

NICOLAS ROEG: NE NÉZZ VISSZA!

Vér és piros esőköpeny

VARGA ZOLTÁN

A NE NÉZZ VISSZA! NEM CSAK KÖVETŐJE, IHLETŐJE IS A GIALLO MŰFAJÁNAK.

Nem sok olyan filmet ismerhetünk, amely egyszerre tarthat számot a modern művészfilm és a borzongatásra, szorongáskeltésre szakosodott műfajok – a thriller, a horror, s a kettejük (valamint a krimi) érintkezéseként leírható *giallo* – közönségének érdeklődésére. Nicolas Roeg remeklése, a *Ne nézz vissza!* (1973) azonban éppen ilyen kivételes darab. Pápai Zsolt fogalmazta meg igen találóan, hogy a *Ne nézz vissza!* olyan Dario Argento-film, amelyet Alain Resnais forgatott (*Filmvilág* 2006/3). Az idősíkokkal folytatott játék s a tudattartalmak megjelenítésének művészfilmes ambíciója érintkezik benne a giallo jellegzetes eszköztárával és a műfaj alapvető motívumainak sorával – persze a különbségek sem elhanyagolhatók.

Miként a műfajt megalapozó Mario Bava-film, *A lány, aki túl sokat tudott* (1963) óta számtalan gialloiban, közzépszerű munkákban éppúgy, mint alaplívekben (Dario Argento: *A kristálytollú madár*, 1970; Sergio Martino: *Szerelmi vérszomj*, 1971), Roegnél is külföldiek, átutazók sodródnak életveszélyes helyzetekbe egy európai (nagy) városban – ezúttal egy angol házaspárra (mindenekelőtt a férjre) leselkednek a rémségek Velence városában. A giallo pszichoanalízissel kapcsolatos (többnyire felszínes) érdeklődésével magyarázható a műfaj ragaszkodása a traumák témájához: a műfaj beteg elméjű gyilkosait sokszor gyerekkoruk óta kísértő megrázkódtatások készítetik a rémtettek elkövetésére. A *Ne nézz vissza!* esetében ez ugyancsak meghatározó motívum, itt azonban nem elnagyolt s főként nem hajánál fogva előrangtatott a cselekményt mozgó traumatikus esemény, amely ráadásul nem is a gyilkos, hanem az áldozatjelöltek lélekrajzát árnyalja. A

Julie Christie és Donald Sutherland által játszott Baxter-házaspárt a kislányuk elvesztése – vízbefúlása – után látjuk a velencei hotelekben és utcákon: a *Ne nézz vissza!* legalább annyira szól a gyászunkról, mint a borzongató koincidenziák (összefüggésyanús véletlenek) faggatásáról. Mi több, míg a főszereplők rétegzett jellemrajza a Roeg-film markáns erénye, addig a gyilkosról az égvilágon semmit nem tudunk meg (azt leszámítva, hogy magunk is megpillanthatjuk őt a férj végzetének beteljesedésekor). A gialloiban – kivált Dario Argento borzalomszimfóniáiban, de szinte a műfaj valamennyi alkotásában – hangsúlyozott szubjektivitás főleg arra szolgál, hogy a gyilkos szemszögébe helyezze a nézőt (továbbá a szubjektív beállítás a tettes kilétét is leplezi); a *Ne nézz vissza!* viszont a főhős határpozíciójának – kontrollálatlan és saját maga által sem beismert jövőbelátó képességének – érzékeltetése végett, illetve a történet többértelműségének erősítése érdekében használ szubjektív képeket és főleg montázsokat. Szintén az Argento-giallókkal rokonítható mozzanat a *Ne nézz vissza!* cselekményében is fontos szerepet betöltő tévesen értelmezett (vagy az értelmezésnek „ellenálló”) kép – ahogyan a *kristálytollú madár* főhőse végig azon töpreng, valójában mit látott a gyilkossági kísérellet éjszakáján (mi a hiányzó darab az emlékek kirakósjátékában), úgy John Baxter is újra és újra szembetalálja magát a saját tragikus sorsát előrevetítő diakép (a sarokban látható pirosruhás alak) rejtélyével.

Noha a giallokkal ellentétben a *Ne nézz vissza!* velencei cselekményében érdekes módon csak mellékes szerepet tölt be a várost rettegésben tartó szorongatás, a film mégsem kisebb

hatásfokkal fejt ki borzongató hatást a közönségre, mint a szabványos giallo – sőt. Ebben is párhuzamot találhatunk: a *Ne nézz vissza!*, miként a giallo közöme, sokat bíz a stilisztikai eszközökkel – a képkomponálással, a színdramaturgiával és a hanghatásokkal – létrehozható fenyegető atmoszférára. A Roeg-film ugyanakkor nem csupán a műfaj alapvető jellemzőivel hozható összefüggésbe; a giallo néhány korábban keltezett és később készült darabjához konkrétan is kötődik.

VELENCE MEGÖL ENDEM

A turistacsalogató velencei helyszínek nem a *Ne nézz vissza!* képsoraiiban lényegültek át először a borzalmak városává: az egy évvel korábban, 1972-ben készült *Ki látta meghalni?* című gialloiban ugyancsak a velencei vizek válnak hullámsírrá. Nem csupán a helyszínválasztással magyarázható, hogy a giallo közlő Aldo Lado filmjét fűzik a legszorosabb szálak Roeg mesterművéhez. A *Ki látta meghalni?* szintén egy gyereklány halála köré szövi történetét, s a két film némely jeleletei is rímeltethetők, mindenekelőtt az időrendet megbontó montázzsal láttatott szeretkezések – igaz, a Lado-filmben rövid és kevésbé enigmatikus részletről van szó, Roeg filmjének viszont egyik leghíresebb szekvenciáját jelenti a házaspár intim együttlétének (korabeli mércével mérve szokatlanul nyílt) bemutatása, amelyet későbbi idősíkból származó képtöredékek szakítanak meg s tesznek elemeltebbé. A *Ki látta meghalni?* szűzséjében gyilkosság, nem baleset áldozatává válik a kislány, így a szülőknek – elsősorban a giallo alapvető szereptípusa, az *amatőr detektív* bőrébe bújó apafigurának – nemcsak a gyásszal, de a nyomozással is meg kell birkóznia: a Lado-film tehát szokványosabb vonalon mozog, s a műfaji elvárásoknak megfelelően sokasodnak a lehetséges gyanúsítottak, a perverz alakok és a felfedett bűnök. A feketébe öltözött, arcát fátyollal takaró gyilkos közeledtét jelző szubjektív képsorok – nem utolsó sorban Ennio Morricone bizarr, gyerekkórussal kísért zenéje miatt – a *Ki látta meghalni?* legborzongatóbb részletei; a gyilkos szubjektivitásának megjelenítése nélkül a *Ne nézz vissza!* sokkal inkább a málló és fojtogató város képeihez társít hasonló fenyegetést.

A *Ne nézz vissza!* titokzatos sorozatgyilkosa – kiváltképp a ruházkodása – a marginális jelenlét dacára is ihletadó-nak bizonyult egyes giallók számára. Roeg többrétegű motívumépítkezésében ugyanakkor csak az egyik lehetséges „jelentés”, hogy a piros esőköpeny a gyilkos tartozéka, az emblematis ruhadarab végigkísér(t) a filmet: a kislány, Christine a halálakor viseli, őt idézi a rejtélyes pirosruhás figura, aki előbb a diaképen a sarokban tűnik föl, utóbb Velencében utcákon suhan el és hídon rohan át. Nem mellékesen e rögeszmés ragaszkodás a piros ruhadarabhoz egyszerre helyettesíti a cselekmény zóméből hiányzó vért és előlegezi a finálét elárasztó vérfolyamot. Az esőköpeny (vagy bőrkabát), persze fekete változatban, Mario Bava műfaj történeti jelentőségű filmje, a *Vér és fekete csipke* (1964) óta megszokott jelmeze a giallo gyilkosainak – piros színben pedig a *Ne nézz vissza!* leleményeit továbbgondoló ötlet. Legnyilvánvalóbb hatása Umberto Lenzi 1975-ös giallójában, az angol címváriáció alapján *Szemgolyóként* ismert filmben fedezhető fel (eredeti olasz címe szürrealista versbe illik: *Vörös macskák az üveg-labirintusban*). A *Szemgolyó* azzal játszik el, hogy a Barcelonába látogató turista-csapatot tizedelő gyilkost

„Kitörölhetetlen nyomot hagyott”

(Nicolas Roeg: *Ne nézz vissza!* – Julie Christie és Donald Sutherland)

a *Ne nézz vissza!* törpenövésű rémének ruhájába öltözteti (a műfaj fetisizált ruhadarabját, a fekete kesztyűt is pirosra cseréli), s hogy bonyolultabb legyen a képlet – azaz minél tágabb legyen a gyanúsítottak köre –, az idegenvezető még a cselekmény elején piros esőkabátot oszt szét a turisták között. Alfred Sole filmje, az *Alice, édes Alice* (1976) tovább lép: a jelmez sárga változatát használja. A magyar videóforgalmazásban *Az álarcos gyilkos* alcímen is ismert film ugyan nem olasz produkció, mégis egyike – akárcsak a John Carpenter által írt *Laura Mars szeméi* (1978) vagy Brian De Palma remekműve, a *Gyilkos-sághoz öltözve* (1980) – a műfaj tiszteletbeli tengerentúli képviselőinek. Az *Alice, édes Alice*-ben sárga esőköpenyt öltő (és arcát műanyag maszkkal leplező) rém szedi áldozatait, először egy kora tizenéves kislányra (Brooke Shields első szerepe) csap le. Nem csak a gyermekhalál motívuma teremt párhuzamokat: a *Ne nézz vissza!* keresztény szimbólumrendszere fölerősítve jelenik meg az *Alice, édes Alice*-ben, az áldozatok – sőt, maga a gyilkos is – szoros kapcsolatot ápolnak az egyházzal. A képsor pedig, amelyben a lánya gyilkosa után nyomozó apát csapdába csalja s a padlásterben kegyetlenül

kivégzi a rém, szituációját és koreográfóját illetően egyaránt a *Ne nézz vissza!* dermesztő végjátékát idézi meg, ha annak sokkoló hatását nem is éri el.

Erre talán csak egyetlen giallo-jelenet volt képes. Dario Argento *Phenomena* (1985) című filmjének egyik legiszonytatóbb részlete nyílt tiszteletadás a Roeg-alapmű hasonló mozzanata előtt; e két jelenet alapmintája Alfred Hitchcock *Psychójának* (1960) pincejelenete, a múmiává aszalódott Mrs. Bates megpillantása. De míg Hitchcocknál élettelen test mozdul meg a látogató, Lila Crane érintésére, s ezután érkezik a valódi gyilkos, Norman Bates a pincébe, addig Roegnél és Argentónál egyesül a Hitchcocknál még egymástól elkülönülő (élettelen) torz test és a cselekvőképes rém. A *Ne nézz vissza!* fejcsóváló, bárdjával ütőerre lesújtó törpéjéhez hasonlóan döbbenetesen groteszk hatású az ugyancsak törpenövésű – ám a horrorszörnyekre közvetlenebb módon emlékeztető, deformált arcú – rém, aki a *Phenomena* hősnője (Jennifer Connelly) felé fordul a sötét szoba sarkában. Ha Roeg filmje több vonásában adósa Argento korai munkáinak, úgy Argento a *Phenomenában* „visszavette” ezt a kölcsönt. Imitátorai is bizonyítják, hogy a *Ne nézz vissza!* az európai műfajfilmek történetében is kitörölhetetlen nyomot hagyott. •

