontját, keretezetlenül marad, függőben hagyva a kérdést, hogy ő maga mely nézőpont projekciója. Még abban az esetben is, ha minden egyes beállítást az őt megelőző keretezéseként fogjuk fel, a végső megalapozás felfüggesztődik, egy végtelen regresszió számára nyitva meg az utat.” A jelen elemzés egy példája lehet annak, hogy „a varratként értelmezett beállítás/ellenbeállítás rendszere hogyan írható vissza a film textuális-retorikai modelljébe”. (*Apertúra*, 2008. tavasz. <http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>)
30. Jeff segélykiáltása („Lisa! Doyle!”) mintegy az ismétlése Lisa korábbi kiáltásának („Jeff! Jeff! Jeff!”), s minthogy ez utóbbi afféle színpadi „kiszólásnak” minősült, Jeff kiáltása színpaddá avatja a szobát és nézőtérre a túloldalt. Mégis többről van itt szó egyszerű inverziónál, ezért az olyan olvasatok, mint Howe értelmezése a szubjektum/objektum-pozíciók felcserélődéséről („Through the Looking Glass”, 30), minden erényük ellenére nem adnak számot arról az áthelyeződéses (és nem inverzív) mozgásról, amely a film valódi teatralitását adja. Nem teljesen mentes ettől a defektustól George E. Toles tanulmányának vonatkozó részlete sem: Alfred Hitchcock's *Rear Window* as Critical Allegory. *Boundary 2*, 16. 2/3, 1989. 241.

Irodalomjegyzék

- Arisztotelész: A lélek. Ford. Steiger Kornél - Brunner Ákos - Bodnár István. In uő: *Lélekfilozófiai írások*.

Budapest, Akadémiai, 2006.

- Belton, John: The Space of Rear Window. *MLN* 103, 1988/5. 1123.
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In uő: *Kommentár és prófécia*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 1969.
- Benjamin, Walter: A telefon. Ford. Fogarasi György. *Apertúra*, 2010. ősz (<http://apertura.hu/2010/osz/benjamin-2>).
- Benjamin, Walter: Motívumok Baudelaire költészetében. Ford. Bizám Lenke. In *Kommentár és prófécia*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 1969.
- Božović, Miran: Az ember a saját retinája mögött. Ford. Szerda Zsófia. In *Hitchcock (Kritikai olvasatok)*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2010.
- Derrida, Jacques: *Force de loi*. Paris, Galilée, 1994.
- Fogarasi György: Performativitás/Teatralitás. *Apertúra*, 2010. ősz (<http://apertura.hu/2010/osz/fogarasi>).
- Friedland, Paul: *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*. Ithaca - London, Cornell University Press, 2002.
- Füzi Izabella: A narratív film elméletei. *Apertúra*, 2008. tavasz (<http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>).
- Hitchcock, Alfred: *Írások, beszélgetések*. Budapest, Osiris, 2001.
- Lawrence Howe: Through the Looking Glass: Reflexivity, Reciprocity, and Defenestration in Hitchcock's Rear Window. *College Literature* 35.1, 2009. tél
- Rousseau, Jean-Jacques: *Vallomások*. Ford. Benedek István - Benedek Marcell. Budapest, Magyar Helikon, 1962.
- Paul de Man: Mentegetőzések. In uő: *Az olvasás allegóriái: figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2006.
- Szabó Gábor: *Filmes könyv (Hogyan kommunikál a film?)*. Budapest, Ab Ovo, 2002.
- Truffaut, Francois : In *Truffaut - Hitchcock*. Ford. Ádám Péter - Bikácsy Gergely. Budapest, Magyar Filmintézet - Pelikán Kiadó, 1996.
- Toles, George E.: Alfred Hitchcock's *Rear Window* as Critical Allegory. *Boundary 2*, 16. 2/3, 1989. 241.
- Warminski, Andrzej: Monstrous History: Heidegger Reading Hölderlin. *Yale French Studies* 77, 1990.
- Weber, Samuel: Későn kapcsolás: cselekvés és írás Genet »A furcsa szó: urb...«-jában. *Apertúra*, 2010. ősz (<http://apertura.hu/2010/osz/weber2>).

Filmográfia

- *Hátsó ablak* (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

© Apertúra, 2010. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-a-hatsonal-is-hatrebb-teatralitas-hitchcocknal/>

