به‌بالا نگاه می‌کنم، به پایین نگاه می‌کنم

سرگیجه (هیچکاک، ۱۹۵۸)

□ لسلی بریل

فیلمهای هیچکاک را می‌توان آشکارا دسته‌بندی کرد آن هم بر اساس جهت عمودی بودنشان و نسبت رو به پایین یا رو به بالا بودن آنها. همان‌طور که عنوان‌بندی وعده می‌دهد، سرگیجه بیشتر از هر فیلم هیچکاک مظهر ترس فیزیکی و متافیزیکی از سقوط است. حرکت برجسته در تیتراژ، حرکت مارپیچی و رو به پایین است. چند باری هم شاهد حرکت رو به بالا هستیم که بدون استثنا حاکی از تأکید مجدد بر سلطهٔ سقوط و ناکامی ناشی از وجود آن است. تمامی عوامل مؤثر در سرگیجه نهایتاً دست به دست هم می‌دهند تا فرورفتن به درون تاریکی را به ما القاء کنند.

اولین سکانس بعد از عنوان‌بندی نشان‌دهندهٔ تقلایی برای بر جای ماندن است؛ تلاشی ناموفق برای اجتناب از سقوط. همچنین اشاره‌ای است به وسوسهٔ نامعقول رفتن، خاتمه دادن به خودداری از سقوط و البته رها شدن از اضطرابی که ناشی از این تقلاست. اسکاتی (جیمز استوارت) چنین وسوسه‌ای دارد؛ چون دوربین به شکل سوبژکتیو این وسوسه را نشان می‌دهد، پس با آن همذات‌پنداری می‌کند، همچنان که تماشاگر هم این همذات‌پنداری را دارد، یعنی بشر به طور کلی چنین وسوسه‌ای دارد.

همچنان که اسکاتی میان زمین و آسمان آویزان است و پلیس برمی‌گردد تا به او کمک کند، اسکاتی به پایین، یعنی میان دو ساختمان مرتفع زیر پایش نگاه می‌کند. حرکت رو به جلوی دوربین و همزمان زوم کردن به عقب (نه آن چنان که می‌گویند حرکت به عقب دوربین و زوم به جلو) در پرسپکتیو اغراق می‌کند و فاصلهٔ اسکاتی با خیابان را کش می‌دهد. آن پلیس که سعی دارد اسکاتی را نجات دهد، به او می‌گوید: «دستتو بده به من». نمای درشتی از دست دراز شدهٔ او و به دنبال آن شاهد سقوط او از روی سقف و مرگ او هستیم.

تضادها و تشابه‌های این نماها با نماهایی مشابه در «شمال از شمال‌غربی» روشنگر است. راجر تورنهیل که خودش را پایین می‌دهد تا ایوکندال را نجات دهد، به او می‌گوید: «دستتو بده به من». می‌بینیم که او دختر را بالا می‌کشد و سپس نمای درشت دستهای آنها که در دست هم است و سپس لحظه‌ای بعد یک دیزالو معروف به قسمت بالای کوپهٔ قطار. سرگیجه هم چنین نمایی دارد و هم کلماتی مشابه دارد، اما دستها به هم نمی‌رسند، چون اسکاتی که به خاطر بیماری ترس از ارتفاع، تقریباً دارد از حال می‌رود، نمی‌تواند دست کمکی را که به سویش دراز شده بگیرد.

سرگیجه فیلمی است در مورد تلاش برای اینکه در ورطه نیفتیم، سقوط نکنیم.

شمال از شمال غربی به همان نسبت فیلمی است در مورد تلاش برای اینکه ما را به پایین نکشند و نهایتاً بتوانیم با موفقیت خود را بالا بکشیم. حدس من این است که برخی از کسانی که سرگیجه را برای اولین بار می‌بینند، منتظر سقوط مرگبار اسکاتی هستند تا سکانس اول فیلم تمام شود. معمولاً انتظار نداریم که توی ذوقمان بخورد، خصوصاً در ابتدای فیلم. جان سالم به در بردنِ معجزه‌آسایِ تورنهیل از اتومبیلی که لب پرتگاه است، آشکارکنندهٔ حضور یک فرشتهٔ نگهبان اهل هنر و هنرشناسی است که مراقب جان قهرمان شمال از شمال‌غربی است. سرگیجه در همان اول کار و بی‌هیچ پرده‌پوشی به ما اعلام می‌کند که نباید منتظر وقوع معجزه‌های خوش‌یمنی در دنیای این فیلم باشیم. با انجام چنین کاری فیلم، هر دو شکل را به ما نشان می‌دهد، یعنی هم می‌بینیم که فیلم می‌توانست شکل دیگری پیدا کند و هم عواقب دردناک ناشی از چنان رویکردی را شاهدیم.

رو به پایین رفتن در فیلم‌های هیچکاک، تقریباً همواره تجسمی است از مکانهای دوزخی، سرزمین مردگان. همین‌طور که در نیمهٔ اول فیلم، اسکاتی سایه به سایهٔ مادلین استر (کیم‌نواک) حرکت می‌کند، گشت و گذار نزولی او، به گذرگاههای تاریک منتهی می‌شود، به مکانهایی که گویی مدخل ورود به دنیای زیرزمینی است. روز اول، در تعقیب رولز رویس مادلین او، روبه‌سرازیری حرکت می‌کند و وارد کوچه‌ای می‌شود که اندکی شرارت‌بار و شیطانی است که به یک گذرگاه پشتی تاریک و اسرارآمیز منتهی می‌شود. سپس این زن او را به یک کلیسای قدیمی و تاریک می‌کشاند که نوازنده‌ای غایب از نظر، قطعه‌ای از یک فوگ را می‌نوازد، سپس از آن جا به گورستان پشتی کلیسا می‌رود که پوشیده از درختان سرخ‌دار (Yew) است. پس از آن مادلین بار دیگر رو به پایین می‌راند، به چپ می‌پیچد و بار دیگر از یک سرازیری پایین می‌راند. این بار او به موزه‌ای می‌رود، که آنجا اسکاتی او را زیرنظر دارد. مادلین روبروی تابلوی کارلوتا والدس می‌نشیند، همان زنی که پیش از این قبرش را در قبرستان کلیسا دیده بودیم. بعد از موزه، او به هتل مک‌کیتریک می‌رود، یعنی جایی که مثل یک شبح غیبش می‌زند و از دست تعقیب‌کنندهٔ شگفت‌زده‌اش درمی‌رود. وقتی اسکاتی به خانهٔ مادلین بازمی‌گردد، اتومبیل او را جلوی خانه می‌بیند. روی داشبورت اتومبیل دسته‌گلی که مادلین از گل‌فروشی خریده بود، دیده می‌شود. این نشانه‌ای واقعی است از سفر عجیب و غریب اسکاتی.

در مغازهٔ گل‌فروشی و هتل مک کیتریک وقتی اسکاتی وارد این مکانها می‌شود، از داخل اسکاتی را می‌بینیم، همچنان که دوربین منتظر است تا اسکاتی وارد شود. انگار دوربین علم غیب دارد، گویی می‌داند که پیامد غیرقابل اجتناب این داستان چیست و احتمالاً با حضور هوشیارانه‌اش می‌خواهد کنترلی بر حوادث فیلم داشته باشد. این حضور هوشیارانهٔ دوربین به فروافتادن اسرارآمیز مادلین مربوط است، همچنین به نواحی فرودستی که او کارآگاه پلیس را به آنجاها می‌کشاند.

اسکاتی همچنان سایه به سایهٔ مادلین حرکت می‌کند و بار دیگر به گذرگاههای تاریک می‌رسد و همچنان پایین می‌رود: پایین می‌رود و از درختان باغ موزه می‌گذرد، از طریق دری به جنگلی تاریک وارد می‌شود، از پرچینی می‌گذرد و به خلیج پل گلدن گیت پای می‌گذارد. آنجا مادلین به درون آب می‌پرد. اسکاتی او را نجات می‌دهد و سرانجام همانطور که مشخص می‌شود با این کار خودش را به دام می‌اندازد. وقتی او پس از مادلین به درون خلیج شیرجه می‌رود، سقوط کرده است، یعنی به درون همان ویرانی و تباهی می‌افتد که در سکانس ابتدایی فیلم دیدیم که جانش را تهدید می‌کرد. اگرچه اینجا می‌بینیم که او عملاً نمی‌میرد، اما حوادث بعدی روشن می‌کنند که او به دام قلمرویی از حقایق شک‌برانگیز، حیله‌گرانه و اندوه‌بار افتاده است.

وقتی بار دیگر اسکاتی به دنبال مادلین راه می‌افتد، سقوط و فرورفتن بیشتر خودش را نشان می‌دهد، مادلین به سوی تپه‌هایی می‌رود که جلوی خانهٔ اسکاتی است. بعد از آنکه هر دو شروع می‌کنند به پرسه‌زدن، فضا به گونه‌ای است که می‌توان بوی مرگ را در اطرافشان حس کرد.

در میان درختان سرخ‌چوب جنگل جان مویر، مادلین بار دیگر و برای مدت کوتاهی ناپدید می‌شود. سپس او و اسکاتی کنار دریا همدیگر را می‌بینند، امواج توفانی دریا نیز احساسات توفانی و زوال و فروپاشی تهدیدکننده میان آن دو را تکرار می‌کند. نماهایی با زاویهٔ بسیار سرپایین آنها را در اتومبیل نشان می‌دهد، در جاده‌ای خاکی از میان جنگل سن‌خوان باتیستا می‌گذرند، جاده‌ای قوسی‌شکل و پوشیده از سایهٔ درختان و اصطبلی کم‌نور و تیره. آنجا مادلین و اسکاتی به آخرین سقوط، تن درمی‌دهند؛ مادلین از روی برج زنگ کلیسا پرت می‌شود و اسکاتی به لحاظ روانی ویران می‌شود. این کارآگاه خصوصی بعدها همراه جودی به این نقطه بازمی‌گردد تا خودش را از شر

گذشته خلاص کند، یعنی دیگر «به آن تن ندهد». او در همان لحظه به این فکر می‌کند که از ژرفنایی بیرون آمده؛ یعنی از «عهده‌اش برآمده است» ؛ یعنی سرانجام او و خودِ فیلم هر دو سربلند بیرون آمده‌اند. اسکاتی بر نیروی فراوانی که او را به کامِ خود می‌کشید پیروز شده است. اینها زمانی روی می‌دهند که جودی سقوط کرده و مُرده است.

همواره این نکته در طنز هیچکاکی صحت دارد که او با قرار دادن جای دوربین، سقوط فیزیکی شخصیت فیلمهایش را تشدید می‌کند؛ یعنی به لحاظ بصری آنها را به پایین هُل می‌دهد. نمایی با زاویهٔ به شدت سرپایین، مادلین و اسکاتی را نشان می‌دهد که برای اولین بار سوار اتومبیل هستند و در امتداد ساحل حرکت می‌کنند، همچنین نمایی مشابه همراه با حرکت دوربین که هنگام ترک کردن آپارتمان اسکاتی، آن دو را نشان می‌دهد که به سن خوان باتیستا می‌روند. نمای دیگری با زاویه سرپایین از اتومبیل در حالت حرکت داریم که بسیار شبیه نمای قبلی است؛ دوربین، این بار اسکاتی و جودی را که به همان مکان می‌روند، دنبال می‌کند.

نماهای سرپایین از نقطه دید اسکاتی تأکیدی است بر اینکه او هم پس از سقوط و مرگ مادلین، افتاده و سقوط کرده است. به دنبال این نماها، نمای دیگری هم هست که از زاویه‌ای بسیار بالا گرفته شده و پایین را نشان می‌دهد، یعنی موقعی که اسکاتی در آن پایین و نقطه‌ای به گونه‌ای غمزده، درمی‌رود. (این نما به همین شکل در شمال از شمال‌غربی تکرار شده، یعنی جایی که پس از مرگ تاون سند، تورنهیل از ساختمان سازمان ملل بیرون می‌آید تا پای به دنیایی بگذارد که نادانسته به دنبالش می‌گردد و می‌خواهد با او دست و پنجه نرم کند. نمایی مشابه با محتوایی این‌چنینی یعنی دردسر پی بردن به چیزی و بدبیاری را در «سایه یک شک» می‌بینیم. وقتی چارلی جوان از کتابخانه بیرون می‌آید و شک او نسبت به دایی‌اش به یقین تبدیل شده است) یک نمای سرپایین دیگر هم در پایان رأی هیئت منصفه پیرامون مرگ مادلین داریم که دوربین، اسکاتی را دنبال می‌کند. این نما دیزالو می‌شود به نمایی از او که سر قبر مادلین آمده است؛ اسکاتی کاملاً غرق در دنیای مردگان شده است. وقتی میج (باربارا بل گدس) بعداً در آسایشگاه روانی به دیدن او می‌رود، اسکاتی اصلاً متوجه حضور او نمی‌شود. او جای دیگری است، همراه با «کسی که مرده است» نمای سرپایین از سانفراسیسکو که مرخص شدن اسکاتی را به ما نشان می‌دهد، می‌خواهد به ما هشدار دهد که او هنوز به دنیای زنده‌ها بازنگشته است. درواقع اسکاتی همچنان به دنبال شبح مادلین در میان پاتوقهای قبلی او است.

سرگیجه ناشی از ترس از ارتفاع است و همزمان ناشی از وحشت فروافتادن و سقوط، همچنین کشش و میلی است برای رها کردن و افتادن که در بسیاری از مردمی که به ارتفاعات می‌روند دیده می‌شود. فیلم هم به این تلاش می‌پردازد، همچنین ناتوانی فرد برای حرکت روبه‌بالا و زنده ماندن. فیلم، نیروهایی را نشان می‌دهد که فرد را به پایین می‌کشند، نیروهایی که بعضاً بیرونی‌اند اما درون فرد هم یافت می‌شوند. جان بلتون از «الگوی سرگیجه‌آور کشش و میل تقریباً همزمان و بیزاری» سخن می‌گوید: «از یک سو اسکاتی وسوسهٔ رفتن، یا خلاص شدن دارد (در قلمرو روشنی، ثبات و عشق). از سوی دیگر به شدت راغب است که خود را بالا بکشد. گاهی به نظر می‌رسد (خصوصاً با عذابی که از دست دادن مادلین برایش به ارمغان آورده) که می‌خواهد دستش را رها کند و بیفتد، همانطور که اینگرید برگمن در فیلم «برج جدی» می‌گوید: «پایین، پایین، پایین، تا جایی که دیگر نتوان پایین‌تر رفت، تا جایی که دیگر کسی اصلاً نتواند به من صدمه‌ای بزند».

شکل هندسی و غالب در سرگیجه، یعنی مارپیچ، نشان‌دهندهٔ شمایلی احساسی برای پرت شدن به کناری است. مارپیچ بدیل بی‌ثباتی برای دایره است، می‌چرخد و «در چرخش بازتر و بازتر می‌شود» همان‌طور که ییتس در اثر کنایی دیگری یعنی "Second Coming" می‌نویسد: «اشیاء به کناری پرت می‌شوند، مرکز به جای نمی‌ماند». مارپیچهای عنوان‌بندی فیلم که می‌چرخند، وقتی به دوربین می‌رسند یا از آن دور می‌شوند، محو و ناپدید می‌شوند. سختی و پریشانی‌یی که آنها نماد آن هستند، به درون آحاد بشر مربوط است، همه مارپیچها، همانطور که عنوان‌بندی فیلم می‌گوید، از مرکز چشمی بیرون می‌آیند که دوربین در ابتدای عنوان‌بندی بر روی آن حرکت می‌کند. همانطور که مارلین کین می‌گوید: «آدمهای فیلم سرگیجه، تحت تأثیر غم و مصیبتی هستند که درون خود آنهاست» موسیقی عنوان‌بندی فیلم که عناوین را همراهی می‌کند و مابقی فیلم را توصیف می‌کند، همانند تصاویر عنوان‌بندی، شکلی مارپیچی دارد و میچرخد. نه ملودیک است و نه آتونال. موسیقی تأکید دارد که آکوردها را به شکل بی‌پایانی به دنبال هم بیاورد، آکوردهایی که هیچ وقت تمام نمی‌شوند و به نتیجه نمی‌رسند.

صور مارپیچی دیگر، کم‌وبیش به شکل چشمگیری، مابقی فیلم را فراگرفته است. نحوهٔ قرار گرفتن جسد پلیس کف خیابان و پس از سقوط، بازوها و پاهایش از هم باز هستند و کمی خم شده‌اند که به بدنش شکل مارپیچ داده‌اند. سقوط او هم شکلی مارپیچی دارد چون او افقی می‌چرخد، در حالی‌که به حالت عمودی دارد سقوط می‌کند. جسد مادلین بر روی پشت‌بام کلیسا همان شکل مارپیچی را دارد. شکل مارپیچی را می‌توان در دستهٔ کوچک گلها، موی کارلوتا والدس، مادلین و جودی دید که نمونهٔ مهمی است. حرکت پیچیدهٔ دوربین هنگام در آغوش گرفتن یعنی جایی که جودی به لحاظ فیزیکی کاملاً به قالب مادلین درآمده نیز، حرکتی مارپیچی است و همچنان که جودی / مادلین را از پشت‌سر می‌بینیم، فرم مارپیچ موی او نیز تکرار شده است. نماهایی که پلکان برج زنگ‌دار را در سن‌خوان‌باتیستا نشان می‌دهد، تکرارِ دیگری است از فرم مارپیچی. واپسین تجدید خاطره با فرم مارپیچ احتمالاً مهمترین است. در پایان فیلم وقتی اسکاتی ایستاده و بازوهایش را اندکی خم کرده و گشوده، ما را به یاد جسد پلیس و مادلین می‌اندازد.

تصاویری که به مارپیچها و حرکتهای رو به پایین ربط پیدا می‌کند، تصاویر اسکاتی است، تصاویر گذرگاههایی که به تاریکی منتهی می‌شوند، به ناپدید شدن و مرگ. «ورودیهای تزیینی گذشته» و دیگر تصویرهایی این‌چنینی، همان‌طور که دیده‌ایم، در پریشان‌گویی مادلین نقش بسزایی دارند. این چیزها به تناوب به ناپدیدن شدن مقطعی او منجر می‌شوند؛ وقتی وارد قبرستان کلیسای میسیون دولورس می‌شود و از میان کلیسای سایه‌دار و مبهم می‌گذرد، وقتی که در هتل مک کیتریک ناپدید می‌شود. زمانی که در خلیج از حوزهٔ دید اسکاتی خارج می‌شود و خود را پرت می‌کند و موقعی که در جنگل تاریک، میان درختهای سرخ‌چوب ناپدید می‌شود.

یک چنین گذرگاههای مبهم و نامشخصی به عنوان نماد مرگ و در رویایی که او برای اسکاتی تعریف می‌کند، تکرار می‌شود: «وقتی به انتهای راهرو می‌رسم، هیچ‌چیز نیست جز سیاهی و می‌دونم وقتی پا به درون سیاهی می‌گذارم که مُرده باشم». اندکی بعد چنین می‌شود، از قرار معلوم سن‌خوان‌باتیستا آخر تاریکی است. یک گذرگاه تاریک در آنجا هست که به اصطبل جگری رنگ که تاریک‌تر است منتهی می‌شود و بالاخره به تیرگی پلکان برج زنگ‌دار و مرگ مادلین. در همین نقطه و مدتی بعد، جودی راهبه‌ای را می‌بیند که از سایه بیرون می‌آید، گویی که شبح مادلین است. جودی وحشت‌زده از این روح انتقام‌گر عقب عقب می‌رود و می‌افتد، روحی که به همان اندازه که از وجدان او سرچشمه می‌گیرد، از دنیای بیرون از ذهن او نیز می‌آید. با توجه به حرکت جودی قبل از ورود راهبه، وحشت او به شکل خاصی طنزآمیز است. به نظر می‌رسد خشم کینه‌توزانه اسکاتی فروکش کرده و او جودی را بخشیده است، عشق گناه را پاک کرده و آینده‌ای که می‌توانست از آن آنها باشد، در راه است.

تأکید بر پرسه‌زدنهای بی‌هدف مادلین و اسکاتی معنای ضمنی برای آنها دارد (پرسه‌زدن «شغل» اسکاتی است) در نقیضه‌های طنزآمیز، پرسه‌زدن جای جستجوهای هدفمند داستانهای رمانتیک را می‌گیرد. به شکلی انتزاعی، پرسه‌زدن‌ها نیز تکرار موتیف اصلی مارپیچ است. در پاسخ به پرسش میج که می‌پرسد «این روزها چه می‌کنی؟»، اسکاتی پاسخ می‌دهد: «هیچی... پرسه می‌زنم». وقتی میج اصرار می‌کند، پاسخ بعدی اسکاتی که نوعی طفره رفتن است عملاً شکل مارپیچ به خود می‌گیرد، مارپیچی که سایه به سایه تعقیب کردن مادلین منشاء آن است «می‌چرخم». در فیلمی مانند سرگیجه که عمیقاً کنایی و اساساً تراژیک است، شخصیتها فقط می‌توانند پرسه بزنند. جستجوها منتهی به هزارتو و مارپیچی می‌شوند که نه مرکز دارند و نه راه خروج. یعنی نهایتاً جایی برای رفتن نیست، هیچ امکان برون شدی نیست جز مرگ. بنابراین آدمها به جای جستجو با پرسه‌زدن زمان را می‌گذرانند، به رؤیا فرومی‌روند، اما ناامیدانه در سیاهی اجتناب‌ناپذیر انتهای مارپیچ غرق می‌شوند.

همچنان که دیدیم، فیلمهای رمانتیک هیچکاک، اعم از هر نوع «مگافینی» که داشته باشند، حول محور جستجوهایی شکل می‌گیرند که به خلق (یا کشف مجدد)، آن هم از طریق عشق شخصی قهرمانان و همانندی اجتماعی آنها منتهی می‌شوند. در سرگیجه به ثمر نرسیدن آن جستجو به یأس و

حرمان اصلی فیلم بدل شده است. اگرچه اسکاتی با زورگویی شخصیت جودی را درهم می‌ریزد و سعی او برای اینکه به زور جودی را به هیأت مادلین درآورد، شدیدترین حمله به هویت یک فرد است، اما شکست در اینکه بتواند خودش را در عشق بازیابد به لحاظ شماتیک، مرکزیت غالب در تمامی فیلم است.

مانند قهرمانان بسیاری از آثار هیچکاک، در ابتدا به نظر می‌رسد که اسکاتی مرد سن و سال‌دار ناپخته و خامی است. خیلی سن او زیاد است و مناسب ازدواج نیست، اما هنوز می‌تواند در دامن مادرانه‌ای پناه بگیرد. در سرتاسر فیلم او نمایانگر قهرمانان هیچکاکی است، آدمهایی که در ابتدای فیلمهای او به لحاظ رشد روانی اندکی عقب افتاده‌اند، ولی در انتها رشد می‌کنند و می‌توانند تصمیم بگیرند. با این حال اسکاتی که در کلاف سردرگم فیلم سرگیجه گم شده، نمی‌تواند بالغ شدنش را در میان بازوهای همسری واقعی پیدا کند.

اگرچه در اولین سکانسی که میج را می‌بیند از مادرانه بودن او ناراضی است، اما به نظر می‌رسد که اسکاتی راضی است با نامزد سابقش روابطی در همان حد داشته باشد. او از میج در مورد طراحی سینه‌بندها می‌پرسد و پاسخ مادرانه و کلیشه‌ای دریافت می‌کند که «خودت که این چیزها رو می‌دونی. تو دیگه الان بچهٔ بزرگی شدی». این همان چیزی است که به نظر می‌رسد باشد، بچه‌ای که بزرگ شده، نه یک مرد. او همچنان همان «فرگوسن حاضر و آماده» است. به این بسنده می‌کند که از میج دربارهٔ زندگی عشقی‌اش و نقشه‌هایش برای ازدواج بپرسد تا اینکه حتی به خودش فکر کند و دنبال خودش باشد. زمانی که اسکاتی سعی دارد نشان دهد که ترسش از ارتفاع درمان شده و روی چهارپایه ایستاده، در آغوش مادرانه میج از حال می‌رود و میج دلگرمش می‌کند «وه جانی، جانی». تأثیر خامی و کم‌تجربگی اسکاتی در رأی هیأت منصفه خود را نشان می‌دهد. یعنی جایی که قاضی دادگاه بخش او را مواخذه می‌کند، گویی که اسکاتی بچهٔ بدی بوده است.

شخصیتهای مصیبت‌زدهٔ آثار شادمانه‌تر هیچکاک شریک زندگی خود را پیدا می‌کنند و هویتشان با حضور زنان جوان پرورده می‌شود، زنانی که حضورشان با دیزی در مستأجر آغاز می‌شود، زنانی که به نوعی طراوت پرسیفون در آنهاست. گاهی آنها خودشان را گم می‌کنند، آنها باز می‌گردند تا زندگی را از سربگیرند و امدادگر کسانی باشند که باید آنها را نجات داد، گاهی هم پس از مرگشان، در هیأت هیدس زنده می‌شوند. اما همان‌طور که اسکاتی نمی‌تواند تولد دوباره‌ای داشته باشد تا به هویت بالغ و پختهٔ خود و جایگاهی که باید در جهان داشته باشد، برسد، جودی / مادلین هم شکل یک پرسیفون شکست‌خورده را به خود می‌گیرد و نمی‌تواند از قلمرو پادشاهی پلاتو بازگردد تا زندگی تازه‌ای به یک عاشق تنها و پریشان ارزانی کند. تصویرپردازی گلها و دیگر گیاهان که مؤکداً به جودی / مادلین مربوطند، یادآور صورت مثالی (آرکئوتایپ) پرسیفون هستند؛ اما فیلم در نهایت نمی‌تواند این را تأیید کند، قهرمان زن همچنان در جهان مردگان باقی می‌ماند و قهرمان مرد فیلم و جهان او آزاد و رها نمی‌شوند. اسکاتی برای اولین بار این زن را در رستوران ارمنی می‌بیند، گلها مادلین را دربرگرفته‌اند. وقتی شروع می‌کند به تعقیب او، مادلین ابتدا او را به یک گل‌فروشی می‌کشاند، سپس به گورستانی پوشیده از گل. مادلین دسته‌گلی با خود دارد که مشابه آن را در تابلوی «کارلوتا والدس» می‌بینیم. قبل از آنکه خودش را به درون خلیج پرت کند، به شکل معناداری گلبرگها را می‌کند و به درون خلیج می‌اندازد. دسته‌گل متلاشی شده را بار دیگر می‌بینیم و این بار در کابوسی که اسکاتی پس از مرگ مادلین می‌بیند.

بعد از آنکه اسکاتی او را نجات می‌دهد، مادلین نامش را به او می‌گوید، او به جای الستر می‌گوید استر (Aster) که نام گلی است شبیه گل مینا. جودی / مادلین چهره عوض کرده، او درخور «الستر» است. (این گاوین الستر است که چنین کرده، یک نابغهٔ شیطانی که این زن را عوض کرده "elsedher" شبیه تلفظ Elster است، این چهره اسرارآمیز و شیطانی از «جای دیگر» آمده " elswhere " [باز هم شبیه تلفظ Elster]، احتمالاً از زیرزمین). با شنیدن کلمهٔ گل مینا، مادلین بار دیگر به ما یادآوری می‌کند به گلها مربوط است و نهایتاً به شکلی مبهم به پرسیفون.

میج نمی‌تواند جای پرسیفون شکست‌خوردهٔ مادلین را بگیرد. گلهایی که آورده در اتاق اسکاتی بگذارد، همان‌قدر در احیای دوبارهٔ اسکاتی بی‌اثرند که موسیقی انتخابی او یعنی موسیقی موتسارت (شاید میج یک اورفه شکست‌خورده نیز باشد). میج هیچ خلاقیت و باروری‌یی ندارد. نمی‌تواند کسی را نجات دهد یا به او زندگی ببخشد. در قهرمانان زن آثار رمانتیک هیچکاک تأثیر اروتیک پرشور و سرزنده‌ای دیده می‌شود که در میج به یک انفعال عالمانه بدل شده است. تنها حرکت سرنوشت‌سازی که انجام می‌دهد، یعنی صورت خودش را بر پیکر کارلوتا نقاشی می‌کند، به شکل اسف‌انگیزی با شکست روبرو می‌شود. تمامی توان رمانتیک و عاشقانه‌ای که به جای مانده، صرف مادلین شده است، یعنی کسی که در نهایت اهریمنی و خبیث است.

ربطی که جودی / مادلین با گلها دارد، از مرخص شدن اسکاتی از آسایشگاه از نو آشکار می‌شود. اسکاتی جلوی مغازهٔ گل‌فروشی ایستاده و به دسته گلی شبیه دسته گل کارلوتا نگاه می‌کند که با جودی روبرو می‌شود. مانند پرسیفون (دست کم در ابتدا چنین است) ممکن است که مادلین در قالب جودی و مانند گلی از زمین رؤییده باشد. در اتاق جودی و بالاتر رختخوابش، نقاشی گلها به دیوار زده شده که یادآور همان دسته گل است؛ در راهرویی که به اتاق جودی منتهی می‌شود نقاشی مشابه‌ای آویزان شده است. وقتی اسکاتی و جودی در شهر می‌گردند تصاویری مربوط به گل و بهار لحظه به لحظه بیشتر دیده می‌شوند. جودی هم مثل مادلین به درختان ربط پیدا می‌کند، حتی بیشتر از مادلین، (می‌توان رنگ مشخصهٔ مادلین را قرمز دانست) اغلب جودی را در لباس سبز می‌بینیم، یا غرق در نور سبز. همانطور که روتمن اشاره می‌کند، یک چنین رنگ سبزی برای هیچکاک «رنگ رؤیا، فانتزی و خاطرات است»؛ این، رنگ پرسیفون هم هست که با خودش معجزهٔ بهار و زایش دوباره را همراه می‌آورد.

اگرچه قهرمانهای مرد و زن آثار رمانتیک هیچکاک نمی‌توانند روبه بالا بروند، قهرمانان آثار کنایی و طنزآمیز او بالا می‌روند که فقط سقوط کنند. رؤیاها در سرگیجه به کابوس بدل می‌شوند، فانتزیها و خاطرات به شکل عمده‌ای دستکاری و تحریف می‌شوند. رنگ سبزی که به جودی مربوط می‌شود «به شکل طنزآمیزی او را همیشه سبز و زندهٔ جاوید نشان می‌دهد» جودی مانند مادلین در کنار اسکاتی سوار اتومبیل می‌شود. او را هم از روبرو و از بالا می‌بینیم در حالی که درختان بالای سرش هستند و اسکاتی اتومبیل را به سوی خوان‌باتیستا و مرگ می‌راند. این نماها این حس را منتقل می‌کنند که هر دو زن قهرمان داستان بسیار کوتاه‌تر از درختانند، چشم‌اندازی که آنها از آن طریق به بیرون نگاه می‌کنند، عملاً زیرزمینی است. هرچه که سهم جودی در سرگیجه به فاجعه نزدیک می‌شود رنگ سبز برجستهٔ او شروع می‌کند به ترکیب با رنگ قرمز مادلین، که در فیلم‌های رنگی هیچکاک این رنگ خطرناک است. نمای درشت گردنبند یاقوت جودی (و مادلین، و کارلوتا) این دگرگونی به سمت رنگ قرمز را به اوج می‌رساند.

وقتی اسکاتی سعی می‌کند میج یعنی مادر را ترک کند و به سوی مادلین یعنی معشوق برود، واقعیتی عجیب حرکت او را سرکوب می‌کند، یعنی نقشه قتلی کشیده شده که نقش جودی در آن منظور شده است. جودی / مادلین هم خودش را نجات دهد و هم اسکاتی را. هیچ کدام از شخصیتها به انسجام و یکپارچگی شخصی که قهرمانان آثار رمانتیک‌تر هیچکاک به آن می‌رسند، دست نمی‌یابند. در سرگیجه نماهایی به چشم می‌خورد که این گسست یا ناقص بودن را نشان می‌دهد، یعنی این فروپاشی غیرقابل ترمیم شخصیت را به شکل نماد ترسیم می‌کند.

آشکارترین نماها در این زمینه را در ابتدای کابوس اسکاتی می‌بینیم، یعنی همان جایی که دسته گل مادلین پرپر می‌شود. فروپاشی وجه زنانه در تصاویر ابتدایی سرگیجه پیشاپیش اشاره به انشقاق روانی‌ی است که پیش خواهد آمد. نیم‌رخ‌هایی که به تناوب از جودی / مادلین می‌بینیم (و یک نیم‌رخ مهم از اسکاتی در اتاق جودی در هتل) این درونمایهٔ ناتمام بودن را نیز توصیف می‌کند. در آثار رمانتیک هیچکاک قهرمانان عزم خود را جزم می‌کنند تا یکدیگر را بیابند، در حالی که اسکاتی و جودی / مادلین همدیگر را از دست می‌دهند و فردیت یکپارچهٔ خود را گم می‌کنند.

گلبرگها را موقع خودکشی مادلین بر سطح آبهای خلیج سانفرانسیسکو می‌بینیم. اغلب در فیلمهای هیچکاک، آب بیشتر حاکی از آن است که فروپاشی و زوال ما را تهدید می‌کند، تا اینکه بشارت‌دهندهٔ یک زندگی تازه باشد. در سرگیجه آب، عمدتاً به مرگ ربط پیدا می‌کند. پل گلدن گیست همانند دیگر پلهایی که در فیلمهای هیچکاک دیده‌ایم، اسباب نگرانی است مثل خیابانی که برای رد شدن از آن آدم می‌میرد و زنده می‌شود.

فرصت‌هایی که آدمها در سرگیجه پیدا می‌کنند تا با هم چیزی بنوشند، همچنان نمادپردازی تهدیدآمیز آب مربوط است. مهم‌تر آن که چنین لحظاتی که قاعدتاً به اعتماد و رابطهٔ فردی مربوط است، مسخره از آب درمی‌آیند. اولین باری که اسکاتی در دفتر گاوین الستر با او ملاقات می‌کند، اسکاتی شکاک از نوشیدن امتناع می‌کند، اما بعدها که دروغهای الستر را می‌شنود و نقش بازی کردن مادلین را می‌بیند، یک لیوان ویسکی را با شور و شوق برمی‌دارد و می‌گوید: «وای!، این الان می‌چسبد». در خانهٔ میج یا نوشیدنی‌اش را نیمه‌تمام می‌گذارد یا نوشیدن دچار وقفه می‌شود مثل نامزدبازی او و میج. وقتی میج می‌خواهد او را به کتابفروشی ببرد تا داستان کارلوتا والدس را بشنود، او فقط می‌تواند یک قلپ نوشیدنی بخورد جایی هم که او از دست میج به خاطر کشیدن نقش صورتش بر روی پیکر کارلوتا عصبانی می‌شود، باز هم نوشیدنیش را نیمه‌تمام رها می‌کند. (اگرچه بعداً میج در بیمارستان اسکاتی را می‌بیند، اما این شوخی ناشی از حسادت او عملاً به رابطهٔ غلط‌انداز آنها خاتمه می‌دهد. این نقاشی هجوآمیز باعث سرافکندگی اسکاتی می‌شود، به زودباوری او خندیده‌اند، همان داستان ارواحی که وقتی او برای اولین‌بار آن را از زبان الستر شنید، خود اسکاتی با واکنشی عقلانی آن را تحقیر کرد. همزمان، این‌طور پیداست که چنین چیزی باعث شده تا میج از خودش بدش بیاید. او با این کار بر این نکته تأکید کرده است او راز و رمز یا جلب‌توجه جنسی مادلین را ندارد. نقاشی گروتسک میج از خودش بیشتر یک اقرار است، شاید به شکلی ناخودآگاه او اذعان می‌کند که هیچ‌وقت نمی‌تواند اسکاتی را به خود جلب کند و مشاعرش را به او بازگرداند.)

مؤثرترین نوشیدنیها در سرگیجه آنهایی است که اسکاتی به جودی / مادلین می‌دهد. او می‌گوید که این نوشیدنیها آرام‌بخش و تسکین‌دهنده‌اند. با این کار اسکاتی در نقش حامی و آرامش‌دهندهٔ مادلین ظاهر می‌شود، نقشی که از آن شوهر مادلین است و اسکاتی آن را غصب کرده است. وقتی او در آپارتمانش اصرار می‌کند یک فنجان چای به مادلین بدهد تا گرم شود، به شکلی واضح اولین بار است که پی می‌بریم اسکاتی عاشق او شده است. دست اسکاتی روی دست او می‌ماند و شروع به حرکت می‌کند. تلفن زنگ می‌زند، الستر پشت خط است، همان شوهر نگران تلفن کرده است، تلفن او این فرصت را که برای اولین بار به دست آمده، قوت می‌بخشد.

کنایه و حالت رقت‌بار این لحظه را باید اندکی تشریح کرد. میل اسکاتی برای راحتی، سلامت و عشق که ناشی از این است که پی برده مادلین نیازمند کمک است (یک سکانس بنیادین نمایش احساسات در میان آثار هیچکاک) مورد سوءاستفاده واقع شده و جزء نقشهٔ جنایتی که قرار است طی آن، اسکاتی نقش یک آدم ساده‌لوح درمانده و عاجز را بازی کند. بعدها این حرف جودی ارزشی ندارد، آنجا که در نامه‌اش می‌گوید: «من اشتباه کردم، عاشق شدم. این جزء نقشه نبود.» از قرار معلوم جزو نقشه بود، هرچند که قرار بود اسکاتی عاشق آن زن بشود (یعنی قسمت غیرقابل بخشایش این نقشه).

دوبار شاهدیم که اسکاتی در آپارتمانش به کیم نواک براندی تعارف می‌کند. اولین‌بار که در نقش مادلین آمده تا جزئیات تازه‌ای از کابوسی را که دوباره سراغش آمده بازگو کند و بار دیگر زمانی که اسکاتی برای جودی لباس می‌خرد و سعی دارد این دختر آشفته را آرام کند. اسکاتی هر دو بار یک عبارت را به کار می‌برد: «این، مثل داروئه». یعنی بار دیگر میل به سلامت و آسایش و بار دیگر اسکاتی در تاریکی است.

بار نخست او فریب‌خورده تا نقشی را که از آن خبر ندارد در توطئهٔ جنایت‌بار الستر بازی کند و بار دیگر که سعی دارد مادلین را دوباره در قالب جودی خلق کند، بی‌آنکه بداند این زن واقعاً همان مادلین است که بود.

هیچ‌وحشت و ترسی را در یک فیلم هیچکاک نمی‌توان تصور کرد که عمیق‌تر از شکست یا سوءاستفاده از غریزهٔ عشق یا شفا در فردی باشد، عشق و شفایی که بازیابی معصومیت فرد نهایتاً در گرو آن است. مظهر و تجسم این ضربه و تکان به بشر را می‌توان در مسیح دید. در بسیاری از فیلمهای رمانتیک‌تر هیچکاک دیده‌ایم که او چگونه آموزهٔ مسیحیت را در فیلمهایش جابجا کرده و به لحاظ جنسی تعبیر می‌کند، او این کار را با زایش مجدد و رستگاری قهرمانهای زن و مرد آثارش و از طریق عشق و تقدیری که میان هر کدام از آنها وجود دارد، انجام می‌دهد. در سرگیجه نمادگرایی مسیحیت مانند دیگر نقشمایه‌های رمانتیک، پشت‌ورو شده است. این نمادگرایی به نشانه‌ای کنایی‌تر تقلیل یافته، یعنی به وضعیت جبران‌ناپذیر بشری.

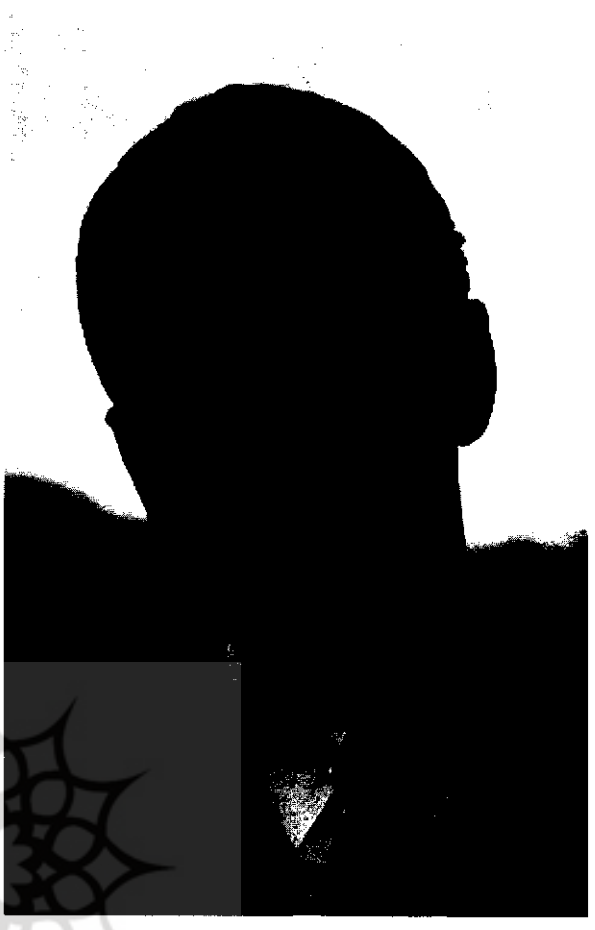
در سرتاسر فیلم، ارجاع به مسیحیت توأم با رنج و حرمان است. اسکاتی

به خاطر گناه دیگران رنج می‌کشد، اما برخلاف مسیح، او بیهوده عذاب می‌کشد. در اوایل فیلم وقتی که از شیروانی آویزان است او به پایین نگاه می‌کند سپس چشمهایش را می‌چرخاند و سرش به سمت چپ او فرو می‌افتد. این حرکت اشاره‌ای بسیار آشکار به تصلیب مسیح است، نقشی که او در آخرین 'نمای بالای برج زنگ‌دار' تظاهر می‌کند بر عهده گرفته است. تصاویر دیگری که همسازیهایی با مسیحیت دارد و همچنان اسکاتی را هدف گرفته‌اند در حال و هوای درد و نیرنگ قرار دارند. در میسیون دولورس زمانی که اسکاتی مادلین را می‌بیند که سر قبر کارلوتا می‌آید، در پسزمینه تیرک سیم تلفن دیده می‌شود که شکل صلیب به خود گرفته است. در پایین برج کلیسا دو پیاده‌روی متقاطع دیده می‌شود، آنها را موقعی که اسکاتی مادلین را دنبال می‌کند، می‌بینیم. در کابوسش، سر اسکاتی در وسط یک تار عنکبوت دیده می‌شود (تار عنکبوتی که از دروغ بافته شده، به طور مرسوم چنین است، این تصور همچنان به تصاویر چلیپایی ربط دارد)؛ رؤیای او با سقوط اسکاتی تمام می‌شود؛ تصویر او ضد نور است و پیشاپیش به وضعیت او بر روی برج زنگ‌دار کلیسا اشاره دارد.

کنایه‌ای خاص در مورد مکان مرگ مادلین و جودی یعنی میسیون سن‌خوان‌باتیستا وجود دارد. این مکان مسیحی محل دو ملاقات است که رنگی از رستگاری ندارند. اولین و آخرین باری که جودی / مادلین پایش را به این نقطه می‌گذارد از تولد دوباره خبری نیست، بلکه مرگ در انتظار اوست. او می‌افتد اما برنمی‌خیزد. او به زندگی جاودانه که در مراسم غسل تعمید وعده‌اش داده می‌شود، دست نمی‌یابد، بلکه زندگی و هویتش از دست می‌رود، زندگی‌یی که پیش از این توخالی و آشفته بوده است.

ربطی که جودی / مادلین با انگاره‌های مسیحی پیدا می‌کند در مقابل ارتباطی که با پرسیفون دارد؛ شکل نقیضه به خود می‌گیرد. او از طریق کلیسای میسیون دولورس اسکاتی را دنبال خود می‌کشد. نزدیک هتل مک کیتریک هم کلیسایی دیده می‌شود. زمانی که او به درون خلیج می‌افتد با حرکت دستهایش فرم یک صلیب را پیدا می‌کند. یک تیرک دیگر، در گوشه راست پرده، شکل صلیب به خود می‌گیرد یعنی جایی که این زن و اسکاتی به آپارتمان او می‌روند. آخرین کلماتی که او می‌گوید این است: «بزار برم تو کلیسا، تنها» (مسیح به حواریونش می‌گوید «جایی که من می‌روم، هیچ کس نمی‌تواند بیاید» ـ «انجیل John، آیه ۱۳». در هیچ کدام از این صحنه‌ها مادلین چهرهٔ کسی را ندارد که به رستگاری می‌رسد، برعکس، در تمامی آنها اوست که اسکاتی را به سوی عذاب ابدی می‌برد.

آخرین جملات فیلم از زبان راهبه‌ای شنیده می‌شود که جودی را ترسانده: «خدایا رحم کن». دقیقاً در لحظه‌ای که جودی به اسکاتی رسیده یا نزدیک است که توان شفای او و خودش را از طریق عشق پیدا کند یک موی دماغ آزاردهنده پیدا می‌شود تا مانع رستگاری شود. وقتی اسکاتی سعی می‌کند امکان بازسازی گذشته را به هر شکل منکر شود، جودی به او التماس می‌کند که «نگهم‌دار» و اسکاتی او را در آغوش می‌گیرد. موقع بوسیدن (هر دو برای اولین‌بار در فیلم است که پی برده‌اند دیگری کیست) راهبه پیدایش می‌شود و جودی می‌افتد و می‌میرد. نه خداوند و نه هیچکاک، هیچ کدام رحم نمی‌کنند. درواقع به دشواری می‌توان رحم و شفقت را در سرگیجه دید. آنچه



راهبه می‌گوید و انگاره‌های مسیحی که شکل ایستادن اسکاتی در آخرین نمای فیلم که اوج آن است، تنها تأییدی هستند بر اینکه رحمت و فرصتی نخواهد بود.

تهی بودن زندگی و یعنی واژگونه شدن انگاره‌های مسیحی و نقشمایه‌هایی این‌چنینی را در رؤیاها و انعکاسهای آیینه می‌توان دید. سرگیجه با تصویر شروع نمی‌شود بلکه با هنر انتزاعی و معنادار موسیقی آغاز می‌شود. یک شکل ساده و تکرار شونده، آکوردهایی متزلزل، پردهٔ خالی سینما را همراهی می‌کنند. موسیقی سرگیجه به طور کلی پژواکی است از ویژگی تعلیق‌آمیز شخصیتها و کنش فیلم.

موسیقی مرسوم، هرچند پایدارتر است، اما نمی‌تواند گره‌گشا باشد، چه این موسیقی به خود فیلم تعلق داشته باشد یا در پسزمینهٔ صحنه‌ها آن را بشنویم. صفحهٔ یوهان سباستین باخ که میج در سکانس دوم فیلم در دستگاه گرامافون می‌گذارد، اسکاتی را مثل‌سرگیجه‌ای که دارد، گیج و منگ می‌کند. میج پس از آنکه اسکاتی به آسایشگاه روانی سپرده می‌شود به دکتر می‌گوید که فکر نمی‌کند «موتسارت اصلاً کمکی به اسکاتی بکند». جودی / مادلین را اغلب همراه موسیقی‌یی نسبتاً متعادل و ملودیک می‌بینیم؛ اما چنین موسیقی‌یی با توجه به آنچه بعداً می‌فهمیم به استثنا امری است کنایی: یک فوگ راکد و ساکن در میسیون دولورس؛ موسیقی رمانتیک و دل‌نشینی که اغراق‌آمیز است و امواج خروشان دریا را همراهی می‌کند، در صحنه‌ای که اسکاتی و مادلین اولین‌بار همدیگر را می‌بوسند (نمایی بسیار کلیشه‌ای و اضافه بر سازمان که به سختی می‌توانیم جدی‌اش بگیریم، حتی در نگاه نخست)؛ نوای شاد چنگ و ویولونها که سرخوشانه می‌نوازند همراه نمایی رو به پایین از اسکاتی شنیده می‌شوند، آن هم درست بلافاصله بعد از اینکه او از آسایشگاه مرخص شده است؛ موسیقی رمانتیک‌تری را حتی در صحنه‌ای که اسکاتی و جودی در پارک هستند به گوش می‌رسد. تمامی این صحنه‌ها و موسیقی دلگرم‌کننده‌ای که آنها را همراهی می‌کند، بعدها زایل می‌شوند چون معلوم می‌شود که نادرستند. صداهایی هستند که کمتر فریبنده‌اند آنهایی هستند که به ما اخطار می‌دهند، این صداها را حتی در موسیقی هشداردهنده یا صدای زنگها و بوقهای هشداردهنده‌ای که از فانوسهای دریایی می‌شنویم؛ می‌توان شنید. همچنان که هنر و نظایر آن در آثار رمانتیک هیچکاک، حقایق فطری را آشکار می‌سازند و فریبهای دلسوزانه را به واقعیات بدل می‌کنند؛ نقطهٔ مخالف چنین امری، فیلمهای کنایی او نظیر سرگیجه را در اختیار خود می‌گیرد. گوین الستر در مورد دروغ، دروغ می‌گوید، او به اسکاتی اطمینان می‌دهد که «من این چیزها رو از خودم درنمیارم، چطوری آدم می‌تواند این حرفها رو از خودش درآورده باشه؟». وود اشاره می‌کند که «مادلین مثل یک اثر هنری جلوه می‌کند» که دقیقاً همانی است که هست. رد شدن او از درگاه، تصویری است که از به دنیا آمدن، یا خرامیدن؛ وقتی او برمی‌گردد و نیمرخش را می‌بینیم، آنچه تصویر به ما می‌گوید یک نوع نقش برجسته و سایه مانند است، تصویری که در سرتاسر فیلم تکرار می‌شود.

اما یک تصویر سایه مانند همان‌طور که نشان می‌دهد، خود را از ما دریغ می‌کند، او فقط اجازه می‌دهد که نیمی از آنچه را که نشان می‌دهد، ببینیم. نیمهٔ دیگر را نیمرخی که می‌بینیم کاملاً پوشانده و پنهان کرده است. بسیاری از هنرهای دوبعدی مثلاً نقاشی «صورت کارلوتا» و سرگیجهٔ هیچکاک چنین محدودیتهایی دارند، به همان شکل که یک تصویر سایه مانند معمولی دارد؛ چنین تصویری تنها یک جهت از چیزها را می‌توانند نشان دهند، یعنی ۱۸۰ درجه از ۳۶۰ درجه را.

آینه‌ها در سرگیجه ما را به یاد طرف و جهت دیگر می‌اندازند. آنها از ناتمام بودن آنچه که در نگاه اول می‌بینیم سخن می‌گویند. اولین بار که گویی اسکاتی زن واقعی الستر را می‌بیند، گوین و مادلین آشکارا در آیینه‌ای دیده می‌شوند که آنها را مضاعف نشان می‌دهد. بعدها در مغازهٔ گل‌فروشی، مشخص نیست که اسکاتی دارد مادلین را مستقیماً می‌بیند یا در آینه‌ای او را نگاه می‌کند (شاید این کنایه‌ای است از اینکه به سختی می‌توان تصاویر را از هم جدا کرد و اصل را از بدل تشخیص داد). اولین بخش از نقشهٔ اسکاتی برای تبدیل جودی به مادلین، خرید است؛ در اینجا تصویر جودی را در آیینه می‌بینیم که اسکاتی به او ملحق می‌شود، این نمایی است یادآور الستر و مادلین. اسکاتی منتظر است که جودی از سالن زیبایی برگردد، او در اتاق هتل و جلوی آینهٔ قدی کمد لباس جودی بی‌قرار و عصبی است. این دو نمای آخر می‌خواهند بگویند که اسکاتی آنچه را که از خودش باقی مانده دارد از دست می‌دهد، آن هم در تلاشی نومیدانه برای دوباره به دست آوردن مادلین. همانند زنی که او سعی دارد از جهان مردگان برگرداند، خودش دارد مسیر معکوسی را طی می‌کند.

اسکاتی با نگاه کردن به سوی دیگر واقعیت یعنی آینه به واقعیت پی می‌برد، موقعی که می‌خواهد به جودی کمک کند تا گردن‌بندش را ببندد، به هویت واقعی او پی می‌برد با این همه آنچه که او کشف می‌کند به شکلی قیاسی تنها سطح دیگری از ادراک را به او ارزانی می‌کند. این امر مانع از آن می‌شود که او به شکلی عمیق بفهمد که چیزی را کشف کرده است. اما آیینه هم به اسکاتی و هم به ما سوی دیگر را نشان می‌دهد، آینه‌ها در سرگیجه شبیه همان تکه‌های آینه‌هایی است که مادلین در رؤیایش می‌دید که به دیوار آویزانند. واقعیتی که این آینه‌ها نشان می‌دهند ناتمام و بالقوه فریب‌انگیز است. در بهترین شکلش تصاویر آینه شبیه همین مادلین جعلی هستند، همان‌طور که جودی در نامه‌اش می‌گوید: «نصفش دروغ بود، نصفش واقعی».

رؤیاها در سرگیجه فرم دروغ / واقعیت را پیش می‌برند و به همان نسبت دو پهلو و مبهم هستند که تصاویر آینه و همان هنر دوبعدی که از آن سخن گفتیم. رؤیای مادلین اگرچه که چیز زیادی از این زن را آشکار می‌کند، اما ممکن است ساختگی باشد و قطعاً برای گمراه کردن اسکاتی بیان می‌شود. رؤیای اسکاتی به اندازه کافی، واقعی است، اما بخش اعظم آن وابسته به تصاویری است که منشاء آنها دروغ است: دسته گل کارلوتا، تصویرش، گور خالی او. در مرکز تصویر اسکاتی و در شبکه‌ای از فریب و تزویر قرار دارد، سپس به شکل پایان‌ناپذیری سقوط می‌کند. هیچکاک در سرتاسر این سکانس از جلوه‌های ویژهٔ خودنمایانه‌ای استفاده می‌کند، نه برای آنکه حقیقت نمایی فیلم را نشان دهد، اگر سرگیجه فیلمی رمانتیک بود، چنین اتفاقی می‌افتاد، ولی هیچکاک از این جلوه‌ها استفاده کرده تا دو پهلوگویی رایج و جاری را نشان دهد.

از همان ابتدای سرگیجه هیچکاک به جای آنکه در پی آشکار کردن وقایع و اوضاع و احوال باشد، به دنبال این است که بر قدرت هنرمند در امتناع

و دریغ کردن تأکید کند. سیاهی پرده که فیلم با آن آغاز می‌شود، یک بیان افراطی از سوی کارگردان است تا قدرتش را به ما نشان دهد؛ به این شکل او آنچه را که نخواهد به تماشاگر نشان نمی‌دهد. چهره‌ای که تکه‌تکهٔ آن را می‌بینیم و عنوان‌بندی فیلم با آن شروع می‌شود بیشتر در شمار همانی است که اشاره کردیم. این زن کیست؟ کجاست؟ چرا او دلهره دارد؟ این چه معنا دارد که مارپیچ در مارپیچها از اعماق چشم او بیرون می‌آید؟ چرا یک چنین مقدمهٔ شگفت‌انگیزی به ما عرضه می‌شود؟ نمای بعدی کار را برای ما چندان آسان نمی‌کند: نمای درشتی از یک میله که نمی‌دانیم میله است تا اینکه دستهایی آن را می‌گیرند، دستهایی که برای یک لحظه نمی‌دانیم از آنِ چه کسی هستند. آنچه که پس از گذشت چند دقیقه‌ای از سرگیجه دستگیرمان می‌شود این است که هیچکاک چقدر کم اجازه داده تا بفهمیم چه خبر است.

اما افزایش اطلاعات به درک کامل منتهی نمی‌شود. یکی از شاخصه‌های ادبیات کنایی، میل به شالوده‌شکنی خود است، یعنی به موازات همه پیش بردن عناصری که آشکارا متضادند و این تضاد در تمامی عناصر حضور دارد. این میل به دگرگونی دائمی و ترکیب دوبارهٔ چیزها در الگویی تازه، بخشی از سردرگم‌کنندگی عنوان‌بندی فیلم و لاینحل بودن حرکت اجمالی فیلم، به‌طور کلی است. تعداد دیزالوها در سرگیجه به شکل نامعلومی بسیار زیاد است، بسیاری از آنها صرفاً به خاطر صرفه‌جویی در بودجهٔ فیلم، به کار گرفته نشده‌اند، بلکه حاکی از بی‌ثبات بودن واقعیت است. حقایق متفاوت، شیوه‌های متفاوت برای نگاه کردن به اشیاء تنیدن آنها در یکدیگر، حتی هنگامی که قابل انطباق برهم نیستند.

اشارات کنایی طنزآمیز نسبت به واقعیت و هنر تلویحاً به این اشاره دارد که داستان مادلین (یا گوین الستر) نه تنها واقعی نیست، بلکه نمی‌تواند واقعیت داشته باشد. با این حال جعلی بودن داستان از اهمیت آن نمی‌کاهد. مردگان در این فیلم منطقی و نهایتاً واقعی، تولدی دیگر نخواهند داشت یا بار دیگر به زندگی بازگردند. آنها فقط می‌توانند منتظر باقی بمانند تا بالاخره پیروز شده و به زندگی بازگردند. آنها مانند قهرمان مرد و زن فیلم سرگیجه که محکوم‌اند، شأن و اعتبار دارند. اما جوهرهٔ آن غیرواقعی یا زودگذر و ناپایدار است. همان‌طور که ویلیام پری، مجسمه‌ساز می‌نویسد: «هرچه به سایه می‌رود سودجو و ویرانگر می‌شود»

یک اثر هنری دیگر درون این اثر هنری [یعنی خود فیلم] نقاشی میج است که سرخود را بر تن کارلوتا ترسیم می‌کند، این کار نشان‌دهندهٔ حسادت او نسبت به نامزد سابقش یعنی اسکاتی و ناباوری او نسبت به رازآمیز بودن مادلین است. مانند فیلم «توپاز» به نظر می‌رسد که همه در سرگیجه جاسوسی دیگری را می‌کنند و مانند توپاز، عشق را حسادت، فریب و دروغ هدف گرفته است. میج به این حسادت رمانتیک دامن می‌زند و با این کارش اسکاتی را عذاب می‌دهد. حسادت‌آمیزترین لحظه‌ای که میج از سرمی‌گذراند و باعث می‌شود تا دست به آن شوخی اشتباه‌آمیز بزند، موقعی است که می‌بیند مادلین شب هنگام از آپارتمان اسکاتی بیرون می‌آید، «خب حالا چی‌جانی؟»، او به تلخی زیر لب می‌گوید «اینم یه شبحه؟ این شوخیه؟»

اسکاتی در تعقیب مادلین است چون به استخدام شوهر او درآمده است. او عاشق زنی می‌شود که قرار است تعقیبش کند و حواسش به او نیز باشد. همزمان الستر و جودی اسکاتی را زیر نظر دارند و توجهش را جلب می‌کنند تا در طرح جنایت‌بار آنها شرکت کند. اما جودی هم مانند اسکاتی عاشق می‌شود، عاشق مردی که الستر گفته باید این زن کنترلش کند. هارمونیک‌های اروتیک زیر نظر داشتن یک فرد، گاهی در فیلم مورد تأکید قرار می‌گیرند. مثلاً موقعی که اسکاتی در پنجرهٔ هتل مک کیتریک مادلین را می‌بیند که ژاکتش را درمی‌آورد یا بعد از آنکه مادلین خودش را به درون خلیج می‌اندازد، به ما نشان داده نمی‌شود اما اسکاتی لباسهای او را درآورده و در رختخواب خوابانده است. روابط عاطفی که در پس این سرک کشیدنها وجود دارد عموماً از نوع عشقهای بدرد نخور، ناراحت‌کننده و حسودآمیز هیچکاکی است. به طور اسف‌باری، شبیه بسیاری از عشق بدردنخور در آثار هیچکاک؛ عشقی که می‌خواهد بهتر عمل کند اما نمی‌تواند.

نقشمایه گرافیکی قوس و هلال، در آثار رمانتیک هیچکاک، وحدت بیان قهرمان زن و مرد را پیش‌بینی می‌کند، این نقشمایه به شکلی کنایی در سرگیجه هم بار دیگر ظاهر می‌شود تا بر عهدهای شکسته شده تأکید کند. میسیون سن خوان باتیستا در نمایی معرفی می‌شود که پیاده‌روی هلالی شکل آن را می‌بینیم؛ لبه‌های قوسی طاق پیاده‌رو چه در صحنهٔ مرگ مادلین و چه زمانی که جودی و اسکاتی آنجا می‌آیند، به طور کلی شکل مسلط و برجسته‌ای دارند. موقعی که مادلین در حیاط میسیون، اسکاتی را ترک می‌کند و می‌گوید: «حتی اگر منو از دست بدی، باید بدونی که دوستت داشتم و می‌خواستم همچنان عاشقت باشم»، قوسهای پیاده‌رو را پشت‌سر او می‌بینیم که شکل برجسته‌ای پیدا کرده‌اند. اسکاتی از ورای یک فضای قوس‌دار می‌بیند که مادلین بر روی شیروانی سقف می‌افتد. پس از آن شاهد بازپرسی از اسکاتی هستیم که این سکانس با همان نمای پیاده‌رویی شروع می‌شود که در سکانس مرگ مادلین دیده‌ایم.

قوسها برای جودی نیز شکلی هستند از آرزوی ناکام و دست‌نیافتنی عشق. اولین صبحی که او و اسکاتی دارند قدم می‌زنند و از کنار عشاقی که یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند، می‌گذرند، در پسزمینهٔ آنها گذرگاه قوسی‌شکل آب را می‌بینیم. موقعی که اسکاتی او را به سن خوان باتیستا بازمی‌گرداند، وی را به زور از اتومبیل پیاده می‌کند، در جلوی اتومبیل همان رشته قوس‌هایی را می‌بینیم که موقع پیاده‌روی او با مادلین دیده بودیم. در واپسین نمای فیلم، اسکاتی در جلوی قوس برج زنگ‌دار ایستاده، این تصویری است تمام عیار از عشق و مذهبی که ناکامی در رسیدن به آنها، به سرتاسر فیلم ربط پیدا می‌کند.

جودی/ مادلین نمی‌تواند عشق بورزد چون به عنوان جودی توسط الستر تسخیر شده و به عنوان مادلین تحت تأثیر کارلوتا است. بنابراین اسکاتی دوبار اشتباه می‌کند. وقتی قبل از مرگ مادلین فریاد می‌زند که «تو مال هیچ کس نیستی». در پایان فیلم، جودی سقوط می‌کند تا اسکاتی پیروز شود، و همانطور که او سقوط کرد تا مادلین برنده شود، چون گذشته این مرد را به تسخیر درآورده بود، او را یک «مرده» از آن خود کرده بود. جودی پس از آنکه به اسکاتی اجازه می‌دهد تا او را کاملاً شبیه مادلین کند، اسکاتی را در آغوش می‌گیرد و اقرار می‌کند که «اوه اسکاتی تو مال من شدی، مگه نه؟». اما کمی بعد او از روی برج خواهد افتاد و اسکاتی اسیر دو معشوق مُرده خواهد بود، کسانی که معلوم نیست اصلاً زنده بودند یا نه.

وقتی جودی اشک می‌ریزد و اعتراف می‌کند، سعی دارد اسکاتی را صاحب شود، جودی تقدیر را با عشقش برهم می‌زند. او وسوسهٔ این را دارد که اسکاتی را صاحب شود و با این کارش هم خود و هم او را به خطر می‌اندازد. وقتی می‌گوید «من دیگه اصلاً به خودم اهمیت نمی‌دم»، دارد دروغ می‌گوید. آنچه که او می‌گوید و دروغی که بر آن تأکید می‌کند، نشان‌دهندهٔ ابتذال او و وسوسه‌اش برای به تملک درآوردن اسکاتی است. به شکل دردآوری این گفته‌ها واضح و روشن هستند: «اگه بزارم عوضم کنی، اگه کاری رو که ازم می‌خوای، بکنم چی؟ اونوقت دوستم داری؟»

به یک شکل جودی، آنچه را که استحقاق آن را دارد به دست می‌آورد. ولی به شکلی دیگر نه. بخشی از این حرف درست که «افشای [حقه‌بازی مادلین]، پروژهٔ «عشق رمانتیک» فیلم در دو سوم ابتدایی آن را فی‌الفور بر ملا می‌کند و شکل مسخره و تقلبی به آن می‌دهد». بهر حال باید به شرح لحن و محتوای این برملا شدن که ظریف و حساس هستند، بپردازیم. وقتی شاهدیم که جودی شروع به نوشتن یادداشت می‌کند و صدای او را در پس‌زمینه می‌شنویم، به شکل قدرتمندی از ما خواسته می‌شود که با او همدلی و همدلی‌پنداری کنیم. او برای اسکاتی می‌نویسد که چطور عاشق او شده و دلش می‌خواهد که او آرامش داشته باشد. او بی‌شک صادق است و حتی این فکر به ذهن ما می‌رسد که با معرفی کردن خودش به عنوان جودی شاید به اسکاتی کمک کند که از شر شبح مادلین خلاص شود. اما او که اسکاتی را برای خودش می‌خواهد، هم خود و هم او را از داشتن آینده‌ای آرام محروم می‌کند.

جودی/ مادلین ترجیح می‌دهد به دام عشق اسکاتی بیفتد و با این کار به دام واقعیت می‌افتد. این نقشمایه که در انتهای کمدی‌های رمانتیک هیچکاک بسیار تکرار شده، در تراژدی کنایی سرگیجه تکرار می‌شود، آن هم به عنوان گام بلندی که به سوی فاجعه و مصیبت برداشته می‌شود. اگر کلک زدن در عشق، توانسته عشق واقعی بیافریند، پس مانع احساس رضایت نیز می‌شود. این بخش به یادماندنی دستاورد سرگیجه است، یعنی ساختار و ریطوریقای آن، شبیه دیگر تراژدیهای بزرگ فرهنگ غرب، ابتدا به ساکن موافقت ما را به دست می‌آورند تا به تلخی بر منطق و عدالتی که پیامد آن اثر است، تأسف بخوریم.

این تماس ماجرا نیست که بگوییم اسکاتی قربانی بیگناه زشت‌خویی الستر و ضعف جودی شده است. مثل هر کس دیگر در سرگیجه، او به این خودپسندی آلوده است که میل دارد عاشق شود و عاشقش بشوند. در اسکاتی، عمدتاً بیش از دیگر شخصیتهای سرگیجه، اصرار به «دانستن» طنینی انجیلی دارد، که مالکیت جنسی و عاطفی او برای سلطه داشتن را تأیید می‌کند. منهای آخرین دقیقهٔ فیلم، به نظر می‌رسد اسکاتی از آن دسته قهرمانهای آثار رمانتیک هیچکاک نیست که بتواند به درکی پیش‌گویانه که عشاق نسبت به یکدیگر دارند؛ اعتماد کند. به جای آن، اسکاتی به ادراکی بی‌حاصل و گمراه‌کننده از حقایق و منطق متکی است.

وقتی کنار دریا اسکاتی مادلین را در آغوش می‌گیرد، به او می‌گوید: گرفتمت». سپس، درست قبل از مرگش به او می‌گوید «هیچ‌کس نمی‌تواند تو را بگیرد. پیش من جات امنه». دل‌مشغولی او برای تبدیل جودی به مادلین مستلزم در اختیار گرفتن این زن است برای اینکه او را تحت انقیاد درآورد. وقتی اسکاتی این زن را می‌بیند، درکی که از واقعیت دارد به همراه حسادت جنسی‌اش و حسی از مالکیت توأم با تجاوز به حریم جودی، خشم و غضب اسکاتی را تشدید می‌کند، بهمان نسبت که حس خیانت را در او افزایش می‌دهد، «جودی، تو نقش همسررو خیلی خوب بازی کردی. اون عوضت کرد، نکرد؟ اون تورو عوض کرد، همونطور که من کردم». این جملات یادآور آن است که او هم‌ردیف مردانی است که «آزاد» و «قدرتمند» هستند و از زنها سوءاستفاده می‌کنند، همانند آن مرد ثروتمندی که کارلوتاوالدس را نگه داشت و سپس او را دور می‌اندازد. لحظه‌ای بعد او حتی بی‌پرده‌تر از گاوین الستر یعنی مالک قبلی جودی / مادلین می‌شود. «بعدش چی شد؟ تو معشوقهٔ اون بودی، نه؟ بعدش باهات چی کار کرد؟، باهات چی کرد؟ ولت کرد؟ اوه جودی با اون همه پولی که از زنش بهت رسید، با اون همه آزادی و قدرت تورو ول کرد؟... چه بی‌شرمانه».

الستر و اسکاتی و احتمالاً همان مرد ثروتمند قرن نوزدهمی سانفرانسیسکو، همگی از زنها استفاده می‌کنند و آنچه را که می‌خواهند از آنها درمی‌آورند. الستر با کارش یعنی کشتی‌سازی ازدواج کرده، بنابراین همسرش را دور می‌اندازد. اسکاتی، جودی را به دست می‌آورد، سپس برای خلق دوبارهٔ مادلین سعی می‌کند او را دور بیندازد. جسد هردوی آنها کارلوتا را به انحراف کشاند فقط برای اینکه او را رها کند و بچه‌اش را از او بگیرد.

اگرچه بهره‌کشی از دیگران آشکارا به مردان مربوط می‌شده، اما جودی / مادلین نیز از چنگ این مرض خلاصی ندارد. وقتی مادلین است اسکاتی را در اختیار می‌گیرد و از او استفاده می‌کند، وقتی هم که جودی است، می‌خواهد اسکاتی را در اختیار خودش داشته باشد. او هم مثل اسکاتی به شدت حسود است، حسادت او به شکلی کنایی معطوف به من قبلی او یعنی مادلین دروغین است. او می‌خواهد که به عنوان جودی عاشقش باشند نه به این دلیل که «من تو را به یاد او می‌اندازم» در یکی از صحنه‌های ترحم‌انگیز فیلم وقتی که او و اسکاتی در رستوران ارنی هستند و نگاه اسکاتی به دنبال زنی است که او را به یاد مادلین می‌اندازد، جودی آزرده‌خاطر می‌شود.

در جهان سرگیجه که زمان به سوی انحطاط پیش می‌رود و از دست دادن، بیشتر از بازسازی و بازیابی روی می‌دهد، یک چنین مالکیت‌هایی یعنی امیال اسکاتی هیچ وقت به وقوع نخواهند پیوست. حتی اگر مادلین واقعی بود، اسکاتی نمی‌توانست او را در حضور جاودانه و حمایت‌گرانهٔ عشقی محصورکننده، برای همیشه نگه دارد. نابجاترین خواستهٔ او را در اوج صحنهٔ کنار دریا می‌بینیم، جایی که او به مادلین التماس می‌کند که «ترکم نکن، همیشه با من بمون».

گفتن چنین چیزی نشان می‌دهد که بهمان نسبت اسکاتی در مورد اتفاقات زندگی و زمان در اشتباه است که در مورد واقعی بودن عشق مادلین. گذشته، خون‌آشامی است که زمان حال را قربانی می‌کند. گذشته تمامی امید و عشق شفابخش را از بین می‌برد، «دیگه خیلی دیره».

این وسوسه برای به تملک درآوردن عشق فرد دیگر برای همیشه، در فیلم سرگیجه به شدت مُحرز است (همچنان فرد شاخص اسکاتی است) و شور و شوقی است برای دانستن، مشخص کردن و ثابت نگه‌داشتن واقعیت. درگیری اسکاتی با موضوع مادلین زمانی شروع می‌شود که الستر به او می‌گوید «باید بداند» همسرش در طول روز چه می‌کند. این می‌گذرد تا اینکه اسکاتی به دام عشق می‌افتد و میل به دانستن وسوسه‌اش می‌شود. او به مادلین می‌گوید «الان دیگه من مسئول توام. می‌دونی، چینی‌ها می‌گن اگه یه دفعه جون کسی‌رو نجات دادی، برای همیشه مسئول جون اونی». وقتی رابطهٔ اسکاتی با مادلین از «مسئول» بودن به «دانستن» تبدیل می‌شود، او از بارورکردن یک رابطه به سوی کنترل کردن و در اختیار گرفتن آن حرکت می‌کند.

در طی این سکانس کلمهٔ «دانستن» ده مرتبه توسط اسکاتی و مادلین مورد تأکید قرار می‌گیرد؛ در همین سکانس و سکانس جلوتر آن یعنی حضور در کنار درختان سرخ‌چوب، کلمهٔ هم‌آوا و معنادار «نه» مرتبهٔ دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد [اشاره به تلفظ کلمهٔ دانستن Know که شبیه تلفظ کلمهٔ no است .م]. دانشی که اسکاتی به دنبال آن است مشخص خواهد شد که بی‌اعتبار و خنثی است. همچنانکه مادلین می‌گوید این نوع دانستن تنها «فرار از توضیح دادن» است. عشق، همانطور که رمانس‌های هیچکاک به شکلی مثبت و سرگیجه به‌وجهی منفی نشان می‌دهند، قابل توضیح دادن نیست، مگر معجزه‌ای شود.

موقعی که اسکاتی اولین‌بار با جودی روبرو می‌شود همان میل ناخوشایند برای به تملک درآوردن آن هم از طریق دانستن، بار دیگر سربرمی‌آورد: «فقط می‌خوام بدونم شما کی هستین» همانطور که او جودی را وادار می‌کند که بیاید و لباس دیگری در فروشگاه بپوشد تا شبیه مادلین شود، سرپرست فروشگاه ستایش ناخرسندانه‌ای از او می‌کند: «انگار این آقا می‌دونه که چی می‌خواد». هم می‌داند، هم نمی‌داند. او از جودی می‌پرسد «چرا اینو اینجوری کردی؟» «چه کاری درسته؟ نمی‌دونم، نمی‌دونم. فکر کنم خوب نباشه. نمی‌دونم» مکالمه ادامه پیدا می‌کند و هستهٔ مرکزی آن همین جملات آشتی‌ناپذیر است.

جودی: ای کاش ولم می‌کردی می‌رفتم پی کارم. می‌خوام از اینجا برم.

اسکاتی: خودتم می‌دونی که نمی‌تونی

جودی: نه، تو نمی‌زاری برم (مکث) خودمم نمی‌خوام برم

اسکاتی: آه، جودی. بذار یه چیزی بهت بگم. این چند روزه که گذشته، بهترین روزایی بوده که توی این یه ساله داشتم.

جودی: می‌دونم، می‌دونم...

اسکاتی و جودی محتاج عشقند، نه دانستن. بار دیگر آشکار می‌شود که اسکاتی قرار است یک الهام عاشقانه را بپذیرد، اما در هر دو بار حادثه‌ای که فی‌الفور روی می‌دهد این شانس را از بین می‌برد. اولین‌بار موقعی است که جودی در میان نوری سبزرنگ در میان بازوان اسکاتی است، جودی اکنون کاملاً شبیه مادلین شده است، او به واپسین جزئیات همه تن در می‌دهد و مدل مویش را شبیه کارلوتا می‌کند. رویای غیرممکن اسکاتی اکنون تقریباً برآورده شده است. او شروع به بوسیدن جودی می‌کند. ظاهراً او همان حسی را دارد که از سرگذرانده است، چون نگاه او به گونه‌ای است که انگار دارد آخرین لحظاتی را که در اصطبل با مادلین داشته، به یاد می‌آورد. سپس بر خلاف الهام آزاردهنده‌اش، اسکاتی به زمان حال و به آغوش جودی بازمی‌گردد. گویا او پذیرفته که مادلین به قالب جودی درآمده و دنبال توضیح دیگری نمی‌گردد.

اما چند لحظه بعد قضیهٔ ویرانگر شناختن گردنبند پیش می‌آید. معجزه فرو می‌پاشد و اسکاتی آن حقیقت نمایی را می‌فهمد. عشق، همانطوری که شبح کارلوتا مادلین را تسخیر کرده، توجیه‌ناپذیر باقی می‌ماند. همانطور که در بدنام مادر آلکس سباستین بعد از واقعیت را در مورد آلیشیا می‌فهمد و دادش درمی‌آید، اسکاتی نیز اکنون پی می‌برد که «می‌دانست، اما نمی‌دید».

او شانس دیگری برای رسیدن به رستگاری دارد، به ایمان خود اذعان کند در آخرین سکانس فیلم برخلاف آن که اسکاتی از جزئیات غم‌انگیز رویدادهای گذشته کاملاً آگاه است، اما شروع می‌کند به سازگار کردن خودش با اوضاع و شرایط فعلی یعنی عشق جودی به او و خودش به جودی. همین‌طور که خشم او جایش را به غصه و اندوه می‌دهد، با صدایی خفه می‌گوید: «مدی، من خیلی دوستت داشتم». استفادهٔ او از فعل زمان گذشته، گویی به این معناست که او شفا پیدا کرده، رها شده است. او همین یک‌بار این زن را مدی صدا می‌زند که نه مادلین است و نه جودی، اما ترکیبی است از هر دو، یک شکل جدید از بودن، هر دو و هیچ کدام.

تأکید او باعث می‌شود تا جودی از اندوه بیرون بیاید، او نیز حرف اسکاتی را تکرار می‌کند «منم تورو خیلی دوست داشتم». او التماس‌کنان می‌گوید «آه اسکاتی، خواهش می‌کنم، آه اسکاتی تو دوستم داشتی، نگه‌ام دار». اسکاتی با اندوه، همانی را می‌گوید که مادلین گفته «خیلی دیر شده.

دیگه نمی‌شه مادلین روبرگردوند». اما با یک «خواهش می‌کنم» دیگر از طرف جودی، اسکاتی او را در آغوش می‌گیرد و می‌بوسد. به نظر که برای لحظه‌ای عشق، تمامی دانسته‌ها و آزردگی‌ها را فتح کرده است. «هیچی نمی‌تونه اونو برگردونه» را داریم و اسکاتی همچنان جودی را در آغوش دارد. اسکاتی با این کار به شکلی ضمنی هم عشق جودی را می‌پذیرد و هم عشق خودش نسبت به او را.

اما تنها لحظه‌ای می‌پاید. با اینکه اسکاتی و جودی برای مدت کوتاهی یکدیگر را به تعالی رسانده‌اند، اما منطق هنری فیلم همچنان قدرتمندانه بر آنها اعمال می‌شود. شبحی از تاریکی بیرون می‌آید، جودی خود را عقب می‌کشد و ما صدای جیغ او را می‌شنویم، چون او سقوط کرده و مرده است. به کام کشیدن آدمها بار دیگر بر این فضا غلبه کرده است. ثابت می‌شود که آزادی، امنیت و عشق ناپایدار یا واهی‌اند.

در جهان داستانی کینه‌توز و نابسامان سرگیجه، هیچ اشتباهی بدون مکافات نیست. آنچه که صعود می‌کند باید فرود آید و آنچه را که به دست آمده نمی‌توان نگه‌داشت.

آزادی، ارزشی که سرتاسر فیلم بر آن تأکید می‌شود، توخالی و حتی طاقت‌فرسا از آب درمی‌آید.

آزادی به عنوان قدرتی مذکر، خود را در بدرفتاری و خشونت با زنان آشکار می‌کند، سوءرفتاری که مردانی را که از آن استفاده می‌کنند منزوی و تنها به جای خواهد گذاشت (اگر بتوانیم بر اساس رفتار اسکاتی دست به قضاوت بزنیم). وقتی برای اولین بار اسکاتی را می‌بینیم که اعلام می‌کند «از فردا دیگه... راحت می‌شم» [موقعی که او عصایش را تکان می‌دهد، معذب است و عکس‌العمل نشان می‌دهد]. در بازگشت به سن‌خوان باتیستا او به ایدهٔ آزادی نیز باز می‌گردد «یه کار دیگه مونده که باید انجام بدم، اونوقت از شر گذشته آزاد می‌شم» و کمی «بعد وقتی این کار انجام بشه، هردومون آزاد می‌شیم، اسکاتی راست می‌گوید» اما او (وما) تنها زمانی این را می‌فهمد که واپسین فاجعه روی داده است. ظاهراً آزادی، ترکیبی است از باختن و ویرانی.

برای مدت کوتاهی، شاید بتوان بر بالای ژرفنایی آویزان بود، اما افتادن به پایین گریزناپذیر است و نهایتاً ثابت خواهد شد که این نیرو از مقاومت بشری در برابر فنا و نابودی بسیار قوی‌تر است. نمی‌توان مانع رسیدن کسی به آزادی شد، اما رسیدن به آن به قیمت راحتی و عشق بشری تمام می‌شود، به قیمت هویت فردی و نهایتاً به قیمت زندگی فرد.

رابین وود اعلام می‌کند که «اسکاتی به همان شکل آویزان و پادرهوا رها می‌شود (هیچ‌وقت نمی‌بینیم و کسی هم به ما نمی‌گوید که او چطور پایین آمد). مجازاً، این گونه است که در مابقی فیلم او دچار تعلیق و پادرهوایی است». این عبارت درخشان تشریح یک دلهرهٔ وجودی است که ثابت می‌کند در پشت نگاه فانتری‌گون به مقولهٔ آزادی، باید واقعیتی کنایه نهفته باشد.

اما اسکاتی، دستکم یک بار، می‌افتد. در رویایی که جنون او را پیش‌بینی می‌کند و بارها سقوط می‌کند و دقیقاً در واپسین سقوطش (که شبیه توصیف مادلین است، یعنی انتهای رویایش، همان موقع که وارد تاریکی می‌شود)، درهم‌شکسته می‌شود و عقلش زایل می‌شود. شکل ایستادن او در واپسین نمای سرگیجه یادآور شکل بدن او در انتهای رویایش است: او یکبار دیگر شکسته شده، تکه‌تکه شده و سقوط کرده است.

«اشتباهی» که منشاء سقوط دیرپای اوست این است که، اسکاتی عاشق مادلین می‌شود. بدبختی‌های بعدی او به دنبال این عشق از راه می‌رسند. در آثار رمانتیک هیچکاک عاشق شدن نشان‌دهندهٔ این است که اقبال قهرمان مرد یا زن داستان کم‌کم دارد طلوع می‌کند.

در سرگیجه موقعی که اسکاتی عشقش را بار دیگر پیدا می‌کند، ویران می‌شود.

نه تنها او جودی را به مادلین تبدیل می‌کند، بلکه خود مادلین را هم بار دیگر به دست می‌آورد. او دقیقاً به رویایش تحقق می‌بخشد اما عشق را از دست می‌دهد. چون اگر مادلین واقعاً به جودی تبدل می‌شد، پس واقعاً وجود داشت، ولی اصلاً مادلینی در کار نیست. اسکاتی با دوباره بدست آوردن از دست دادن مادلین کشف می‌کند که او عاشق یک فرد خیالی شده بود. از آنجا که هویت او وابسته به عشقی است که او داشت، لاجرم پس از آن که مادلین «می‌میرد» او نیز بار دیگر وجود خودش را گم می‌کند همانطور که اولین‌بار پس از مرگ این زن چنین اتفاقی برای اسکاتی افتاد. اما بار دیگر

که این زن می‌میرد، اسکاتی به شکلی ناامیدانه و قطعی‌تر وجود خود را از دست می‌دهد چون نه تنها مادلین مُرده بلکه خاطره‌ای هم که اسکاتی از او داشته از میان رفته است، احتمالاً اسکاتی حتی دیگر باور نمی‌کند که این زن اصلاً وجود داشته است.

فیلم‌های رمانتیک هیچکاک قهرمانانی را به ما نشان می‌دهند که پیروز می‌شوند، نه در راه رسیدن به آزادی بلکه در خلق خویشتن خویش و ایجاد یک ارتباط همیشگی با عشقی واقعی. در آثار کنایی هیچکاک، شکست یعنی ره یافتن به خود و بازگشت به معصومیتی که منطبق است بر شکست در دست یافتن به عشق. سرگیجه چه بسا ما را به یاد واپسین ابیات شعر به شدت ضد رمانتیک آرنولد یعنی «ساحل خواب‌آلود» می‌اندازد:

جهانی که...
چنین می‌نماید چونان سرزمین رویاها در برابر ما دراز کشیده و گونه‌گون و زیبا و نو می‌نماید
با عرض احترام بگوییم که
اصلاً عشق ندارد، نور ندارد، شادی ندارد
نه صلحی در آن است، نه مرهم دردی و نه یقینی
و ما اینجائیم، در کشاکش رنجی مبهم...

سرنوشت اسکاتی و جودی / مادلین حتی پایان نومیدکننده‌تری دارد. راوی شعر آرنولد بیان مالیخولیایی خود را با این ابیات آغاز می‌کند «آری عشق، بگذارمان واقعی باشیم/ برای دیگری!». در هزارتوی فرو روندهٔ جهان سرگیجه و زمانهٔ عذاب‌آور آن، عاشقان نمی‌توانند واقعی باشند. در بدترین حالت، آنها از دیگری استفاده می‌کنند و مورد استفاده واقع می‌شوند، به یکدیگر دروغ می‌گویند و در حق هم‌دیگر فریب روا می‌دارند در بهترین حالت، آنها سعی می‌کنند در بازوان دیگری به امنیت برسند اما شکست می‌خورند.

اما انگار ممکن نیست که بتوان در برابر فرد دیگر، وجود حقیقی داشت. در سرگیجه گویی هیچ‌چیز ممکن نیست، فقط هیچ است که وجود دارد.□

ترجمه شاپور عظیمی