

VÁRÓ KATA ANNA

Szerelem és halál Velencében

Összefoglalás ♦ *A Keletet és a Nyugatot összekötő elhelyezkedése miatt Velence az egyik legtehetősebb, a kor jeles építészeit és művészeit vonzó kereskedővárosa volt. Velence pompája és átmeneti jellege, se nem teljesen szilárd, se nem tisztán cseppfolyós alapjai a kezdetektől fogva számos írónak és költőnek nyújtottak inspirációt, de festői környezetet biztosított a tehetséges nászutasoknak, csakúgy, mint a látványos temetéseknek, nem is beszélve a világ minden tájáról ideáramló turistákról. Az úszó város a maga kétarcúságával és ellentmondásaival számos irodalmi románc és tragédia helyszíne volt már, de a 20. században a filmművészet is felfedezte magának. Először a hollywoodi romantikus alkotások, később a városnak a komorabb és félelmetesebb arcát feltáró giallók és művészfilmek közkedvelt helyszíne lett. Az élet-halál kérdésével, a várossal, az átmenetiséggel és a turista léttel foglalkozik mindhárom részletesebben elemzett alkotás is: A galamb szárnyai (1997), a Ne nézz vissza! (1973) és az Idegenek Velencében (1990). Velence megkopott pompája a morális hanyatlás, a felbomló kapcsolatok metaforája lesz ezen filmekben. A tükröződő felületek összemossák a múltat, jelent és jövőt, feloldják a gátlásokat és az identitásokat, a labirintusszerű utcákban pedig veszély, sőt halál leselkedik az idegenekre. A filmek a város és az emberi szándékok sötét arcát tárják fel, csakúgy, mint a kapcsolatok problémás természetét. Mindhárom alkotásban a protagonisták fizikai- és tudatállapotának valamint kapcsolataik sérülékenységének kifejezője lesz a vizek városa.*

Kulcsszavak: Velence, szerelem, halál, kapcsolatok, turisták, átmeneti tér

Love and death in Venice

Abstract ♦ *Located in the corridor between the East and the West, Venice became one of the most prosperous cities in Italy, which attracted the finest architects and artists. The city's splendor and liminality; the fact that it is founded partly in water and partly on the solid ground*

have become a major source of inspiration for poets and literary figures alike, a dream location for wealthy honeymooners and spectacular funerals, not to mention tourists from all over the world. The floating city with all its dichotomies has served as a setting for both literary romances and tragedies and from the 20th century as a backdrop of Hollywood pictures, Italian giallos, or international art films dealing with love, death, and the tourist condition, as in the three features: *The Wings of the Dove* (1997), *Don't Look Now* (1973) and *The Comfort of Strangers* (1990) discussed in this paper. Venice's moldering buildings serve as a metaphor for moral decay, the disintegration of relationships, and death in these films. The reflecting water surfaces blur images of the past, present, and future, dissolve identities, and release inhibitions. In the labyrinth-like streets, danger, or even death lies in wait for strangers. The films reveal the darker side of the city as well as of the human intentions. With the help of their location, the films explore the fragility of relationships, the tourist condition and the tourist gaze, and the elusive boundaries between life and death. In all three of them, the city of water becomes much more than a picturesque setting, it represents the mental and/or physical state of the protagonists and their relationships.

Keywords: Venice, love, death, relationships, tourists, liminal space

Bevezetés: Romantika és elmúlás

„Van valami az olasz tájban, ami a legridegebb lelket is romantikára készíteti” – hangzik el a *Szoba kilátással* (*A Room with a View*) E. M. Forster azonos című regényéből készült 1985-ös filmváltozatában.¹ Meglehet, egyetlen más ország sincs, amelynek szinte minden kisebb és nagyobb városához, vidékéhez vagy természeti tájához annyi, kifejezetten a táj és az ott élők inspirálta romantikus mű kötődne, mint Itáliához. Itt játszódik a drámairodalom leghíresebb szerelmi története, a *Rómeó és Júlia* (*Romeo and Juliet*), itt szeret bele Dante Beatricébe, itt találkozik a már említett *Szoba kilátással* hősnője, Lucy Honeychurch George Emersonnal és általa az igazi szenvedéllyel, itt hódít Casanova, és többek között itt próbál válása után új életet kezdeni a közelmúlt egyik bestsellerének, a *Napsütötte Toszkánának* frissen elvált írónője,

¹ A *Szoba kilátással* (*A Room with a View*) filmváltozatát azonos címmel 1985-ben készítette James Ivory rendező, akinek neve egybefonódott az 1980-as és 90-es évek heritage filmjeivel.

Frances Mayes,² de említhetném André Aciman 2007-es *Szólíts a neveden (Call Me by Your Name)* című regényét és annak Luca Guadagnino által készített 2017-es adaptációját. Hosszan sorolhatnám még a részben vagy teljesen Olaszországban játszódó, ismert és kevésbé ismert, valós vagy fiktív karaktereken és eseményeken alapuló irodalmi műveket, melyekből, a teljesség igénye nélkül, több mint százat listáznak a tematikus oldalak, a filmek száma pedig még ennél is jóval több.

Különösen kedvelt témája az Itáliában játszódó románcoknak a kultúrák találkozása. A kultúratudományok előszeretettel foglalkoznak a Kelet-Nyugat dichotómiájával, az Itáliában, különösen Velencében érezhető keleti hatással és annak a Nyugattal való találkozásának megjelenési formáival. Nancy Bisaha a 15. század itáliai humanista gondolkodóinak és alkotóinak tanulmányozásakor fedezte fel, hogy már az ő írásaikban is megjelenik a Kelet és a Nyugat polarizációja (Bisaha, 2004). Az Idegenségről, a Másik és a Máság kérdéseiről való gondolkodás mindmáig meghatározó eleme a kulturális diskurzusoknak Olaszországgal és különösképpen Velencével kapcsolatban (Puskás, 2015). Velence földrajzi helyzeténél fogva valóban Kelet és Nyugat között biztosított zavartalan tengeri kereskedelmi útvonalat, aminek köszönhetően néhány évszázad alatt páratlan gazdagságra tett szert, melynek lenyomatát mindmáig őrzi. Különösen vonzó épp ezért nem csak a tudományos értekezések, de a turisták, illetve a regényírók számára is. A 19. illetve 20. század íróinak, később filmeseinek azonban, úgy tűnik, a Kelet-Nyugat oppozíciójánál izgalmasabb témának bizonyult az Észak-Dél, azaz a földrajzilag északabbra elhelyezkedő európai, illetve skandináv népek vonásainak ütköztetése a mediterrán temperamentummal, vagy az Újvilág, azaz az amerikaiak értékrendjének és viselkedésének szembeállítása a Földközi-tenger eme térségének lakóiéval. Az ide látogatót ámulatba ejtő gazdag történelmi múlt, annak építészeti és tárgyi emlékei, valamint a helybeliek tűzessége és spontaneitása megunhatatlan téma az alkotók számára. Az angol hidegvért is felforrósító napsütötte táj vagy az Újvilág ártatlan naivságának találkozása a szenvedéllyel, a turisták rácsodálkozása a helyi látványosságokra és a helybeliek szokásaira, nem is beszélve a festői környezetben felizzó romantikus szikráról mindmáig közkedvelt témái az irodalomnak és a filmes alkotásoknak. Példa erre a William Wyler rendezte *Római vakáció (Roman Holiday)*, 1953), a David Lean készítette 1955-ös *Velence, nyár, szerelem (Summertime)*, vagy Patricia Highsmith 1955-ös regénye, *A tehetséges Mr. Ripley*, illetve annak egyik legismertebb adaptációja, melyet Anthony Minghella készített 1999-ben ugyanezen a címen, de megihlette Szerb Antalt is, gondoljunk csak az *Utas és holdvilágra (1937)* vagy a *VII. Olivérre (1943)*.

² Frances Mayes visszaemlékezése 1996-ban látott napvilágot *Under the Tuscan Sun* címmel, melyben válása utáni időszakát és a Toszkán vidéken töltött időszakát örökíti meg.

A különböző kultúrák találkozása, a kulturális különbségekből adódó nézeteltérések és konfliktusok, az itt kipattanó szikrákból felizzó szerelmek, az olasz tájból és lakóiból merített művészi inspiráció, illetve mindezek identitás- és kapcsolatformáló hatása is számos művet eredményezett. Nem csoda, hogy előszeretettel alkotott itt több külhoni poéta, novellista, képzőművész, fotográfus vagy filmes, mint például Lord Byron, vagy az itt örök nyugalomra helyezett Ezra Pound³, de az amerikai származású Henry James⁴ is több regényéhez választotta helyszínül Olaszországot.

A nagy szerelmekhez hasonlóan, aligha lehetne líraibb környezetet találni a nemegyszer szorosán a nyomukban járó (erőszakos) halál, vagy a csendes elmúlás ábrázolásához, mint például Shakespeare *Rómeó és Júliája* esetében. E. M. Forster 1905-ben megjelent regényében, a *Where Angels Fear to Tread*-ben⁵ is itt éri a tragikus halál a hősnőt, Thomas Mann novellájáról, a *Halál Velencében*ről⁶ nem is beszélve, és még hosszan sorolhatnám.

Thomas Mann novellája mindörökre elválaszthatatlanul összekapcsolta a szerelmet, a hirtelen fellobbanó vágyat és szenvedélyt a halállal és Velencével, melyet számos irodalmi és filmes alkotás példáz, ezért is érdemel maga Velence és a hozzá kapcsolódó művek közül néhány alaposabb vizsgálatot.

Szerelem, romantika és nászutasok Velencében

A germán és hun hódítók inváziója elől menekülők településéből a 9. századtól egyre jelentősebb hajózási központtá növekvő Velence egyedülálló összekötő utat biztosított Kelet és Nyugat között, és fontos állomása volt a keresztesháborúknak, nem csoda, hogy az 1300-as évekre a leggazdagabb városok egyike lett (Bosio, 1987). Velence lakosainak vagyonát tükrözte építészete és az itt születő műalkotások sokasága, melyek többsége túlélte a város későbbi hanyatlását, sőt, szinte a csodával határos módon, a második világháború bombázásai is többnyire elkerülték az épületeket és műalkotásokat, így azon kevés helyek egyike, mely őrzi hagyományos értékeit, és számos olyan utcarésszel és nevezetességgel rendelkezik, amelyen a modern kor nem hagyott nyomot. Ennek köszönhetően mindmáig sok részén többnyire gond

³ Az 1972-ben elhunyt Ezra Poundot Velencében, San Michele szigetén helyezték örök nyugalomra.

⁴ A *Roderick Hudson* (1875), a *Daisy Miller* (1878), az *Egy hölgy arcképe* (*The Portrait of a Lady*, 1881) című műveinek hőseivel Rómában kalandozhatunk, míg az *Aspern-levelek* (*The Aspern Papers*, 1888) és *A galamb szárnyai* (*The Wings of the Dove*, 1902) Velencébe kalauzolják az olvasót.

⁵ Az azonos című film 1991-ben készült és Charles Sturridge rendezte, magyar fordításban az *Ahol angyal se jár* címet kapta.

⁶ Thomas Mann *Halál Velencében* című novellája 1912-ben jelent meg *Der Tod in Venedig* címen. Az olasz neorealista rendező, Luchino Visconti 1971-ben vitte filmre *Morte a Venezia* címen.

nélkül lehet évszázadokkal ezelőtt játszódó kosztümös alkotásokat forgatni. A szigetek, kanálisok, hidak és sikátorok gazdag történelmi múltjukkal egyaránt hordozzák a szerelem, valamint a titkok és rejtélyek ígérését (Bosio, 1987).

A közkedvelt nászutas úticél minden szegletében az idegenben fellelhető szerelem ígérését hordozza, ahogy azt David Lean már említett, 1955-ös filmjében, a *Velence, nyár; szerelemben (Summertime)* is láthatjuk, melyben Katharine Hepburn egy amerikai, kisvárosi titkárnőt alakít, aki éveken át spórol álmai nyaralására, és akire a várva várt velencei kiruccanása alkalmával köszönt rá a szerelem, de említhetném a dán Lone Scherfig *Olasz nyelv kezdőknek (Italian for Beginners, 2000)* című komédiáját, mely a fanyar északi humort és az ehhez mért keserédes happy endet hozza el a gondolák közé. Velencében próbálja megmenteni házasságát a Bruce Willis és Michelle Pfeiffer által alakított, a gyereknevelésben és a mindennapos veszekedésekben felőrlődött és elhidegült amerikai házaspár a *Velem vagy nélküled (The Story of Us, Rob Reiner, 1999)* című alkotásban, itt találunk egymásra és mesés vagyonra *Az utazó (The Tourist, Florian Henckel von Donnersmarck, 2009)* kalandorai (Angelina Jolie és Johnny Depp alakításában), és itt várnak nem remélt élmények Silvio Soldini *Tangó és tulipán (Bread and Tulips, 2000)* című filmjének háziasszonyára (Licia Maglietta), aki véletlenül lemarad a turistabuszról, és ahelyett, hogy megvárná családját, egyedül veti bele magát a vakációba és a város kínálta romantikába. Velencében próbálja gyermeke elvesztése miatt érzett gyászát feldolgozni a Donald Sutherland és Julie Christie által alakított angol házaspár is Nicolas Roeg 1973-as *Ne nézz vissza! (Don't Look Now)* című Daphne du Maurier-adaptációjában, és itt próbálnak új életet lehelni megfáradt viszonyukba a Rupert Everett és Natasha Richardson által alakított fásult szeretők is az Ian McEwan regényéből készült *Idegenek Velencében (The Comfort of Strangers, Paul Schrader, 1990)* című alkotásban.

Velence és az elmúlás

Ahogy azonban azt az utóbb említett, a későbbiekben részletesen is elemzendő két alkotás, a *Ne nézz vissza!* és az *Idegenek Velencében* is jól példázza, van a romantikára készítő, festői szépségű olasz tájnak egy másik, sötétebb oldala is, amely általában jellemző Itália egészére, de Velence esetében, ahogy azt az ide kapcsolódó műalkotások, irodalmi művek és filmek is mutatják, még fokozottabban tetten érhető. Sergio Perosa *Literary Death in Venice* című tanulmányában Velencéről, mint egy halálos építmény megtestesüléséről ír, ahol „az építészet honosított, a természetet a kultúra hajtja igába, és a természet és a kultúra közötti határok veszélyesen elmosódtak. Az egyén könnyedén elvesztheti itt az identitását, nem csoda, hogy

annyi irodalmi halál kötődik hozzá” (Perosa, 1999: 115). Perosa azt is hozzáteszi, hogy mindez elsősorban a külföldi írók képzeletében van így, az olasz tollforgatók másképp látják hazájukat (Perosa, 1999).

Nem véletlen tehát, hogy ide helyezi Shakespeare a kapzsiságról, az érdekek és értékrendek ütközéséről, a vallási és kulturális különbségekről mesélő *A velencei kalmárt* (*The Merchant of Venice*) és a szintén a kulturális különbségek, valamint a manipuláció, a szerelem és a végzetes féltékenység drámáját, az *Othello, a velencei mórt* (*The Tragedy of Othello, the Moore of Venice*). Shakespeare utóbbi tragédiájának egyik izgalmas mozgóképes feldolgozása a *Carnival* című, 1921-ben készült brit némafilm Harley Knoles rendezésében, melyben egy színházi társulat Velencében készül színre vinni az Othellót, és a címszerepet alakító színész a város patinás színpadán tervezi megölni a Desdemonát alakító, hűtlennek hitt feleségét. Velencében veszíti el Ian Fleming ikonikus 007-es ügynöke szerelmét, Vespert a *Casino Royale*-ban, melyet 2006-ban Martin Campbell vitt filmre a nagysikerű James Bond-franchise részeként. Henry James *Az Aspern-levelek* (*The Aspern Papers*, 1888) című regénye és 2018-as, Julien Landais által készített azonos című filmváltozata⁷ ugyanúgy idecsábítja az értékes Aspern-levelek után nyomozó névtelen amerikai narrátorát és vele együtt az olvasót, ahogy az 1902-ben napvilágot látott *A galamb szárnyai* (*The Wings of the Dove*), melynek 1997-es, Iain Softley által rendezett változatát szintén részletesebben tárgyalom a későbbiekben.

A tematikájában és hangulatában is leginkább meghatározó, Velencét és a halált végérvényesen összekapcsoló alkotás azonban minden kétséget kizáróan az első világháború előtt napvilágot látott, már említett Thomas Mann-mű, a *Halál Velencében*, melynek motívumai: a hirtelen feltámadó, mindent elsöprő, a főhóst a pusztulásba vivő vágy, az idelátogató idegenekben a hely és az itteni találkozások nyomán fellobbanó érzések, a turisták és a helybeliek különbözőségei, valamint az elmúlás mindenütt jelen lévő, baljós és fenyegető jelei számos alkotásban térnek vissza.

A betegség és halál árnyékában az életre, a szerelemre és a művészetre reflektálás fedezhető fel Yuri Andrukhovych-nak a *Perverzion*⁸ című regényében, melyben egy költő nyomába eredhetünk, aki a halála előtti utolsó napjait tölti Velencében, csakúgy, mint a *The Garden of Earthly Delights* (*Ogród rozkoszy ziemskich*, 2004) című filmben, melyet a lengyel rendező, Lech Majewski jegyez, és amelyben egy gégerákban szenvedő brit művészettörténész

⁷ Készült *Az Aspern-leveleknek* egy korábbi, 1947-ben filmre vitt, az eredeti művet lazán feldolgozó, horror elemekkel tarkított lélektani thriller változata is, a *The Lost Moment* Martin Gabel rendezésében.

⁸ Az ukrán posztmodern irodalom kiemelkedő alkotása 1997-ben látott napvilágot, angol fordítása Michael M. Naydan közreműködésével 2005-ben jelent meg.

és szeretője járják Velence utcáit. Mind Andrukhovych írásában, mind Majewski filmjében tudatában vannak a protagonisták hamarosan bekövetkező végzetüknek, így töltik utolsó napjaikat a festői szépségű városban. Számukra Velence már nem az örök szerelem ígérését sugallja, mint a fiatal szerelmeseknek a Sóhajok hídja, hanem az örök álmodást és elmúlást hordozza magában a város minden hídjában, épületében és utcakövében. Ezek az emberek saját közelgő végük teljes tudatában kóborolnak Velence utcáin, kicsit Szindbádhoz (*Szindbád*, Huszárik Zoltán, 1971) hasonlóan összegezve életüket, szerelmeiket és mindazt, amit a nagy múltú város kínál a halál árnyékában ide megtérő zarándokoknak.

Velence sötét oldala

A korábban említett, örök szerelmet ígérő, romantikus, illetve az élet és halál nagy kérdéseire merengő poétikus alkotásokkal szemben legalább olyan népes, ha nem népesebb azon művek sora, melyek a vágyat beteges, perverz sóvárgásként ábrázolják, nyomában a csendes elmúlás helyett a váratlanul lecsapó, erőszakos halállal. Velence egyedi geográfiai adottságainál és történelmi múltjánál fogva is tálcán kínálja ennek lehetőségét, ráadásul labirintusszerű síkatorai is megannyi veszélyt sejtetnek. Michael Pigott szerint mindemellett még „a szilárd alapok hiánya, a részben cseppfolyós utcái és kiszámíthatatlan mélysége adja azt a sötét és rejtélyes tónust a városnak, melynek révén kézenfekvőnek tűnik a veszéllyel és a halállal való asszociációja” (Pigott, 2013: 48). Pigott írásához hasonlóan megannyi irodalom említi, többek között Elinor Schaffer – Velence ezen váltakozó természetére és átmeneti jellegére utalva – „liminal space”-ként a várost (Schaffer, 1999). A se nem víz, se nem szárazföld Velence több mint négyszáz hídja megannyi átjárót biztosít a síkatorok és csatornák útvesztőjében, de szimbolikusan is kínálja magát a biztos és a bizonytalan, az ismert és az ismeretlen, az élet és a halál közötti átkelésre. Nem csoda, hogy a romantikus költők és a gótikus irodalom is éppúgy felfedezte magának, mint a kalandregények vagy a krimi irodalom.

A 20. században Velence városának és építészetének egyre jobban előtérbe kerülő és egyre több diskurzus tárgyát képező sérülékenysége, az áradások miatt fokozottan érzékelhető múlandósága, épületeinek és műemlékeinek hanyatlása csak még jobban felértékelte és szimbolikus helyé tette Velencét, mely az egykori pompa és gazdagság, valamint az annak örökrészéül hagyott kulturális emlékezet visszafordíthatatlan pusztulásának a metaforájává vált (O’Rawe, 2005). A romantikus filmekre jellemző turistacsalogató, a valós városképet idealizáló ábrázolás az európai kultúra és a reneszánsz esszenciáját örökíti meg, melynél ideálisabb helyszínt aligha tudtak elképzelni az alkotók a románchoz. Az álomgyár fabrikálta boldogság

közege gyökeres ellentéte a Velencét az erkölcsi romlottsággal, dekadenciával, kicsapongással, a hanyatlás és pusztulás különböző formáinak megjelenésével, nem utolsósorban pedig az erőszakos halállal összekapcsoló alkotásoknak. Utóbbi művek úgy láttatják Velencét, mint a várost, ahol már többnyire az enyészet az úr, és már csak itt-ott halványan felsejlő emlék a múlt pompája és ragyogása. Ahogy korábban láttuk, már Shakespeare sem vígjátékaihoz választotta helyszínül, Henry James még jobban rávilágított Velence sötét oldalára, Thomas Mann pedig végképp beveste tudatunkba a város és a halál képzettársítását. Munkáik hatására, ahogyan azt a későbbi irodalmi művekben és főként a 20. század második felében készült filmekben is láthatjuk, Velence fontos jelentéshordozóvá vált, sőt egyfajta tudatállapot meghatározója lett (O’Rawe, 2005).

Előszeretettel használta Velence eme oldalát, és fokozta még inkább misztikus, borzongással teli és félelemkeltő hatását a hatvanas években éledő és a hetvenes években virágkorát élő itáliai giallo (Nashawaty, 2019). A leginkább a pszichothriller, a horror, a krimi, a sexploitation, a slasher és a mystery elemeit felvonultató giallok közül számos ismertebb vagy mára már jobbára feledésbe merült alkotás használta az úszó várost nemcsak háttérként, hanem mint figurái jellemének, viselkedésének és elmeállapotának meghatározóját. Olyan valós és szimbolikus tér elegyeként, ahol a rettegés és a halál ugyanúgy jelen van, mint a romantika, sőt a halál nemegyszer kéz a kézben jár a románcal. Az idegenekre leselkedő csábítás azonban már nem a romantikus liaison lehetőségét, hanem a fenyegetést hordozza magában (O’Rawe, 2005). A díszes velencei maszkok nem a karneváli önfeledt szórakozás, hanem a mögöttük rejtőző ármány, cselszövés és perverzió takarói, a mives, egykor az aranyból is többet érő velencei tükrök pedig az emberben rejlő szörnyeteg reflexióit hordozzák.

A giallok fénykora egybeesett a hollywoodi cenzúra felszabadulásával és azzal az időszakkal, amikor ennek nyomán az exploitation-, illetve trash-hullám a vasfüggöny mögötti országok kivételével jóformán egyszerre öntötte el a világot (Nashawaty, 2019). A közönség ekkoriban jóformán egyik pillanatról a másikra szembetűnően fiatalabbra cserélődött, és a szex és az erőszak korábban sosem látott formában keveredett össze és mutatkozott meg a nagyvásznon. Az olasz giallok azért is érdekesek, mert jóformán ez volt az első és többnyire azóta is egyedülálló irányzat, melyben olasz alkotók dolgozták fel a várost övező, románcot ígérő, turistacsalogató szépség, valamint a romlottság, a perverzió és a baljós rejtelmesség már említett kétarcúságát, ami az ezt megelőző időszakban és a későbbiekben is elsősorban az angol

és amerikai írók és filmesek közkedvelt témája volt és maradt mindmáig.⁹ Olyan alkotások születtek ebben az időszakban Velencében, mint az *Il Mostro di Venezia (The Embalmer, Dino Tavella, 1965)*, melyben egy bűvárruhás rém ragadja el a fiatal lányokat, hogy magával vigye őket titkos vízalatti katakombájába, a holttesteket pedig bebalzsamozza, tógába öltöztesse és kiállítsa. A ma már fájdalmasan lassúnak tűnő és kiszámítható alkotás azért érdekes, mert a cselekmény nagy részében az ideérkező, tinilányokból álló turistacsoport vezetőjének és a jóképű helybeli újságírónak a bontakozó románca közben, az ötvenes években készült hollywoodi romantikus alkotásokhoz hasonlóan, hosszan barangolhatunk, vagy éppen gondolázhatunk Velencében, miközben a titokzatos rém árnyéka mindvégig ott kísérti a csoportot, és beteges hajlamával szennyezi a romantikát. A városnéző szerelmespár és az őket leső, rájuk titokban vadászó rém motívuma jelenik meg az Ian McEwan regényéből készült *Idegenek Velencében* című filmben is, ahogy azt majd a későbbiekben látni fogjuk.

Az 1972-es *Chi l'ha vista morire? (Who Saw Her Die?, Aldo Lado)* című giallóban egy kislányokat gyilkoló sorozatgyilkos nyomába szegődnek a kétségbeesett szülők Velencében. A film azért is érdekes, mert a giallóktól eltérően nem tartalmaz explicit szex és gore jeleneteket, inkább a sejtelmesség és az erős atmoszférateremtés jellemzi, utóbbit segíti, hogy télen forgatták a ködös és borús Velencében (Franco di Giacomo fényképezése), és Ennio Morricone dallamai csendülnek fel benne. Danny Shipka több tekintetben is Nicolas Roeg *Ne nézz vissza* című filmjéhez hasonlítja a *Chi l'ha vista morire?* című alkotást (Shipka, 2011). Roeg műve épp a következő évben látott napvilágot és vált a brit film egyik klasszikusává. Szintén a hátborzongatóan szép és rejtelmes megjelenésű téli Velence nyújtja a háttérét a *Nero Veneziano (Damned in Venice, 1978)* című, Ugo Liberatore rendezte filmhez. Az *Elveszett Lélek (Anima Persa, Dino Risi, 1977)* az eredetileg Torinóban játszódó, *Un anima persa* című 1966-os Giovanni Arpino-regény filmváltozata, de a drámaibb hatás és a kísértetiesebb atmoszféra kedvéért Dino Risi rendező Velencébe helyezte át a cselekményt. Míg az előbb említett alkotásokban fontos szerepet kap maga a város, a Mario Landi rendezte *Giallo a Venezia (1979)* nem elsősorban Velence, hanem explicit szexjelenetei és sokkoló brutalitása miatt vált ismertté, de a címében is megemlített várost sokkal kevésbé használja integrált és többletjelentést hordozó módon.

⁹ Egy kívülálló, de Velencét jól ismerő szemszögéből láttatja a lagúnák városát például Donna Leon amerikai írónő, aki csaknem három évtizedet élt Velencében, és itt írta meg népszerű krimisorozatát Guido Brunetti rendőrbiztos főszereplésével, aki miközben rejtélyes és szövevényes bűnügyek nyomába ered, feltárja a züllött, velejéig romlott velencei társadalom, különösen a társasági körök elitjének piszkos dolgait, ahogy azt a *Death at La Fenice (1992)* és a *Death in a Strange Country (1993)* is példázza.

Ha már az explicit szexjeleneteket említettem, nem csak a giallókra jellemző, hogy a szexualitást vagy annak elhajlásait a városhoz, illetve a halálhoz kapcsolták, jóval korábbra nyúlik ez vissza mind az irodalomban, mind a filmművészetben. Velencében született és hódított az 1700-as évek nagy kalandora, Giacomo Casanova, aki már önmagában egyszer és mindenkorra az erotikával kapcsolta össze a várost. A filmművészet először elsősorban Velence romantikára csábító, szerelmi kalandot ígérő oldalát mutatta meg előszeretettel, ahogyan például az ötvenes években készült hollywoodi filmek esetében is láthattuk. Bár volt egy-két korábbi példája is, Velence delejes csábereje és sötét titkai leginkább a hatvanas években megjelenő és a hetvenes években virágkorukat élő giallókból tárultak fel. Több giallo is Velencét választotta helyszínül, ahol ezúttal nem a romantikával, hanem a perverzióval, a kegyetlenséggel és a halállal találta szembe magát az ide látogató. Radikális elmozdulás volt ez az ötvenes évek Hollywoodjában készült, Velencében játszódó, kifejezetten az udvarlást középpontba állító, a szexualitást teljesen nélkülöző románcaihoz képest. A következőkben három olyan alkotást kívánok részletesebben bemutatni, melyek irodalmi előképei egy kivételével jóval korábbra tehetők, filmre azonban csak a 20. század második felében vitték őket, és láthatóan az alkotóknak nem szabott már korlátot a hollywoodi románcok konvenciója vagy a cenzúra szigora.

A cselszövés, a romlottság, az erotika, a perverzió és a halál Velencéje

A cselszövés, a romlottság, az erotika, a perverzió és a halál Velencéje jelenik meg a Henry James regényéből készült *A galamb szárnyaiban* (*The Wings of the Dove*, Iain Softley, 1997), az *Idegenek Velencében*¹⁰ (*The Comfort of Strangers*, Paul Schrader, 1990) címmel magyar forgalmazásba került regényadaptációban, és a Daphne du Maurier¹¹ elbeszéléséből készült *Ne nézz vissza!* (*Don't Look Now*, Nicolas Roeg, 1973)¹² című filmben. Három, látszólag nagyon különböző alkotásról van szó, mégis összeköti őket, hogy bár hosszabb-rövidebb időre felvillantják a turistalátványosságok Velencéjét, a város mindhárom regényben, illetve az általam részletesebben vizsgált, belőlük készült mozgóképes alkotásokban sokkal komorabb események színtere lesz, ahol a szigetországról és az Újvilágból érkező utazók számára a

¹⁰ Ian McEwan azonos című regényét Harold Pinter írta vászonra. (Magyarul *Idegenben* címmel jelent meg Mesterházi Márton fordításában 1984-ben).

¹¹ Az író nő *Not After Midnight, and Other Stories* (1971) című novelláskötetében jelent meg.

¹² A novellát a rendező, Nicolas Roeg gyakori alkotótársa, Allan Scott írta vászonra.

romantika és az egymásra találás boldogsága csak illékony, átmeneti állapot csupán, nyomában a kegyetlen halállal.

Henry James regényében a gazdag, de halálos beteg amerikai örökös, Milly (Alison Elliott) látogat el Velencébe, aki mellé két újdonsült angol barátja szegődik útítársul, Kate (Helena Bonham Carter) és Merton (Linus Roache). Kate és Merton titkos szeretők, de nem házasodhatnak össze a közöttük lévő rangbéli és anyagi különbség miatt. Velencében, a karnevál maskarádéjában fedi fel Kate ama ördögi tervét Mertonnak, miszerint a férfi vegye feleségül a gyönyörű, dúsgazdag, Mertonba az első pillanattól szerelmes Millyt. A terv fontos része, hogy Milly várhatóan hamarosan bekövetkező halála után Merton immár tehetős özvegyként kérheti majd meg Kate kezét szigorú, a rangbéli házasságot, az erkölcsöt és a hagyományokat, no meg a pénzt mindenek fölé helyező nagynénjétől (Charlotte Rampling). A karnevál alatt támad fel Kate-ben a féltékenység is, aki a karneváli forgatagtól félrehúzódva, egy sikátorban adja oda magát Mertonnak, a már említett tervének felfedése közben, mintha így próbálná még szorosabban magához kötni a férfit, akit éppen azon az éjszakán fog végleg elveszíteni. Bár a velencei karnevál ugyanúgy közkedvelt látványossága a mozgóképeknek, ahogyan az odalátogató turistáknak, a három alkotás közül csak a Henry James-regény adaptációja él a karnevál forgatagának ábrázolásában rejlő lehetőséggel. A karnevál Velencéje az álarcok mögé rejtett „hamisság, árulás és cselszövés” helyszíne lesz *A galamb szárnyaiban* (Gorra, 1999: 147). A sötétben játszódó karneváli jelenetsor még inkább fokozza a karneváli hangulathoz és a cselekményhez kapcsolódó titokzatosságot, de jelzi azt is, hogy az önfeledt mulatozásból és táncból hamar komorabb fordulatot vesznek az események, és mindhármuk sorsa itt pecsételődik meg mindörökre.

Nem a karneválhoz kötődik, de ördögi terv áldozata lesz egy angol turistapár is *Az idegenek Velencében* című filmben. A régóta szeretökként élő Mary (Natasha Richardson) és Colin (Rupert Everett) azért érkezik Velencébe, hogy eldöntsék, vajon együtt vagy külön folytassák-e tovább az életüket. Többször is elhangzik, hogy korábban jártak már kettesben Velencében, és most, mintha a régi szép emlékek mellett a kapcsolatuknak azon korábbi, felhőtlenebb és szenvedélyesebb időszakát szeretnék visszaidézni. Azt azonban nem is sejtik, hogy másnak is tervei vannak velük. A Velencét a tenger felől, illetve a Canal Grande felől vízen közelítő, a város épületeit a víz felől pásztázó megalapozó szekvencia végpontjaként a szállodaablakból a vizet bámuló Colint pillantjuk meg először a szereplők közül. Azt, hogy nincs egyedül, onnan tudjuk meg, hogy miközben őt látjuk, egy női hangot hallunk a háttérből. Azt, hogy a kilátásban gyönyörködő Colin egy másik, éppen Colinban gyönyörködő ember perspektívája lesz, csak jóval később tudatosul a nézőben. Bár nem sokkal később a néző már

egyértelműen láthatja, hogy a Velencében turistáskodó párt megfigyeli, sőt fényképeken meg is örökíti valaki, a nyitójelenetben ez még visszatartott információ, melynek leleplezése később hat majd a meglepetés erejével mind a nézőre, mind Mary és Colin párosára, így a film egyszerre játszik a meglepetésre és a hitchcocki suspense-re, hol egyikkel, hol a másikkal élve. A nézés, a látás és a perspektívák, illetve mindezeknek az *Idegenek Velencében*hez hasonló, késleltetett felfedése még fokozottabban van jelen a *Ne nézz vissza!* című filmben, melynek nemcsak címe, de minden egyes képkockája a nézésre, a látásra, múltba és jövőbe tekintésre, illetve a perspektívák fontosságára hívja fel a figyelmet, de legtöbbször mindez csak második, vagy éppen sokadik látásra tudatosul a nézőben, mert jócskán megnehezíti a befogadást a múlt, a jelen és a jövő képeinek folytonos egymás mellé helyezése, mely leginkább a filmben szintén fontos szerepet kapó jövőlátással, illetve látomásokkal és megérzésekkel van kapcsolatban. Ilyen például az, amikor egy koporsót szállító halottas bárkán a Donald Sutherland alakította főhős, John a feleségét, Laurát (Julie Christie) látja a vak látnoknő és testvére kíséretében a koporsó mellett állni, az azonban egészen a film végéig nem tudatosul se benne, se a nézőben, hogy tulajdonképpen ez csak egy látomás, melyben John előre látja a saját temetését.

Az *Idegenek Velencében* sokat időz a turistáktól hemzsegő népszerű helyszíneken, ahogyan a teljesen elhagyatott, csak a véletlenül eltévedő idegenek előtt feltáruló, sokkal kevésbé látványos és vonzó sikátorokban és belső tereken is. A turistalátványosságok nézegetése közben Mary és Colin nem veszik észre, hogy valaki épp ilyen látványosságként tekint rájuk, és épp úgy örökíti meg őket, ahogyan a látogatók a nevezetességeket. Amikor azonban a sötét, elhagyatott és kevésbé bizalomgerjesztő helyeken látjuk az eltévedt párt, már nem a fényképezőgép kattog körülöttük, hanem egy titokzatos alak tűnik fel újra meg újra, előrevetítve a rájuk leselkedő veszélyt. Az *Idegenek Velencében* érdekessége, hogy épp annyi turistalátványossággal kecsgetteti a nézőt, amennyit feltár Velence másik arcából, kiegyensúlyozva ezzel a képet, továbbá, hogy a „tourist gaze” itt összekapcsolódik a „prey gaze-zel”, azzal, ahogy a ragadozó kémleli gyanútlan zsákmányát.

Az 1980-as és 90-es évek heritage-ciklusához köthető *A galamb szárnyai* a „tourist gaze” kiszolgálása miatt is sorolható a heritage filmek táborába, noha a film alapjául szolgáló regény írója, Henry James úgy írt egyik esszéjében Velencéről, mint „a helyről, melyben már semmi titokzatos vagy felfedezni való nem maradt” (Gorra, 1999: 148). Iain Softley filmje mégsem tér ki teljesen a turistalátványosságok megmutatásának konvenciója elől, és felfedezőútra viszi hőseivel együtt a nézőt is az úszó városban, összekapcsolva azt Milly rosszulletével. A nő törékeny egészségével határozott párhuzamot mutat az egykor fényűző és ámulatba ejtően gyönyörű, ám ma már egyre inkább a hanyatlás jeleit mutató város állapota.

Braufen szerint Velence a topográfiai megfelelője a haldokló hősnőnek, annak az élet és halál közötti átmeneti állapotának: „liminal state”; „liminal space” (Braufen, 1999).

Bár a nézés és a látás kiemelkedő szerepet kap a *Ne nézz vissza!* című alkotásban is, ez nem vonatkozik a turistákra jellemző, a város nevezetességeit érintő velencei városnézésre és az ehhez kapcsolódó „tourist gaze”-re, aminek szinte teljesen híján van a film. Egy fűró hangja és közeli je viszi át a nézőt Angliából Velencébe, ahol a gyermekét egy tragikus balesetben elvesztő Baxter-házaspár férfitagja, John átmenetileg állást vállal. Amikor vízitaxiba száll, akkor látható a Palazzo Venier dei Leoni mögötte, ami egy szempillantás alatt tudatosítja a nézőben, hogy hová is csöppentünk. Bár tálcán kínálná magát a házaspár egymásra találásának romantikus városnézéssel való közkedvelt és meglehetősen elcsépelet ábrázolása, Nicolas Roeg tartózkodik ettől. Helyette azt, hogy Laura itt kezdi jobban érezni magát, és itt éled fel újra a láng a gyászoló házaspár tagjai között a film legismertebb és legvitatottabb jelenetével, a korát mind merészségben, mind technikailag meghaladó szerelmi jelenettel érzékelteti a rendező. Kettejük intim együttléte a hotelszoba biztonságában kiváló ellenpontja a nem a látványosságokkal kecsgetető, hanem egy sokkal félelmetesebb arcát mutató Velencének, amely végleg elválasztja majd őket egymástól. Nem véletlen, hogy szerelmi jelenet során a képek színtónusa is sokkal melegebb lesz, ellentétben Velence szürke és ködös utcáinak képével. Amikor John neje keresésére indul Velence kacskaringós utcáin, hidak alatt és kanálisok partján kutatva Laura után, miközben a nő pedig a férje nyomába ered, a város a turistáktól többnyire rejtve marad, korábban csak a giallókból ismert, félelmetes arcát mutatja. Ahhoz képest, hogy John felesége utáni kétségbeesett kutatása során milyen sokat látunk Velencéből, a főbb turista tájékozási pontok csak egy-egy pillanatra tűnnek fel a filmben, hogy megerősítsék a nézőben, valóban Velencében vagyunk, ám a város – ahogyan az *Idegenek Velencében* című alkotásban is –, a turisták elől többnyire rejtve marad, sötétebb, titokzatosabb és fenyegetőbb arcát mutatja.

A *Ne nézz vissza!* című filmben a hatást fokozza az is, hogy a turistaszezon végén játszódnak, amikor már bezártak a hotelek, a bútorokat fehér vászonnal takarják le, és a mindig ködös, szürke időben látszik a szereplők lehelete a levegőben, ezzel is ellenpontozva a hollywoodi románcok tündöklő napsütésben pompázó Velence-képét, ahogy azt az egy évvel korábban bemutatott, szintén a téli Velencében játszódó *Chi l'ha vista morire?* is tette. A téli szünetre bezáró hotelek letakart bútorzatukkal még hangsúlyosabbá teszik az elmúlást, ahogyan a restaurálásra szoruló műemlékek és maga a téli táj, no meg a kanálisból kihúzott holttest is. Mind-mind erős atmoszférateremtő kellékek, és baljós előjelei a tragikus végkifejletnek. Ha a turistáskodó nézelődéstől tartózkodik is a *Ne nézz vissza!*, a látványos temetési menet, mely

szintén közkedvelt eleme a mozgóképes alkotásoknak, itt is feltűnik, sőt a film egyik legszebben komponált jelenete. Amint azt Iain Softley rendezésében, *A galamb szárnyaiban* is és több más alkotásban is láthattuk, Velence nemcsak a nászutas párok és a romantikus légyottok ideális háttere, de aligha képzelhető el ennél fennköltebb és festőibb környezet a halottak végső nyugalomra helyezésére (Perosa, 2003).

Eddig leginkább a halálról volt szó, hisz mindhárom alkotás végkimenetelére a halál nyomja rá a bélyegét, de mindenképpen szót kell ejtenünk a kapcsolatok haláláról is: arról, miként öli meg a reményeket és sodorja egyre távolabb egymástól az említett filmek hőseit Velence. *A galamb szárnyai* Mertonjában is Velencében, az éjszakai gondolázásuk, illetve a restaurálás alatt álló kápolnában tett látogatásuk alatt támadnak fel az érzelmek Milly iránt. A férfinak ekkor még csak ébredező érzések fokozatosan ölik meg a korábban Kate iránt táplált szerelmét. Milly halála egy csapásra véget vet a Merton és Milly között bimbózó románcnak éppúgy, mint Kate és Merton szenvedélyének, mert a férfi képtelen Milly emléktől és az emlék által felerősített érzéseitől szabadulni. Merton és Kate szenvedélyes, korábban a társadalmi konvenciók és osztálykülönbségek ellenére is sziklaszilárdnak hitt kapcsolatát és vele együtt Kate tervét is egy pillanat alatt zúzzák szét egy röpké velencei kiruccanás eseményei. Kate és Merton utolsó szeretkezéséből már egyértelműen látszik, tudtán és akaratán kívül milyen éket vert közéjük Milly és az ő társaságában Velencében töltött idő. Ezek után nem csoda, hogy a film záróképsorában Merton egyedül száll ki a csónakból Velencében, és az egykoron annyira vágyott Kate-tel való házasságkötés és nászút helyett inkább a magányos, az emlékeibe temetkező életet választja a vizek városában.

A kapcsolatuk és korábbi életük rekonstrukciója a célja a *Ne nézz vissza!* című alkotás házaspárjának. Számukra a gyász feldolgozásának része, hogy hátrahagyva házukat, melynek tavában a tragédia történt, John a felesége kíséretében Velencében vállal restaurátori munkát. A film első harmadában látható intim együttlétükből úgy tűnhet, hogy ez sikerülhet is. A szerelmi jelenetnek az azt követő öltözködéssel váltakozó pillanatai, kiváltképpen, amikor Laura a tükörben nézi magát és végigsimít a hasán, mintha valóban egy új kezdetet jelezne, megerősítve a vak jósnő jóvendölését, miszerint „lesz még gyereke”. A továbbiakban azonban pont a Laurára mind nagyobb hatással lévő vak jósnő miatt egyre több a súrlódás a házaspár között, egyre távolodnak egymástól érzelmileg és fizikailag is. Amikor Laura hazautazik Angliába a másik gyermekéhez, John pedig Velencében marad, mindörökre elszakadnak egymástól. A vízitaxiba szálló nő sokáig nézi férjét és a távolodó Velencét, nem sejtve, hogy ekkor látja utoljára élve Johnt. Visszaérkeztekor ugyanis hiába siet megkeresni, csak késve ér a férfi nyomába, aki korábban éppen őerte tette tűvé a várost, mivel Laurát vélte megpillantani egy

halottas bárkán. A város labirintusa a másakra való rátalálás lehetetlenségét hordozza azokban a hosszú jelenetekben, amikor a házaspár tagjai egyre kétségbeesettebben keresik egymást Velence utcáin.

Hogy hol keletkezett a törés az *Idegenek Velencében* című film szeretőinek, Marynek és Colinnak a kapcsolatában, nem tudni, azt viszont igen, hogy valaha már töltöttek boldogabb napokat Velencében, és most a helytől és az általa megidézett emlékektől várják, hogy újra egymásra találjanak, illetve sikerüljön végre eldönteniük, hogy együtt akarják-e folytatni a jövőben, vagy inkább elengedik egymás kezét. Az érzelmi sivárságot, a kapcsolatok kiüresedését, a kommunikáció hiányát mutatja a film egy olyan városban, ahol a felszín mögött lépten-nyomon a múlt árnyai kísértenek. Nem véletlen, hogy a Velencében a pár mellé szegődő Robert (Christopher Walken) minden kérdésre hosszú, apjáról és nagyapjáról szóló történetekkel válaszol, háza pedig olyan, mint egy, az ősei által hátrahagyott tárgyakból a tiszteletükre berendezett múzeum. Velence ebben a filmben hangsúlyosan a kultúrák és értékrendek ütközőpontja, a végletek megjelenítője, a napsütéses turistakirándulások és az éjszakai bolyongások, a falakra kiragasztott feminista kiáltványok és Robert és Caroline feudális birtoklást mutató házasságának dichotómiáját mutatja.

Az eleinte inkább széttartó Mary és Colin a fura vendéglátóiknál, Robertnél és Caroline-nál (Helen Mirren) töltött nap után talál újra egymásra. Nem is annyira az ébredésük meztelensége, hanem a köntösök, az új környezet ébreszti fel a vágyukat, melyet visszatérve a hotelszobába alig győznek csillapítani. Úgy tűnik, minden rendbe jött közöttük, és az idegenben tett kirándulásuk, valamint az újdonsült, külön ismerőseik társaságában eltöltött idő megtette a hatását, és végre megtörtént mindaz, ami utazásuk elsődleges célja volt. Nem sokkal később, a Lido strandján töltött nap végén Colin meg is kéri Mary kezét, ám a látszólagos harmónia és újjáébredő szenvedély ellenére a nő kikoszarazza. Korábban láthattuk, ahogy Mary egyedül gázol a tengerbe, hogy mártózzon egyet a Lido strandján. A lánykérésre válaszul Mary elmondja Colinnak, hogy éppen a magányos úszása során egyedül töltött pillanatok ébresztették rá arra, hogy tulajdonképpen mennyire szeret egyedül lenni. A balul sikerült lánykérés után Colin láthatóan duzzogva ül Mary mellett a hajón, mely véletlenül ott teszi őket partra, ahol újdonsült barátaik laknak, és Caroline meg is látja őket az ablakból, így nem mondhatnak nemet az invitálásra. Míg a két nő a házban teázik, Robert a bárjába invitálja Colint, séta közben többször is felhívva figyelmét a temetőszigetre, mely később valószínűleg Colin nyughelye is lesz. Amikor a férfiak visszaérnek a házba, Mary már megbénult a teától, képtelen Colint figyelmeztetni a rá leselkedő veszélyre. Az, hogy újdonsült barátaikhoz érve szétválnak, végzetes lesz a gyanútlan Mary és Colin számára. Életükben gyakran képtelenek a

kommunikációra és arra, hogy igazán kapcsolódjanak egymáshoz, amit a Colin halála előtti pillanat még jobban kihangsúlyoz. Mary megbénultan se mozdulni, se megszólalni nem tud, hogy figyelmeztesse szeretőjét a veszélyre. Csak a férfi halála után, a hullaházban ér hozzá még egyszer Colinhoz, akkor is csak annyira, hogy átsimítsa a férfi haját a másik oldalra, mert rosszul fésülték.

Az *Idegenek Velencében* című filmben az Idegenség még nagyobb hangsúlyt kap azáltal, hogy Velencének a bizánci hagyatéka kerül előtérbe Roberték hatalmas házában, ez mutatkozik meg az ablakokban, terekben, a mennyezet díszítésében és abban az öltözékben, amiben Caroline-t először meglátjuk, ahogy abban a köntösben is, amit Mary és Colin az ébredésükkor találnak a ruháik helyett, de ezt sugallja a nagy ülőpárnákkal telerakott, tengerre néző szoba is, ahol a két vendég először beszélget Caroline-nal. A Kelet-Nyugat közötti átkelő, illetve a bizánci hatás évszázadok óta számos nyomot hagyott Velence építészetén, külső és belső terein. Mary és Colin idegensége öltözködésük és világnézetük által is nagyobb nyomatékot kap, szemben Velence kulturális sokszínűségével és vendéglátóik kétarcúságával. Amint már említettem, ebben a filmben éppolyan sokat látunk Velencének a zsidó-keresztény kultúra és az iszlám behatás közös és egyedi ötvözetet mutató hagyatékából, mint a turisták előtt többnyire rejtve maradó, graffitikkal telerajzolt, sivár utcáiból. Az idegen turisták ártatlansága találkozik itt a Velencéhez kapcsolódó, már a giallókban is előszeretettel felemlegetett romlottsággal, elhajlással és dekadenciával, melyet ezúttal a már régóta Velencében élő Robert és Caroline testesít meg. Ugyanezt a szembeállítást láthatjuk még hangsúlyosabban *A galamb szárnyaiban*, melyben Milly képviseli az Újvilág ártatlanságát, jóhiszeműségét és nyitottságát, szemben az Óvilág berögződött konvencióval, melynek Kate és Merton is rabjai. A Henry James-írásokban az Óvilághoz a romlottság, az álnokság, a színlelés és a megtevesztés kapcsolódik, nincs ez másként *A galamb szárnyaiban* sem (Perosa, 2003). A gótikus horrorokat idéző atmoszférájú, tükrök, tükröződések, látomások és veszélyek Velencéjét láthatjuk a *Ne nézz vissza!* című alkotásban, melyben a gyilkos ugyan nagyon is emberi, mégis az egész város légkörében van valami baljós, nem evilági misztikum és halálos fenyegetés.

Mindhárom filmre igaz, hogy a bennük ábrázolt Velence sokkal több, mint pusztán a kibontakozó cselekmény háttéréként szolgáló festői díszlet. A lagúnák városa minden ízében áthatja a történeteket, kihat, sőt egyenesen megtestesíti a szereplők fizikai- és lelkiállapotát, de alapjaiban határozza meg a köztük lévő viszonyokat is. A turistákat a hétköznapi életükből ideiglenesen kizökkentő romantikus kaland helyett olyan események színtere, amelyek egyesek számára végzetesnek mutatkoznak, de az áldozatot körülvevők életét is megpecsételik. Míg *A galamb szárnyaiban* Milly élet és halál között lebegő, törekeny egészségi állapotát mutatja

Velence hanyatló szépsége és sérülékenysége, a város hanyatlásában van valami az Óvilág romlottságából is, amit szintén magán hordoz a hely. A *Ne nézz vissza!* című filmben Velence az, ami képes feloldani a különbségeket és összemosni az identitásokat. Piros esőköpenyben éri a halál John és Laura kislányát, és a férfi folyton-folyvást egy, a kislányához hasonló magasságú, piros kapucnis esőkabátos alakot lát fel-feltűnni a városban, az ő nyomába ered, a halott lány helyett azonban egy alacsony növésű, idős nő képében megmutatkozó sorozatgyilkossal találja magát szembe, akinek ő lesz a következő áldozata. A halott lány és a gyilkos alakja az öltözkökük által összemosódik, ugyanúgy, ahogy a múlt, a jelen és a jövő is a tükrök és tükröződő felszínek keltette csalóka látomások városában.

Velencében a művészet, az irodalom, a képzelet és a valóság összekapcsolódik a turizmussal. A végső állomás, a végső nyugalom előtt, ahogy mindhárom alkotásban látjuk, a turista-, illetve vendégmunkás lét hordozza az átmenetiséget. De amíg a turistáskodás többnyire kockázat nélküli, hiszen az átmeneti állapot a visszaúttal megszűnik (Richter, 1999), az említett alkotásokban a főhősök számára nincs visszaút, nincs retúrjegy, de igazán azok számára sem, akik körülöttük életben maradnak, mert az ő életüket is mindörökre megváltoztatja Velence és az itt történt események.

IRODALOM

- BISAHA, N. (2004): *Creating East and West. Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BOSIL, L. (1987): *Le origini di Venezia*. Novara, Istituto Geografico De Agostini.
- BRAUFEN, E. (1999): Venice – Site of Mutability. Transgression and Imagination. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 129-147.
- GORRA, M. (1999): Venetian Hours of Henry James. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 147-155.
- NASHAWATY, C. (2019): Murder, Italian Style: A Primer on the Giallo Film Genre. *Vulture* 2019. <https://www.vulture.com/2019/07/giallo-italian-film-guide.html>. Elérés: 2019. július 18.
- O'RAWE, D. (2005): Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest. *Literature Film Quarterly* 33(3): 224-232.
- PEROSA, S. (1999): Literary Death in Venice. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 115-129.

- PEROSA, S. (2003): *The Wings of the Dove* and the Coldness of Venice. *The Henry James Review* 24(3): 281-290.
- PIGOTT, M. (szerk.) (2013): *World Film Locations: Venice*. Bristol, Intellect Books.
- PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.) (1999): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi.
- PUSKÁS, I. (2015): *Távoli világok. Kulturális identitás és idegenség az olasz irodalomban a kora újkortól napjainkig*. Debrecen, Printart-Press Kft.
- RICHTER, V. (1999): Tourists Lost in Venice: Daphnie du Maurier's *Don't Look Now* and Ian McEwan's *The Comfort of Strangers*. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 181-195.
- SCHÜLTING, S. (1999): 'Dream Factories': Hollywood and Venice in Nicolas Roeg *Don't Look Now*. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 195-213.
- SHAFFER, E. (1999): William Beckford in Venice, Liminal City. The Pavilion and the Interminable Staircase. In: PFISTER, M. és SCHAFF, B. (szerk.): *Venetian Views, Venetian Blinds. English Fantasies of Venice*. Amsterdam, Rodopi, 73-89.
- SHIPKA, D. (2011): *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980*. Jefferson and London, McFarland & Company.

Szerző:

Dr. Váró Kata Anna

filmtörténész, filmesztéta, docens

Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézet

varokataanna@gmail.com