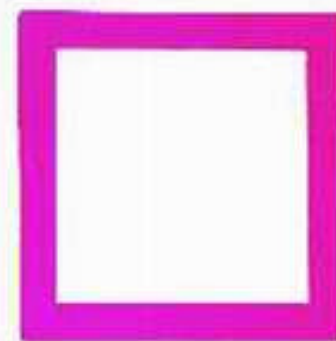
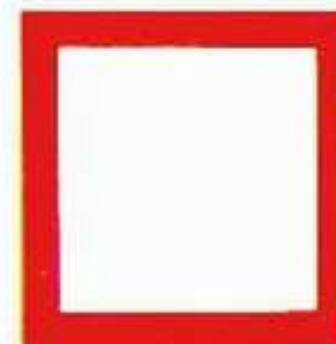


Ára: 17,– Ft



Nemes Károly

ALFRED HITCHCOCK



FILMBARÁTOK
KISKÖNYVTÁRA

Kortársaink
a filmművészetben

NEPMŰVELÉSI
PROPAGANDA
IRODA



FILMBARÁTOK KISKÖNYVTÁRA

NEMES KÁROLY

Alfred Hitchcock

Kortársaink a filmművészetben

A MAGYAR FILMTUDOMÁNYI INTÉZET
ÉS FILMARCHIVUM
és a MŰZSÁK KÖZMŰVELŐDÉSI KIADÓ
közös kiadványa

Szerkesztette:

KÁLMÁN LÁSZLÓ

Lektorálta:

KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN

Sorozat fedélterv:

GREMSPERGER NÁNDOR

ISBN 963 564 066 8

ISSN 0133-1841

FILMTÍPUSOK

Bűnügyi filmek

Alfred Hitchcock neve úgy vonult be a filmtörténetbe, mint a bűnügyi filmek specialistájáé. Bűnügyi filmet azonban nagyon sokan és sokat készítettek. Mi az, ami Hitchcockot és műveit tőlük megkülönböztette? Ennek vizsgálata előtt szükséges kitekinteni a bűnügyi filmek változásaira.

A film, a filmművészet mozgása, fejlődése nemcsak műfajokban és filmirányzatokban ment végbe. Már kezdetben megjelentek az ún. filmtípusok. Ezek tematikai-műfaji jegyek alapján megkülönböztethető filmcsoportok voltak, amelyek létükkel és változásukkal kifejezték a filmművészet fejlettségi szintjét, a film lehetőségeit az adott időben. Ilyen filmtípusok voltak a western, a történelmi film, a vallásos film, a bűnügyi film stb., amelyekhez a későbbiekben olyan jelentős filmtípusok csatlakoztak, mint a horror, a fantasztikus film, a szexfilm stb.

A bűnügyi film nagyon korán megjelent, s megjelenése indokolt volt. A film már kezdetben elhagyta a valóságos jelenségek másolását, s közönsége nyomására egyre inkább kitalált történeteket jelenített meg. De a közönsége egyáltalán nem volt elit közönség. Sekélyes ízlésének, műveletlenségének meg a filmvetítés kávéházi varietébeli, vásári sátorkörnyezetének nem a fennkölt dolgok feleltek meg. Még fontosabb volt azonban, hogy a kitalált történe-

tek, a fikciók megkövetelték az emberábrázolást is. Legalább a hős személyiségének a megrajzolását és cselekvése, magatartása belső motívumainak az érzékeltetését. Erre pedig a képekkel ábrázoló, primitív film (némafilm) igen kevésbé volt alkalmas. Így hát az alkotók olyan témákat választottak, amelyekben nélkülözni lehetett a belső ábrázolást. A westernfilmben – különösen a kezdeti változatokban –, ahol a cowboy harcol a banditával, a jó a rosszal, csakúgy nem volt szükség erre, mint a történeti vagy vallásos témában, amelynek hősei általánosan ismertek voltak. S ez vonatkozott a bűnügyi filmre is, amelyben – kezdetben – szintén élesen elvált a jó és a gonosz.

Nem hagyható figyelmen kívül az a szempont sem, hogy a bűnügyi történet alkalmat adott a film trükklehetőségeinek kihasználására, amely a téma borzongató jellegén túl különösen hatott a közönségre.

A legkezdetibb bűnügyi filmek még nem éltek a nyomozás adta izgalommal. Ferdinand Zecca *Egy bűn története* (1901) című filmje egy bankár megölése mellé a tettes elfogását és kivégzését állította. A halál szörnyűségével keltett hatást. Louis Feuillade *Fantomas*-sorozata (1913–1915) már csodálatos elemeket is tartalmazott. Benne a mindenre képes bűnöző ténykedett a tehetetlen rendőrökkel szemben a gazdagok rovására. Joseph von Sternberg *A vasember* (1927) című műve viszont az ékszerbolt kirablása után a nyomozás életveszélyes, félelemmel teli folyamatát állította a középpontba. A nyomozó, a detektív lett a hős, aki a törvény megsértőivel szemben segít érvényesíteni a jogos büntetést, védve ezzel a társadalmat, persze elsősorban a magántulajdont.

Ez az alapképlet azonban nem sokáig tartotta magát, bár a kommersz szférában szinte végig megmaradt. A gazdasági válság idején, a harmincas évek elején például az amerikai filmek főhősei a gengszterek lettek. Bizonyították: becsületesen nem lehet élni, a bűnös viszont elbukik, tehát a helyzet kilátástalan.

A második világháború után a bűnügyi filmekbe egyre több más, nemegyszer politikai motívum is beleszövéődött. Nyilvánvaló lett ez például az olyan olasz filmekben, mint Elio Petri *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* (1970) stb.

Ugyanakkor a bűnügyi filmek egyre inkább keveredtek más filmtípusokkal is – a pszichológiai filmmel, a horrorral, sőt a fantasztikus filmmel is. Mennyiségileg pedig – különösen a televízió megjelenésével, annak rendkívüli műsorigénye miatt – hihetetlen mértékben elszaporodtak. A színvonal érzékelhető csökkenése ellenére sem lehet azonban a bűnügyi filmeket egyszerűen a kommersz területére korlátozni. Minden kriminalista tudja, hogy a bűncselekmény emberi magatartás, tehát a bűnügyi film is az emberről vall, az életről nyújt ismereteket. Sőt a bűnügyi film olyan hatással is rendelkezik, mint a mese. Egyrészt közvetlenül elmélyíti a megismert világ képét a morális aspektus felé. Másrészt megtanít alárendelni magunkat meghatározott normáknak és céloknak. Még gondolkodni is tanít, rejtvények feladásával, amelyek megoldásához logika kell. Nem kényszermegoldás tehát a bűnügyi film, hanem a filmművészet jellegzetes típusa, amely nemegyszer szerepet játszott fejlődésében.

Az angol film a század legelején lendült fel, amikor az ún. brightoni iskola képviselői részt vettek a film eszköztárának felfedezésében — különösen a tér- és az időszervezés alkalmazásával és az üldözéses burleszktípus kidolgozásával. Később azonban, egészen 1929-ig az angol dokumentumfilm-iskola megjelenéséig, majd Anthony Asquith fellépéséig az angol film nem produkált semmi jelentőset, az első filmjeit készítette — társadalmilag igen viharos volt. A monopolizálódás a középrétegek nagy részét proletársorba taszította. A gazdasági stabilizálódást tökéletes racionalizálás útján kívánták megoldani (bércsökkentések, elbocsátások, mérsékeltre való felhívások). Ennek nyomán tört ki 1926-ban Anglia mindaddig legnagyobb általános sztrájkja, amelyet azonban a munkáspárti és szakszervezeti vezetők szabotáltak. S egyáltalán erősödött a munkásmozgalommal szembeni harc, a kommunisták üldözése stb. Mindehhez hozzájárult az is, hogy kiéleződtek az ellentmondások a brit burzsoázia és a dominiumok saját tökéletes fejlődésük számára nagyobb szabadságot követelő polgársága között. A bűn ebben az időben egyáltalán nem volt ritkaság, a témára szinte ösztönzött a publicisztika részletes híradása. Bár Dorothy Leigh Sayers már korábban kezdte írni bűnügyi történeteit, de Margery Allingham és Agatha Christie éppen ebben az időben jelentették meg első műveiket, melyek más benyomások, így filmek hatása mellett befolyásolták Hitchcock példáját. Hogyan összegződtek ezek a hatások benne? Hogyan indult, és milyenné vált művészete?

ALFRED HITCHCOCK

Élete

Alfred Hitchcock 1899-ben született Londonban. Apja gazdag baromfikereskedő volt.

Gyermekkori élményei közül egyet jegyzett meg különösen Hitchcock. Apja egy írásbeli üzenettel elküldte a közeli rendőrszere, ahol kb. 10 percre bezárták egy cellába. S amikor a rendőr kiengedte, azt mondta neki: Na látod, ezt csinálják a rossz kisfiúkkal. Ez az emlék sokáig elkísérte, és egyik oka lett a rendőröktől való félelmének.

Apja szigorú és ideges alkat volt. Katolikus család lévén, Hitchcock jezsuita kollégiumba került, ahol félelme még inkább növekedett: a szigorú büntetéstől, illetve attól, hogy rosszat tegyen. Közepes tanuló volt. Gondolkodás nélkül megjelölte a mérnöki pályát, mint számára kíváncsóságot, amikor erre sor került. Így azután olyan iskolába adták, ahol mechanikát, elektromosságot, akusztikát és hajózást tanult.

Felnőtt életét a Henley Company cég távközlési részlegén kezdte, ahol a tenger alatti kábelek technikai fejlesztésének problémáival foglalkozott. Közben azonban a londoni egyetem művészettörténeti előadásait hallgatta és rajzolni tanult. A színház és a film már ifjúkorától érdekelte. Tizenhat éves korától kezdve rendszeresen olvasta a filmszaklapokat. Hamarosan rajztudását is hasznosíthatta, mert a cég a közönségszolgálati részleghez helyezte, és reklám-

illusztrálással foglalkozhatott. Ez a munka még közelebb hozta a filmhez.

1920-ban egy amerikai filmcég, a Famous Players-Lasky Angliában stúdiót nyitott. Mivel Hitchcockot mindig az amerikai filmek vonzották leginkább, a cég rögtön felkeltette a figyelmét. Egy regényhez készített rajzokkal jelentkezett náluk felvételre. A feliratozó csoportba vették fel, de a vágásban is részt vett.

Ebben az időben — a némafilm idején — jelentős munkának számított a külföldi filmek hazai szövegbetétjeinek elkészítése. A szöveggel — amely nemcsak párbeszédet közvetített, hanem a hős gondolatait és a helyzetek leírását is tartalmazta — javítani lehetett a filmekben. A feliratkészítés tulajdonképpen forgatókönyvírási gyakorlatot jelentett Hitchcock számára.

A látott filmek hatására Hitchcock maga is hozzákezdett egy film készítéséhez 1922-ben. *A tizenhármasszám* azonban, amelyet Charles Chaplin egy volt munkatársnője írt, befejezetlen maradt.

Közben az amerikai vállalat megszüntette angliai tevékenységét, és angol producereknek adta bérbe a stúdiót. Hitchcockot Michael Balcon producer szerződtette rendezőasszisztensnek. Ez azután történt, hogy a *Mindig mondd meg a feleségednek* című filmet a rendező megbetegedése miatt Hitchcock fejezte be. A következő — *Nő a nőnek*, *A fehér árnyék*, *A szenvedélyes kaland*, *A gazember*, *A képmutató bukása* című — filmeknél Hitchcock már a forgatókönyv megírásában is részt vett, s nem mindig rendezőasszisztensként, hanem hol vágóként, hol díszlettervezőként dolgozott a produkcióban. Forgatókönyvírói részvétele (általában irodalmi művek filmreviteléről volt

szó) főleg a dialógusok megírását jelentette. A filmek rendezője — Graham Cutts — azonban nem kívánt tovább Hitchcockkal dolgozni, így elveszítette az asszisztensi állását. A producer Micheal Balcon azonban ekkor (1925-ben) rendezői munkát ajánlott fel Hitchcocknak. Ezzel kezdődik Hitchcock rendezői pályája; életrajzát a különböző filmek képviselik.

Alkat és poétika

Alfred Hitchcock alkatát, nézeteit, filmhez való viszonyát nem nehéz kideríteni. Ő maga többször beszélt róluk, elsősorban François Truffaut-nak, francia rendező-kollégájának, aki korábban kritikus volt. Ezekből a megnyilatkozásokból — meg persze a rendező filmjeiből és életútjából — egy tipikus hollywoodi művész arculata rajzolódik ki. S ez nincs ellentmondásban Hitchcock angol voltával. Elsősorban amerikai szakfolyóiratokat tanulmányozott és hollywoodi filmeket nézett. Elsőnek amerikai céggel került kapcsolatba. S az sem véletlen, hogy végül Amerikába ment, és legjelentősebb filmjeit ott készítette. Sőt, hangsúlyozta, hogy az angliai élet korlátozta világlátását.

Ami azonban a legfontosabb: Hitchcock természetesen mindazt érzékelte, ami a világban végbemegy, legyen az politikai vagy más jelenség, de végül is egyfajta filmtípus művelésére állt be, és ezen a filmtípuson, a bűnügyi filmen keresztül ábrázolta a világot, az embereket. Alkotói módszere, keresése, problémái, stílusa stb., tehát a bűnügyi filmekkel és ezeknek a filmeknek elkészítésével voltak

kapcsolatosak. Minden élménye, olvasmánya ebbe az irányba vitte. S ezt nemcsak a félreértések elkerülése érdekében kell művei felsorakoztatásakor kiemelni, hanem azért is, mert nagyon sok alkotói portré — teljesen jogosan — a művész és a valóság kapcsolatát hangsúlyozza, némileg háttérba szorítva az alkotás vagy még inkább a filmkészítés sajátos problémáit. Hitchcock művészetét vizsgálva ez lehetetlen. Hitchcock élete: filmjei létrejöttének története. Ez számára — a hollywoodi felfogással összhangban — a megcsinálás problémáját jelentette a közönség megragadása érdekében. Ilyen alkatról van tehát szó, ez szabja meg a róla szóló írás témakörét.

Előre kell bocsátani, hogy bár Hitchcock filmművészeti tevékenysége a némafilm idején kezdődött, ő alapjában hangosfilm-rendező. Rendkívüli jelentőséget tulajdonított a hangoknak. A vágás befejezése után valóságos hangforgatókönyvet diktált, jelenetről jelentre végigmenve a filmen. S ez nem azért történt, mert többnyire irodalmi alkotásokat dolgozott fel. Nagyon sokat bízott a hangokra — nem egyszerűen a beszédre — és nagyon fontos szerepet tulajdonított nekik a közönség befolyásolásában. Különösen szép példája ennek többek között a *Madarak* című filmje.

Módszerének alapvető jellemzőjét maga úgy nevezte, hogy „érzelmeikkel kitölteni a filmet”. Valahogy úgy fogta fel a filmalkotást, mint egy szőttest, amelyen nem maradhatnak minta nélküli üres részek, unalmas foltok. Mindenhová el kellett helyezni valami élénkítőt, valami megragadót. Ez már mutatja azt is, hogy Hitchcock nem volt híve az improvizálásnak. Úgy tartotta, hogy színészei akkor habozóvá válnak, nem tudják, hogy mit mondjanak,

keresik a viselkedési formákat, nem válnak eléggé produktívá. Ha fel is vetődik az improvizálás folyamán egy-egy gondolat, nincs idő megvizsgálására, értékelésére. S ő aztán igazán nagyon vigyázott arra, hogy ne legyenek felesleges kiadások. Még inkább arra, hogy a film hatása ne a véletlen függvénye legyen. Pontos forgatókönyvet készített, de nem használta forgatás közben, tudta kívülről. Mégis előfordult munkája közben improvizálás, amikor gyenge pontokat talált forgatás közben a könyvben. Akkor újragondolta az adott részt, és korrigálta. Persze nem a forgatás alatt. Fontos tehát a hatás, amely a megtervezett, elképzelt film nyomán fellép. S bármennyire is jelentősnek tartotta Hitchcock a hangot, filmjeit mégis látomásként képzelte el. Hangoztatja is, hogy azért nem érdeklik őt az egyszerű, hétköznapi történetek, mindennapi konfliktusokkal, mert ezek számára vizuálisan nem érdekesek. Nem érdekelte a politika sem, nem tartotta sikeresnek a politikai filmeket. (Bár lehet, hogy a laposabb propagandafilmekre gondolt). Alkotásaiban — a *Szakadt függöny*-ben például, a cím a vasfüggönyre utal — kifejezetten reakciós politikai nézet fejeződik ki, de Hitchcock nem állásfoglalásnak szánta, őt nem ez érdekelte a filmben. Az írói művekben nem valamiféle állásfoglalási lehetőséget, hanem saját alkatának megnyilatkozási lehetőségét kereste. A jó és a rossz harcát kívánta bemutatni, de sajátos aspektusban. Azt vallotta, hogy a filmben minél sikerültebb a gonosz rajza, annál sikerültebb a film maga. Ez a nem elhanyagolható morális — de nem moralizáló — aspektus összefügg katolikus neveltetésével (felesége is áttért kedvéért a katolikus hitre). Sok hőse mutat bűnösséget olyan dologban, amire a néző nem mint bűnre tekint (például a hős bűnös a kíváncsiságban), ugyanakkor

jogi értelemben ártatlan. Itt sem szabad azonban megfelekezni a vizualitásról. Hitchcock nem tud protestáns templomot olyan képi erejűnek elképzelni, mint egy katolikust.

Az alkat, módszer, tematika mellett érdemes beszélni a stílusról is. Hitchcock alapvetően rendteremtő alkat. Az életben is az volt (minden elmozdított tárgyat rögtön helyre tett használat után), és filmjeiben is. Nem hitt a bohémságban. Gyakran emlegeti annak a forgatókönyvírónak az esetét, akinek mindig éjszaka jöttek a legjobb ötletei. Végül elszánta magát, hogy papírt és ceruzát készítessen az ágyához, kiküszöbölve azt, hogy reggelre elfelejtse a gondolatát. S reggel ezt találta feljegyezve: „Egy fiú szerelmes lesz egy lányba”. A nappal átható fényében kell megvizsgálni a gondolatokat, s nem a spontaneitásban bízni. Talán furcsa a rendcsinálás mint alkotói módszer olyan rendezőnél, aki igen kevéssé segít élni nézőinek. Hitchcock azonban világosan megfogalmazta a saját misszióját: Nem segíthet élni, az élet számára is nehéz, de megosztja a nézővel lidércnyomásait, és így annak önismeretét segíti. Ennél fontosabb célja pedig nem lehet az alkotásnak.

Hitchcock módszere és stílusa művei elemzéséből tárul fel; előljáróban azonban hangsúlyozni kell a vizsgálat szempontjait.

Bár van olyan filmje, amelyet a világ leghosszabb csókjelenetének kiemelésével reklámoztak, Hitchcock valójában nem híve az erotikus ábrázolásnak. (Úgy emlékszik vissza ifjúságára, hogy huszonhárom éves koráig nem volt kapcsolata nővel, és nem fogyasztott szeszt. Ez a tartózkodás filmjeiben is megmutatkozott.) Az erotika nála csak kiindulópont. A *Gazdag és különös* című filmjében szép példa van erre (bár a jelenet a forgalmazott kó-

piákból kimaradt). Egy lány együtt fürdik egy fiúval, és fogadást ajánl neki, hogy nem tud átmenni a combjai között. Amikor a fiú ezt megpróbálja, a lány lábaival összeszorítja a fiú nyakát. Amikor elengedi, a fiú kibukva a víz alól így szól: „Majdnem megölt.”, mire a lány: „És nem lett volna csodálatos halál?” Ez egyáltalán nem szimpla erotika. Egészen másról van szó, rendkívül váratlan eseményről, amely szélsőséges feszültséget teremt.

Természetesen Hitchcock a belső ábrázolás bizonyos fokát is elérte. Enélkül valamennyi műve csak kommersz film lett volna (ettől a vonástól egyébként nem mentesek egyes alkotásai). De a belső ábrázolás is sajátos nála. Az ő példájánál maradva – egy estély helyszínén – látni Mr. Y-t, aki a nyaralásáról beszél a társaságnak, de közben Mrs. X lábait nézi. X gyerekeivel kapcsolatos gondjait ismerteti, de nyugtalanul Miss Z-t figyeli. Tehát nyilvánvalóvá válik Mr. Y fizikai vágya Mrs. X iránt és Mrs. X féltékenysége Miss Z-t illetően. Pedig a szavak erről mit sem mondanak, sőt éppen ellenkezőleg.

Van ennek az ábrázolásnak egy kulcsfogalma – a suspense. Hitchcock találta fel és emelte művészi tökélyre. Módszerét és stílusát tulajdonképpen ez fejezi ki leginkább. A suspense nem egyszerűen feszültséget jelent, nem csupán ezzel egyenlő. Egy példa megvilágítja a lényegét. A szereplő elindul otthonról, taxiba száll, és a pályaudvarra megy, ahol vonatra ül. Ez normális jelenet, egy közepszerű filmből kiszakítva. Ha viszont a szereplő úgy indul, hogy azt mondja: „Borzasztó, le fogom késni a vonatot”, akkor ez már a suspense esete, mert minden közúti lámpa, minden fékezés stb. a jelenet emocionális értékét fogja növelni. A suspense-jelenetek adják a film értékes pil-

lanatait, s Hitchcock arra törekedett, hogy műve minden pillanata ilyen legyen. Suspense adódik az idő sűrítéséből, még inkább kitágításából (a bekövetkezendők várásának fokozása révén). A suspense azonban nem egyenlő sem a meglepetéssel, sem a félelmetes hatással, bár persze kapcsolódik hozzájuk. Egy példa: a kézi kapcsolású telefonközpont kezelőnője kihallgatja a férfi és a nő beszélgetését – azt, amely éppen házasságkötésükről szól. Kezdetben nem tudni, hogy a nő igent mond-e, s a telefonosnő természetesen a házasságnak drukkol. Suspense-jelenet ez, de minden félelem nélkül, a várakozás megnyújtásával. Még akkor sem feltétlenül a félelemre esik a hangsúly, ha például merénylet készül. A közönség tanúja a pokolgép elhelyezésének, ismeri a robbanás erejét. Így a beszélgetés, amely a hátralévő időt kitölti, rendkívüli jelentőségű suspense-helyzetben folyik, pedig nem a merénylet helyszínén történik.

Mindez azt jelenti, hogy sajátos filmművészeti kidolgozásnak kell érvényesülnie. Ez szabja meg Hitchcock viszonyát az irodalmi művekhez is – a már említett módon – de a színészekhez is. Hitchcock nem tagadja: tett olyan kijelentést, hogy minden színész marha. Csupán azt jegyzi meg, hogy ez Angliában történhetett, filmes gyakorlata kezdetén, amikor megdöbbenve tapasztalta, hogy a színészek közel sem olyan odaadással vesznek részt a munkában, mint ő. Keserűen emlékezik arra, hogy a színészek színházi munkára hivatkozva hagyták ott a felvételt, valójában pedig kiadás ebédet fogyasztottak el. Persze tudatában van, hogy ezek színházi színészek voltak, s akkor vállalkoztak filmszerepre, amikor ez kizárólag pénzkereseti forrásnak, nem pedig művészi feladat-

nak számított. Hollywoodban már nagynevű sztárokkal dolgozott: James Stewarttal, Cary Granttel stb. Itt viszont az zavarta őt, hogy a sztárok bizonyos mozzanatok eljátszására akkor sem vállalkozhattak, ha ezt szerepük előírta. A közönség rokonszenvét meg kellett tartaniuk, ezért nem tanúsíthattak ellenszenves magatartást akkor sem, ha negatív hőst játszottak. Nagy merészségnek számított Hitchcocktól a *Psychó*-ban az, hogy a főszereplőnőt, Janet Leigh-t a film első harmadában hagyta meghalni. Ezért is (nem pedig a bűnügyi történet miatt) ragaszkodott a rendező ahhoz, hogy filmjét ne lehessen folytatólagosan nézni a mozikban. Akik később jöttek, várták volna Leigh megjelenését, hiába. Hitchcock alapelve ez volt: a film sajátosságát érvényesíteni, mert különben – ha a színész teljességében visszaadott önálló játéka dominál – már nem filmről van szó, hanem fényképezett színházról. Ennek a törekvésnek egyik velejárója a filmszerűség érvényesítése a valószínűséggel szemben.

Hitchcock nem szerette a dokumentumfilmet. Az volt a véleménye, hogy ha a történetet elmesélő alkotótól a valószerűséget kéri számon, az olyan, mintha egy festőtől azt kívánnák, hogy fényképszerűen másolja le a világot. Szerinte a dokumentumfilmnek Isten a rendezője, míg a játékfilmnek a rendező az istene. S ezt az utóbbi szerepet választja: az élet megformálását, a világ megteremtését. Hangsúlyozta, hogy csak a képzelőerő nélküli kritikusok kéri számon egy az egyben a valóságot.

Itt meg kell említeni egy fontos dolgot. Hitchcock költőnek tartotta magát, akinek csapongó fantáziájával kell megragadnia a nézőt. De hozzátartozik nagyon sok művészhez a humor is. Nem humoros dolgok elmondása, hanem

történetek bizonyos humorral való előadása. Tehát nem vígjátéki ábrázolásról van szó, hanem a költészet, a fantázia, a humor sajátos keverékéről. Elegendő ehhez példaképpen az *Észak-Északnyugat* című filmjének két jelenete. Az egyik a hősnek a sziklába faragott szobrokon keresztül való menekülését mutatja meg. S amikor a szereplő rejtőző-menekülése közben éppen Lincoln szobrának az orrlyukába ér, akkor tüsszent egy nagyot. A film befejező része pedig – visszautalva a sziklaszobrokon való kapaszkodásra – egy hálókocsi fülkéjében való kapaszkodást mutat. S hogy mi történik a pár között, azt a vonat távolról mutatott alagútba futása – meglehetősen érzékletes eltűnése a lyukban – fejezi ki.

Filmszerűség

Nagyon sokan máig is azt tartják filmszerű filmnek, ha bizarr szemszögből felvett jelenetek, hatalmas premier plánok és felfokozott ritmusú, kemény vágás tölti ki a filmet, a fények és árnyékok szinte festői váltakoztatásával kiegészülve. Ezeket a némafilmes nosztalgiákat kétségtelenül a harmincas évek színházhoz közelítő ábrázolása keltette. A hangosfilm végül is módosította a filmművészet sajátosságait, de azok nem tűntek el. Mutatja ezt elsősorban a fizikai hordozók sokféleségének a film speciális eszközeivel való összefogottsága, a különböző jelzőrendszerekkel együtt. Mutatja ezt a sajátos szerkezet és ritmus. A térbehelyeződés és a mozgás a térben (a folyamatos kamera-mozgás révén). A mélységben való komponálásból adódó viszonyítási lehetőségek. Hitchcock ilyen filmművészet-

ben élt, és alkotásaival ennek lehetőségeit kívánta kihasználni a felfokozott hatás érdekében. Elsősorban ez volt a döntő témakörének kialakulásában is. (Sőt, tulajdonképpen még magánéletében is, hiszen egy script-girlt, illetve vágót vett feleségül, Alma Reville-t, aki sokáig mint asszisztens dolgozott mellette.)

A KEZDETTŐL A HITCHCOCKI FILMIG

Az irodalomtól a film felé

Az amerikai rendezőként híressé lett angol Hitchcocknak első filmje Németországban készült. Michael Balcon, aki lehetőséget nyújtott neki a rendezői munkához, Eric Pommerrel közösen rendelte meg Oliver Sandys regényéből *A gyönyörök kertje* című filmet 1925-ben. Hitchcock már asszisztensként is dolgozott Németországban, így sem az akkor igen jelentős német film, sem a németországi munkakörülmények nem voltak idegenek számára. Filmjét tehát elsősorban nem ez befolyásolta, hanem



A gyönyörök kertje, Virginia Valli

a minimális költségvetés és teljes rendezői tapasztalatlansága. Anekdotába illik, hogy milyen bonyodalmak származtak Hitchcock naivitásából. Németországból vitték azt a kis színésznőt San Remóba, akinek ott a szerepe szerint vízbe kellett vetnie magát. A helyszínre érve azonban kiderült, hogy ez éppen akkor lehetetlen. (Hitchcocknak, aki ekkor még a házasság szentsége nélkül és teljesen szűzen élt együtt Alma Reville-lel, fogalma sem volt a menstruációról.) A helyszínen megszerzett színésznő pedig jóval teltebb volt, így a színész többször is elejtette, az érdeklődő közönség nagy örömeire. Az ilyen nehézségek ellenére megmutatkozott a filmben a sajátos hitchcocki humor. Ehhez azonban ismerni kell a film meséjét.

Patsy, a Pleasure Garden társulatának revütáncosnője helyet szerez a színháznál Jillnek, barátnőjének. Jill menyasszonya Hugh-nak, aki a trópusokra utazik. Ugyanoda megy Levett is, akihez Patsy hozzámegy feleségül. Patsy nem bírja ki nélküle, és utána utazik. Amikor férjét egy bennszülött lány karjaiban találja, szakítani akar vele. Levett megőrül ettől a megrázkódtatástól, és néger szeretőjét az öngyilkosságba kergeti. Majd Patsyt is megkísérli megölni, de a fehér kolónia orvosa őt lövi le. A lány pedig megpróbál új életet kezdeni Hugh-val, aki viszont Jill hagyott el.

Bár a film irodalmi műből indult ki, alapja valójában nem túl irodalmi. Nyilván ez váltotta ki Hitchcock iróniáját. Amikor az orvos löv, Levett nem hal meg azonnal, hanem a lövés sokkhatására pillanatokra visszanyeri ép elméjét és teljesen normális hangon mondja el a felismert férfinak: „Á, jó napot kívánok, doktor úr!”

Mint a filmográfia mutatja, Hitchcock meglehetősen sok filmet készített. Valamennyinek a megemlézésére nincs mód. De ennek értelme sem lenne, hiszen például a második filmjéről maga Hitchcock nyilatkozta: A legmegnyugtatóbb számomra az, hogy elveszett a kópiája. *A bérlő* című mű azonban már kétségtelenül figyelmet érdemel. Ez nevezhető talán az első hitchcocki filmnek.

A Bellox Lowndes regényéből készült *A bérlő* című film keretét egyszerű történet adja. Londonban elterjed a híre, hogy egy fekete bőröndös, fekete köpenyes férfi szöke nőt gyilkol meg. Egy héten csak egyszer ténykedik, és mindig fiatal nők az áldozatai. A hírek nyomán elképzelt – sőt gúnynévvel is ellátott (Avenger) – figurára emlékeztető férfi vesz ki egy szobát. Mivel gyanús lesz, a környék lakói majdnem meglincselik, pedig nem azonos a gyilkossal.

Szembeötlő mennyire különbözik ez a történet az előző erőltetett mesétől. Döntően fontos, hogy alkalmas az emberi lélek feltárására, az embereknek maguk előtt is leplezett arcukat megmutatására. Hitchcock ezen a vonalon indult el. A film egy vízbe fojtott szöke nő holttestének megtalálásával és kiemelésével kezdődik. A rendező a vízben tükröztette a szökeség hangsúlyozására a „Ma este az Aranyfürdő” színházi neonfeliratot. Megmutatta a fiatal szöke nők reakcióját is: Fodráshoz mennek, hogy hajszínt változtassanak, stb. Ezután következik a férfi jelentkezése az albérleti hirdetőműnyre. Együtt ül a család – apa, anya és lány –, amikor a gázlámpák lángja csökkenni kezd. Az anya éppen szól az apának, hogy dobjon újabb schillinget a mérőkészülékbe, mert már majdnem sötét van. Ekkor hangzik fel a kopogás. A kinyíló ajtó hátsó fényé-



A bérlő, Ivor Novello

ben félelmetesen nagyra látszik a fekete köpenyes, fekete táskás férfi. Az apa le is esik ijedtében a székről. Az új lakó teljes magatartásának kibontását pótolja a szobájában való séta bemutatása. Némafilmről lévén szó, a lépések zajával nem lehetett operálni, így üvegpadról keresztül fényképezték, hogy valóban csak a léptek legyenek érzékelhetők. A film vége ugyanilyen kidolgozott. Az ártatlanul megvádolt férfi menekülése közben fennakad a rácsos kerítés dárdahegyein. Majd — már a kerítéshez bilincselve — teljesen krisztusi képen jelenik meg. Ekkor sejlik fel — egyelőre a néző számára — ártatlansága, bár éppen a hőst alakító színész (Ivor Novello) rokonszenvedése miatt az ábrázolás kettőssége kezdettől megvolt.

Az irodalmi mű fordulataira (sőt képtelen fordulataira) épített feszültségről tehát Hitchcock nagyon gyorsan átlépett a suspense-filmre jellemző érdekesítő mozzanathoz vagy legalábbis ennek csírájához. Feltárta közben (ne feledjük, 1926-ben készült a film, a legnagyobb társadalmi feszültségek idején) a félelem kiváltotta tömeghisztériát. A valóságban a tömegek ekkor olyan fenyegetést éltek át létükben, amely alapját adhatta a legszélsőségesebb indulatok kirobbanásának. Hangsúlyozni kell azonban, hogy ez objektív hangulati hatás. Hitchcock tudatosan nem, még atmoszférakusan sem utalt társadalmi körülményekre. Ő a társadalmi tényezőknek is kitett embert akarta megmutatni.

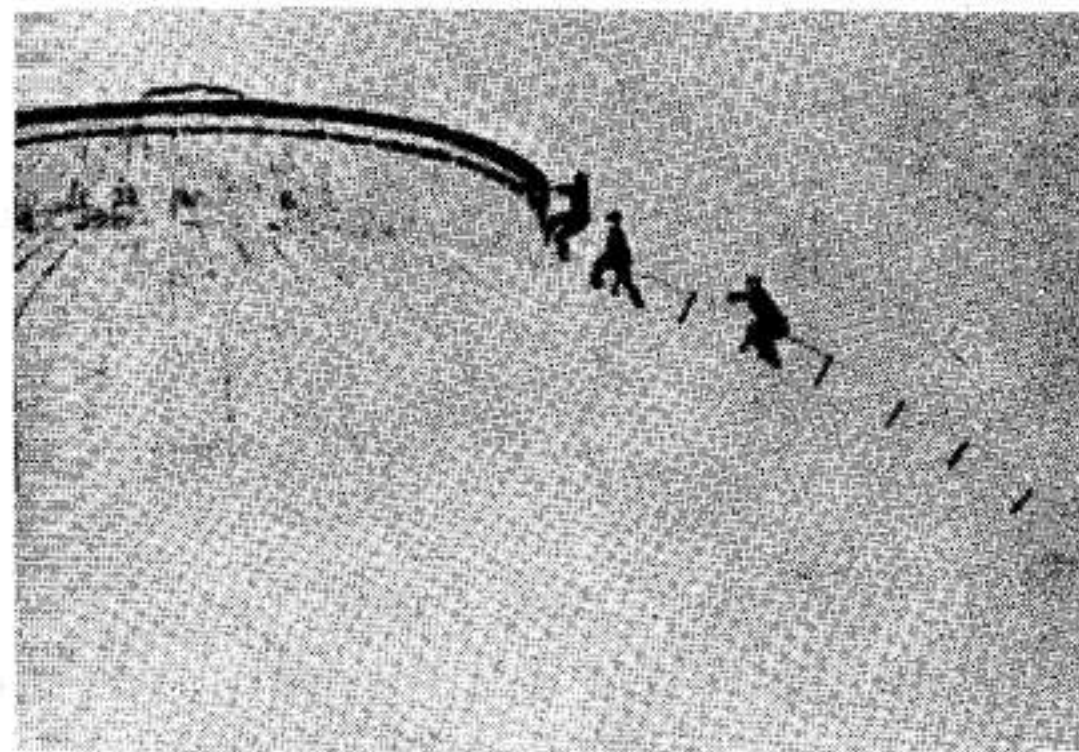
A fordulat

Sok részeredmény után Hitchcock művészetében fordulatot a *Zsarolás* — az első hangos játék-

film — jelentett, amely Charles Bennett darabja nyomán készült.

Alice találkozik egy festővel, aki azzal csalja fel a lakására, hogy le akarja festeni. Ott azonban erőszakoskodni kezd vele, mire a lány leszúrja. Egy énektanár zsarolni kezd emiatt. Alice vőlegénye, Frank azonban éppen az a nyomozó, akihez az ügy tartozik. Így módjában van a lány segítségére sietni. Az énektanár végül elveszíti a fejét, menekül, és szerencsétlenül jár.

Természetesen mindez a filmben nem ilyen egyszerű, hiszen akkor ez a mű nem jelentene fordulatot akkor sem, ha ebben a fordulatban a hang megjelenése a legfontosabb. A film először a bűnüldözés nagyon is szokványos mozzanatait mutatja be (ez kerül majd kontrasztba az



Zsarolás

adott bűnessel). Két nyomozó a lakásán letartóztat egy férfit. Bevizsgálják, kihallgatják, ujjlenyomatokat vesznek fel, majd egy cellába dugják. Ezután mindketten kezet mosnak, ugyanúgy, mint bármelyik tisztviselő, aki valamilyen poros aktával dolgozik. Rutinmunka ez, nincs benne semmi különleges.

Változást hoz azonban, amikor Frank megtudja, hogy a menyasszonyáról van szó, és ezt el kell titkolnia a főnöke előtt. Külön izgalom forrása, amikor jelentkezik a zsaroló.

Van azonban egy másik vonala is a feszültségnek, ezen a vonalon bontakozik ki a hang kihasználása. A lány a festő megölése után otthoni családi étkezésein vesz részt, amelyen az újság nyomán már majdnem végig a gyilkosságról van szó. Alice ilyen mondatokat hall, pontosabban csak ezeket hallja: „Micsoda kegyetlenség megölni egy embert úgy, hogy kést döfnek a hátába. Ha én lettem volna a gyilkos, akkor fejbevágtam volna, de sohasem gyilkolnék késsel.” Majd: „Add ide légy szíves a kenyérvágó kést, Alice.” S újra és újra a kés szó hallatszik ki a lány számára összemosódó beszélgetésből.

Hitchcock filmjeiben újra és újra visszatér az ártatlanul üldözött ember motívuma. A *bérlő* című filmben ugyanúgy, mint a *Zsarolás*-ban. Az utóbbi a jellemzőbb. A zsaroló etikailag nem ártatlan, bár akkor és úgy a filmben jogilag nem vétke. Sajátos kép ez a világról, de egyáltalán nem hamis.

A *Zsarolás*-ban látszatteremtés folyik, a következő kiemelhető Hitchcock-filmben — a rendező munkásságában oly gyakori — hamis látszat kelt izgalmat.

A *Gyilkosság* Clemence Dane műve nyomán készült. Egy fiatal színésznő története, akit azzal vádolnak, hogy megölte barátnőjét, és ezért halálra ítélik. A bírák egyike azonban hisz a lány ártatlanságában, és leleplezi az igazi gyilkost: a vádlott vőlegényét. A gyilkosság oka az, hogy a barátnő kompromittálhatta volna a vőlegényt. A látszat kétségtelenül — a nézők számára is meggyőzően — a nő ellen szól. Talán ennél a fogásnál is fontosabb Hitchcock motiválása. A gyilkosról kiderül, hogy homoszexuális, és ez a torzulása szerepet játszik abban, hogy hagyja a menyasszonyát megvádolni. A gyilkosság végrehajtásához pedig a vőlegény rendőrruhába öltözik. A megtevesztett közönség furcsa helyzetbe kerül. Kénytelen hinni a lány gyilkos mivoltában, de ugyanakkor együttérez a lánnyal. Így az a nyomozás, amely ártatlanságát bizonyít-



Gyilkosság, Herbert Marschall, Esme Percy

ja, maximálisan megragadó számára. Nemcsak azon izgul, hogy ki a gyilkos, de azért is szurkol, hogy kiderüljön: nem a nő a tettes. Egyáltalán nem mellékesek ezek a többé-kevésbé raffinált mesék. Megakadályozzák, hogy a néző passzívvá váljék, feloldódjon a film esetleg andalító hatásában. Hitchcock azonban soha nem elégedett meg a mesék fordulataival, mindig hozzá akart tenni valamit. Legfeljebb nem mindig sikerült ... Erre példa a *Tizenhetes szám* című filmje, amelyet csak egy anekdotikus tanulsága miatt becsül.

A film első részében lövöldözés tör ki egy házban, gengszterek bújnak elő. De a lövöldözés önmagában túl szokványos lett volna. Ezért Hitchcock kitalálta, hogy ebben az elhagyott házban bújnak meg a környék kóbor macskáit, akik a fegyverek zajára előrohannak, és ellepik a lépcsőházat. A lövésre azonban az összes macska átugrott a korláton, a lépcsőre egy sem került, viszont még órák múlva is hívogatták és válogatták a stúdióban a saját állataikat a tulajdonosok. A következő próbánál már rácsot helyeztek el a korlát felett. Az ijedt macskák azonban úgy a korláthoz lapultak, hogy ezúttal sem lehetett belőlük egyet sem látni a lépcsőn. Így el kellett vetni ezt az ötletet.

Persze a film nem csak ennek köszönheti a sikertelenségét. Utána nem sokkal Hitchcock át is élte élete első alkotói válságát, amelyet azonban hamarosan leküzdött, elsősorban *Az ember, aki túl sokat tudott* című filmjével.

A film Charles Bennett és D. B. Wyndham Lewis eredeti témája alapján készült (később a rendező újra megcsinálta). Egy angol házaspár a kislányával Svájcba utazik turistaútra. Szállodájukban mellettük lőnek le egy francia kémeket, aki rájuk bíz egy titkot, így a férj olyan emberré



Az ember, aki túl sokat tudott, James Stewart

válik, aki túl sokat tud. A titok: egy külföldi hatalom nagykövetét meg akarják gyilkolni az Albert Hallban, egy előadás alatt. A házaspár visszatér Angliába, gyerekeiket azonban elrabolják, hogy hallgatásra kényszerítsék őket. Az asszony megakadályozza a merényletet, a férj viszont

felfedezi az összeesküvők buvóhelyét és végül visszahozják a gyerekeket. Egyébként a történet eredetileg megtörtént esemény nyomán íródott.

A megegyezés szerint a követ lelövésének akkor kell végbemennie, amikor a hangverseny egyetlen cintányérütése elhangzik. Az összeesküvők lemez felhasználásával többször elpróbálják a jelenetet, így a nézőnek módja van követni a zenét, és egyre feszültebben várni a cintányér szereplését. A nő sikolya azonban a cintányérütés pillanatában megriasztja a merényletet, és a lövés célt téveszt.

Jellemző Hitchcock alkotói módszerére vallomása arról, hogy miként dolgozta ki a cintányérütésre tervezett lövés jelenetét. A *Punch* magazin egy rajzsorozata adta számára az ötletet. Ez azt ábrázolta, hogy egy férfi felébred, mosdik, borotválkozik, öltözik, reggelizik, elmegy a munkahelyére — egy zenekar tagjaként —, ott fuvoláján egyetlen futamot játszik, majd hazamegy, eszik, vetkőzik, lefekszik és alszik. Ennek nyomán jött rá Hitchcock, hogy az egyetlen egyszer felhangzó cintányérütéskor kell a lövésnek eldőlnie.

Ehhez hasonló történet volt egyik ihletője a következő filmnek, *A harminckilenc lépcsőfok*-nak is, ez a film John Buchan műve nyomán készült. A történet nem került bele a filmbe, de ihlető ereje kétségtelen, mert megegyezik a film egy szituációjával. Amikor a főhős egy távoli skóciai csirkefarmra kerül, ennek takarékos gazdája csak vonakodva látja vendégül, és csak a nyilvánvalóan örökké kielégítetlen felesége biztatására. De még így sem hagyja, hogy az egész csirke elfogyjon vacsorára. Éjjel viszont a feleség felriad és felkelti férjét azzal, hogy talán lopják a csirkéket (egy ágyban alszanak mind a hárman, a



A harminckilenc lépcsőfok,
Robert Donat, Lucie Mannheim

férj közepén). Amint a férj eltávozik, a feleség a vendéghez fordul: Gyorsan, itt a pillanat. Erre a férfi felkel, és megessi a maradék csirkét. Az ilyenfajta betétek — még ha át-tételes is — mutatják, hogy Hitchcock mennyire nem szokványos kémfilmet készített. De mutatta ezt számtalan más részlet is.

Richard fiatal kanadai férfi, egy londoni varietébeli dulakodáskor megment egy nőt. Tőle tudja meg, hogy *A harminckilencedik lépcsőfok* nevű banda értékes repülőgéptitkokat lopott el, ezt akarta ő visszaszerezni, de felismerték és most üldözik. Egy skóciai kis helységbe kell

eljutnia, hogy feladatát teljesíthesse. A férfi szállására viszi, de amíg kimegy a szobából, a nőt megölik. Richard a tejkihordó köpenyében és sapkájában menekül el, és kerül fel a skóciai vonatra. A vonaton egy nő, Pamela leplezi le, de sikerül a híd traverzei között elrejtőznie, miután megállították a vonatot. Ezután jut a skóciai farmra, de a férj gyanakvása miatt továbbmegy. Egy kastélyban keresne menedéket, ám annak ura éppen a Jordon nevű kémfőnök, aki átadja a rendőrségnek. Innen megszökve egy választási beszéd elmondására kényszerül, majd Pamela miatt újra elfogják, s a biztonság kedvéért összebilincselik a lánnyal. Így együtt szöknek meg a tömegben. Bilincsben töltik az éjszakát egy kis fogadóban. Majd a nőnek sikerül kibújni a bilincsből, s Richard is rájön, hogy fogságba ejtői álrendőrök, akik Jordannal dolgoznak, Pamela viszont jóindulatú. Visszajutnak Londonba. Éppen a varietében érnék utol őket üldözőik. Ekkor Richard Memorynak felteszi a kérdést: Mit jelent a harminckilenc lépcsőfok. Az emlékező fenoménnek csak annyi ideje van, hogy külföldi kémbandát jelöljön meg, mert Jordan lelövi, így viszont lelepleződve a kémek kerülnek fogságba.

Mindez csak úgy lehet hiteles, ha a legkisebb részletekig ki van dolgozva. Richard a farmernél az étkezés előtti ima alatt veszi észre az újságot a fényképével. De észreveszi ezt a farmer felesége is. A könyörgő tekintetre viszont a farmer figyel fel, és szerelmi értelmezést ad neki. Éjjel leselkedik az ablakon át. A rendőrségről Richard úgy menekül, hogy az ablakon keresztül ugrik ki. Kívülről látni a röpködő üvegszilánkok között a férfit, aki az Üdvhadereg csapatához érkezik, majd a választók tömegében tűnne el, de a várt szónoknak nézik, ezért

beszélnie kell. A lányhoz bilincselés pikáns fordulatot ad a dolgoknak, különösen az együtt töltött éjszakával. Ezekben a jelenetekben nagy lehetőséget kapnak a színészek (elsősorban a Richardot alakító Robert Donat), és főként jelentőséget nyer a köznapi környezet, a maga hitelesítő erejével. De nemcsak ez hitelesít, hanem az ismert megoldások felhasználása is. A vonaton a razzia alatt Richard megcsókolja a meglepett Pamelát, hogy így elrejtse arcát. Majd vele együtt egy utat előzönlő birkanyáj révén menekül meg. Csupa olyan elem, amely már sok más film-ben előfordult, de itt új módon, a kiszámíthatatlanság erejével van összekapcsolva. Jordanról csak annyi ismeretes, hogy hiányzik egy ujja. Ez az azonosításnál mindig félelmetes légkört teremt.

Egyébként a filmben, amely 1935-ben készült, némileg már tükröződik a Hitler uralomra jutása utáni helyzet ilyen vonatkozású fenyegetettsége is. Már nem a hagyományos fordulatok kém-történetéről van szó, hanem gátlástalan erőszakról, s a hős egyáltalán nincs kedvező helyzetben a kémekkel szemben, egyáltalán nem képes elegáns hőssé válni.

Hitchcock tovább csinálta a maga hitchcocki filmjeit. De már 1938-ban javaslatot kapott Hollywoodtól amerikai film rendezésére. S mivel kezdettől vonzódott az amerikai filmhez és az európai politikai, sőt háborús események sem ígértek sok jót, 1939-ben elfogadta az ajánlatot. Hivatalosan is amerikai rendezővé vált, bár ténylegesen mindig is az volt. De művészete azért változott, tematikája is szélesedett. Ezt már első hollywoodi filmje, *A Manderley ház asszonya* mutatta.

AZ AMERIKAI HITCHCOCK

Egyén és környezet – egyén és társadalom

A *Menderley ház asszonya*-nak elkészítéséhez Daphne du Maurier regényéből csak véletlenül jutott Hitchcock, aki más tervekkel ment Amerikába. Kiderült, hogy a filmcég ennek a könyvnek a jogait vásárolta meg. Így aligha lehet ebben a filmben a hagyományossá vált hitchcocki témát felfedezni. Főleg az volt idegen a rendezőtől, hogy a történetben nem volt humor. A néző az álom és az emlék határán mozog, hiszen a hősnő első mondata a filmben: „Azt álmodtam, hogy visszamentem Manderley-be. Így aztán Hitchcock első Amerikában készített filmje olyan tipikus angol film lett (angol író, angol színészek), amelyet korábban sohasem csinált.

Az özveggy Max feleségül vesz egy lányt és abba a menderley-i kastélyba viszi, amelyben – az előző asszonyhoz igencsak kötődő – házvezetőnő, Danversné uralkodik. Az új asszonynak, akihez igazán csak Frank, az intéző emberséges, nem zavartalan ugyan a viszonya a férjével, de jónak mondható egészen addig, amíg az álarcosbálra a házvezetőnő a tudatlan asszonnyal fel nem veteti Rebecca ruháját. A feleség talán öngyilkos is lenne a férjét ért megrázkódtatás miatt, ha egy zátonyra futott hajó nem terelné el mindenki figyelmét a báli eseményekről. Ennek kapcsán aztán feltámad a múlt, ugyanis közben megleglik Rebecca vitorlását. Max pedig elmondja a feleségének, hogy



A Menderley ház asszonya,
Joan Fontaine, Judith Anderson

elődje megcsalta őt és még kérkedett is ezzel. Ő meg akarta ölni, de Rebecca elesett, bevágta a fejét, és meghalt. Ekkor elvitte a vitorlásra, és elsüllyesztette vele. Helyette egy partravetett, idegen hullát temettek el. A vitorlásra látható a megfúrás nyoma, rendőrségi nyomozás indul. S. Jack – Rebecca unokafivére és szeretője – zsarol. Amikor Max a felesége terhességi leletéért megy, megtudja, hogy Rebeccának rákja volt, és néhány hónapon belül mindenképpen meghalt volna. Ez mindent megváltoztat Max számára. Mire azonban visszatér, Danversné felgyújtja a kastélyt; Max felesége megmenekül.

Egy ember életét igazán csak egy másik ember teheti tönkre, nem a körülmények vagy a tárgyi környezet. Lehet ez szándékos – mint Danversné esetében – vagy akaratlan, mint Maxnál. Felesége mindenképpen kiszolgáltatott, szenvedő alanya azoknak az embereknek, akik a múltba fordulva élnek, és nem tudnak megváltozni, vagy csak nagy megrázkódtatások árán. Ezt a kiszolgáltatottságot – amely oly általános és csupán emberi magatartással oly áttörhetetlen élmény – fogalmazta filmbe Hitchcock, kisit meseszerűen, az irodalmi alapnak megfelelően. Ő, aki az ilyen élményeket kisebb transpozícióval is közölni tudta. A történet vonzotta azokat az eszközöket, amelyeket a rendező felhasznált. Félelmetes a világítás (a nászúton készült film vetítése folyik), amikor a feleség először beszél arról, hogy itt őt nem szívesen látják. Csak a szemek ragyognak a fényben, a szemek párbaja ez a jelenet, a növekvő feszültségnek megfelelően. Danversné felbukkanás még félelmetesebb. A feleség előbb csak valami árnyat észlel (a házvezetőnő megfoghatatlanul mindenütt jelenvalóságának megfelelően). Elindul az árny nyomába – fényfor-

tokon keresztül lebegő sejtelmes függönyök mellett. Majd eléri Danversné merev arcú, zárkózott figuráját, amely a sok lebegés közepette megmaradt árnyszerűnek. Végül, amikor az új asszony a férjét keresi – az események hatására lemondva az öngyilkosságról –, akkor teljesen ködös tengerparton futkos, mindentől elzárva, elszigetelve, magányosan. Ilyen a magárahagyatott világa, amelyben mindenütt ellenség, rosszakaró sejthető. A túlzó történet némileg zárttá tette ezt az annyira fontos benyomást, amelyet oly gyakran élnek meg az emberek. Éppen ezért Hitchcock a maga módján újra feldolgozta ezt az élményt *Gyanakvó szerelem* című filmjében. Ez a mű is angol irodalmi alkotást (Anthony Berkeley művét) használt fel, és angol színészek szerepeltek benne.

A *Gyanakvó szerelem* című film azonban különbözik a könyvtől (talán itt némi szerepet játszott az is, hogy Cary Grant gyilkosként való ábrázolását nem vették volna szívesen). A könyv arról szól, hogy egy asszony rájön, hogy férje gyilkos. A film azt mutatja, hogy a feleség gyilkosnak tartja a férjét, de kiderül, hogy nem az. Ez egyébként hitchcockibb is, mint az eredeti változat.

Johnny megismerkedik egy tábornok lányával, Linával, akivel hamarosan összeházasodnak. A szülők azonban – a várakozás ellenére – nem segítik anyagilag a fiatalokat, csupán két fotelt adnak a lányuknak. Johnny idővel ezt is kénytelen eladni, de Lina megvígasztalódik, mert férje lóversenynyereségből nagyon sok mindent vesz neki. Idővel azonban kiderül, hogy a férjének már állása sincs, mert sikkasztott, és tele van adóssággal. Linában lassan érlelődni kezd a férje iránti gyanú, különösen a tábornok halála után, aki konyakot ivott Johnny társaságában, holott



Gyanakvó szerelem, Cary Grant

mindenki tudta, hogy árt neki. A gyanút fokozza, hogy a férfi egyre inkább érdeklődik a nyomot nem hagyó mérgek iránt. Végül Lina már a tejet sem meri elfogadni Johnny kezéből. Úgy tűnik neki, hogy férje a kocsiból is ki akarja lökni. Végül tisztázódik, hogy Johnny öngyilkos akar lenni, és a barátja halálakor Angliába ment életbiztosítást kötni.

A kidolgozás most is pontos. Elegendő kiemelni a tejhozás jelenetét. Sejtelmes, rácsos, árnyékos fal előtt hozza el a pohár tejet Johnny, akkor, amikor a néző már tudja: Linda attól fél, hogy megmérgezik.

Hitchcock, hogy a figyelmet még inkább a tejre terelje, kivilágította a poharat. Nem rávilágított, hanem magába a pohárba helyezte a fényforrást. A felesége szobájának nyíló ajtajában sötét figuraként jelenik meg Johnny, s az ilyen hatások végig uralják a filmet.

A célkitűzés teljesült: a néző Lindával együtt hiszi, hogy Johnny a felesége életére tör, hogy a barátja gyilkosa, stb. Ez nem egyszerűen ugyanaz, mint ami *A bérló*-ben már megjelent, nem az ártatlan ember üldöztetése. Ez a változat sem tűnik el a rendező művészetéből, de ott az ártatlanság sejthető, a bűnösségnek legalábbis nincsenek bizonyítékai, és üldözésről van szó. Az új változatban a néző a szereplővel együtt vakon hiszi a hős bűnösségét, és nemcsak a bekövetkezendők miatt izgul, hanem a happy end lehetőségének hiánya is izgalmat kelt benne, mint tehetetlenségélmény. Ebből nagy kontraszttal oldódik a feszültség, amikor a hőst rehabilitálják. Sőt, a néző némileg elszégyelli magát, ugyanúgy, ahogy az életben kellene szégyenkeznie felületes ítéletei miatt. Ez a változat is többször ismétlődött – még, mint később kiderül, változatokkal is – Hitchcock művészetében, meglehetősen kritikus élel az emberekkel szemben. Ez a kritika azonban leginkább a *Mentőcsónak* című – ha úgy tetszik, háborús témájú – filmben érvényesült.

A *Mentőcsónak* John Steinbeck eredeti története alapján készült sajátos kamaradrámaként, hiszen végig egy csónakban játszódik. Éppen ezért mutatkozott meg



Mentőcsónak, Walter Slezak, John Hodiak, Canada Lee

itt az ötletek, a gagek szerepe. Hitchcock az egész háborút – sőt még többet, az egész emberiséget – kívánta megmutatni ennek a csónaknak segítségével. A háborús szituáció révén az embereket megismerve igazolást nyernek a rendező más filmjeiben ábrázolt torz cselekedetek, bűnök is. Hitchcock nem tagadta, hogy a filmet fogadásból csinálta, bizonyítandó, hogy fel tudja venni a versenyt azokkal a hollywoodi rendezőkkel, akiknek filmjei nyolcvan százalékban premier plánokból állnak, s ezzel már megoldottnak tekintik az ember- illetve a belső világ ábrázolását.

Szerinte filmje azt a gondolatot sugallja, hogy a világban két erő van jelen, a náciké és a demokratáké. És a demokraták egyesülésére hívott fel, hiszen azok a náciaktól eltérően teljesen rendezetlenek voltak. A film ennek tükrö.

Nem véletlen, hogy sok kritikát kapott a náci hős magasabbrendűkénti ábrázolásáért. 1943-ban valóban nem volt divatban az ilyen árnyalt ábrázolás, a németek pozitívumainak és az amerikaiak negatívumainak bemutatása.

A színhely egy mentőcsónak, amelybe a megtorpedózott hajóról menekülők szállnak be, illetve a riporternő, Connie Potter bundában, bőrönddel már benne ül, és nyugodtan fényképez. A bemászó Kovach gépészt azonban annyira megdöbbenti ez a póz, hogy kiüti a nő kezéből a kamerát, amely a tengerbe esik. A gépészt követi Spark rádiós, majd Mackenzie ápolónő a sebesült kormányos Smith-szel és a gyáros Writt, aki ismeri a riporternőt. Bemászik Joe, a néger pincér Highley-vel, aki karjában tartva csecsemőjét nem veszi tudomásul, hogy a gyerek már halott. Végül jön a német Willy, mert a támadást indító tengeralattjáró is találatot kapott. Őt meg akarják ölni, mivel a németek a mentőcsónakot is lőtték. Connie fordít, és így kiderül, hogy a német nem tiszt, s csak parancsot teljesített. Ez az alapszituáció, amelyben halmozódnak az események.

A halott gyereket erőszakkal kell elvenni az anyától és a tengerbe temetni. Utána Highley öngyilkos lesz. Előbb Writt parancsnokoskodik, majd az elégedetlenség miatt Kovach veszi át a vezetést. Kialakulnak a csoportok is. Spark és Mackenzie, meg a pókerező Kovach és Writt. Iránytű nincs, bár titokban Willy iránytűt nézeget, sőt reagál a Herr Kapitán megszólításra is. Smith sérült lábát le kell vágni, ebbe nagy nehezen beleegyeznek, és végrehajtják a műtétet. A vitát a követendő irányról a német dönti el, aki a leghatározottabban és legszakszerűbben beszél. Spark azonban éjjel a csillagok állása nyomán gyanakodni kezd,

hogy nem a megfelelő irányba mennek. Joe-nak sikerül ellopnia Willy iránytűjét. Vita kezdődik arról, hogy kivégezzék-e a németet, de közben kitör a vihar. Spark vízbe esik és elsodródik. A válságos helyzetben Willy veszi át a kormányt és kiderül, hogy angolul is tud, mert úgy adja az utasításait. A menekülést mindenesetre az ő tudásának és lélekjelenlétének köszönhetik. A víztartály és az élelem elvesztését azonban nem tudják megakadályozni. Willy már nem titkolja német voltát, kérkedik tudásával, sőt evez is. Az éhség és szomjúság mindenkit meggyötör. S amikor mindenki alszik, Willy a vízbe löki az agonizáló sebesültet, de előbb hangsúlyozza neki, hogy nem Smith, hanem Schmidt és német. A felébredők megölik a németet, de a dulakodásban a vizesüvege is összetörik. Halála előtt még el kell tűrniük gúnyolódását, mert neki vitaminja és tápszere is volt, mert a tervszerűség a fontos. Connie hangsúlyozza is: nemcsak evezett, de gondolkozott is helyettünk. A nő karkötőcsatjával sikerül halat fogniuk, de azt a karkötővel együtt visszadobják a vízbe, mert meglátnak egy hajót. A hajó azonban német. Csónakot küld hozzájuk, amelyre váratlanul lőnek. Majd a német hajó elsüllyed, és felbukkan egy angol hajó. Csónakjukba ekkor egy német kapaszkodik, pisztollyal a kezében. Mit lehet tenni az ilyenekkel? — hangzik a film utolsó mondataként.

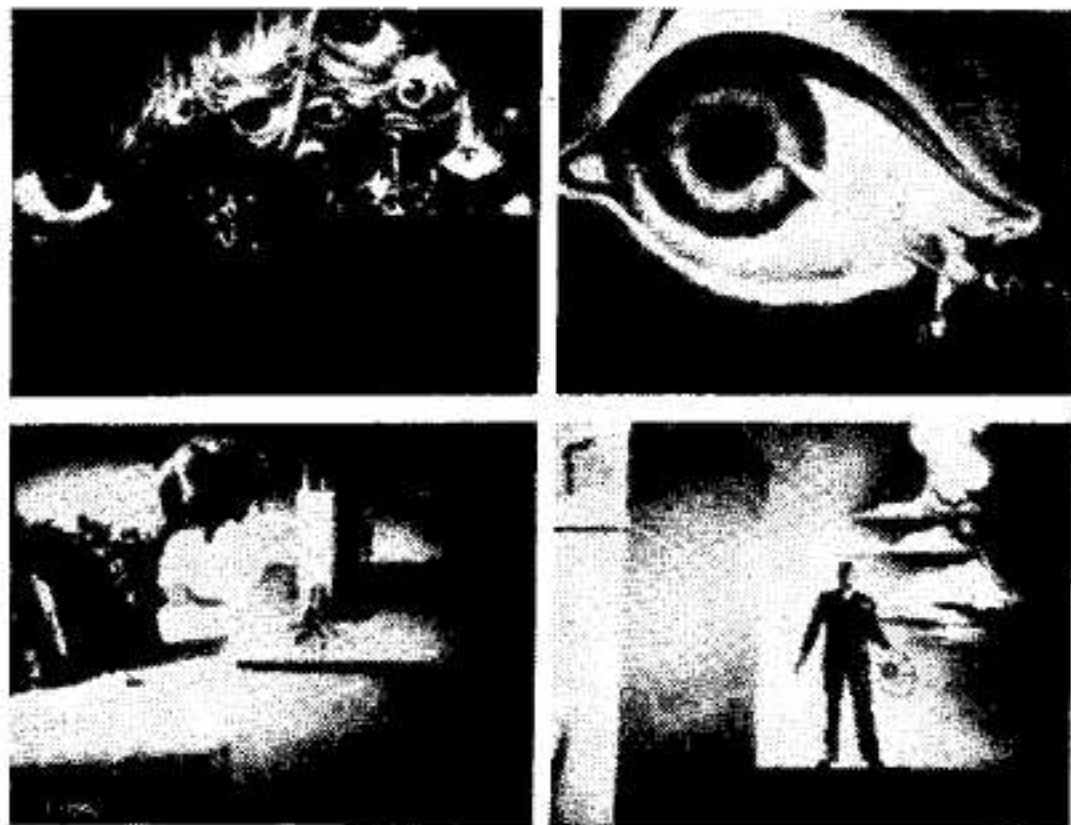
Connie hidegvérrel fényképezi az életüket mentő embereket. Kovach a gyárossal pókerezik és a reménytelen helyzetben is jövőjét kívánja biztosítani, nyerni akar. Tájképzatlanság, kapkodás, veszekedés jellemzi az amerikaikat. Nincs azonban semmiféle politikai túlhangsúlyozottság. A német — tengerésztiszt, jól kiképzett, fegyelmezett, a többiek e tekintetben nem vehetik fel vele a versenyt.

Inkább az emberi arculatok dominálnak a filmben, azok, amelyek a bűnügyi témájú alkotásokban is ugyanígy fordulnak elő. A *Gyanakvó szerelem* Johnnija ugyan nem gyilkos, de nem véletlenül hiszi el róla — Lindával együtt — a néző is, hogy az, s azért a sikkasztás és az adósság sem vet rá jó fényt. Ugyanezt még sok olyan hitchcocki hősről el lehet mondani, akik jogilag szintén nem bűnösök, de emberileg (morálisan) egyáltalán nem pozitívak. Ez még azokra a filmekre is vonatkozik, amelyben ártatlant üldöznek. Az üldözők magatartása az embertelen ebben az esetben. S ők magukból indulnak ki — így tudják bárkiről (a szó szoros értelmében bárkiről) elképzelni a szörnyűséget is. Beletekintve az emberi lélekbe, nem túlságosan felemelő a kapott kép. Nem véletlen, hogy Hitchcock is egyre inkább a lélekből, a lélek mélyéből bontja ki kritikáját.

A pszichologizálás felé

Az *Elbűvölve* — Francis Beeding műve nyomán — kicsit erőltetett hódolat volt a pszichoanalízis divatja előtt. Egy klinika orvosnője rájön, hogy az új orvos egyáltalán nem orvos, hanem amnéziás beteg, aki annak az orvosnak vallja magát, akit véleménye szerint megölt. Az orvosnő azonban volt tanárja segítségével feltárja betege múltját, amely a komplexust okozta, és arra is rájön, hogy a gyilkos az állását féltő régi klinikai vezető. Mindebbe beleszövődik a szerelem is az orvosnő és betege között.

A rendező hatásos jeleneteket épített be filmjébe. Egyrészt a Salvador Dalí által tervezett álmképeket: festett szemek szétvagdosása, hatalmas kártyák, harisnyába



Elbűvölve

bújtatót fej, torzult mennyezet stb. Másrészt például a nyíló ajtókat a csókjelenetnél. A legfontosabb azonban a film vége, amikor a gyilkos pisztollyal fenyegeti a doktornőt, aki figyelmezteti rá, hogy ez nem számíthat felindulásból elkövetett emberölésnek. A távozó doktornőt követi a kiemelt pisztoly, mely azután a nézővel szembefordulva nagy dörejjel és villanással sül el – így érzékeltetve az öngyilkosságot. A megoldás lehetetlen volt a szokott módon való fényképezéssel. A doktornőt (Ingrid Bergman)

Hitchcock háttérvetítéssel hozta össze a rendkívül nagynak érzékelhető pisztollyal.

Az *Elbűvölve* kétségtelenül sikert ért el (a ráfordítás ötszörösét hozta be), de túlságosan extrém volt a téma: egy beteg ember lelkének elemzése kapcsolódott össze egy valódi gyilkossággal. Szerencsésebb volt Hitchcock lélekbe pillantása néhány következő műben.

A *Forgószél* Hitchcock ötlete alapján eredeti forgatókönyvből készült, bár kétségtelenül hatott rá George Cukor *Gázláng* (1944) című műve, s a két filmet Ingrid Bergman közös szereplése is összekötötte.

A filmművészet kezdetétől jellemző volt egyes jelentős rendezőkre – például David W. Griffith-re, de Szergej Eizensteinre is –, hogy nem egyszerűen történetet beszéltek el, hanem bizonyos helyzeteket igyekeztek létrehozni. Griffith az ilyen helyzetekbe általában nagy üldözési jeleneteket iktatott be a filmtechnika minden adottságának felhasználásával. Eizenstein fogalmi összefoglalásokat adott az intellektuális vágás segítségével. Később mások, így Hitchcock is, ilyenkor voltak képesek elmélyíteni a belső ábrázolást, felfokozni a hangulatot stb. A *Forgószél* nagy és kis helyzetek sorozata.

Alicia háborús bűnös apját elítélik. Őt – aki nem élt túlságosan szolid életet – Alex, a kormány megbízottja ráveszi, hogy menjen vele Brazíliába, ahol apja barátai szervezkednek, és tudja meg tőlük, hogy mire készülnek. Az út során, bár Alex némileg megveti Aliciát, lassan egymásba szeretnek. A feladatot ennek ellenére teljesíteni kell. Alicia mintegy véletlenül találkozik Sebastienel, akinek már korábban tetszett, és eléri, hogy a férfi – anyja tiltakozása ellenére – elvegye feleségül, bár végig reméli,



Forgószél, Cary Grant, Ingrid Bergman,
Leopoldine Konstantin, Claude Rains

hogy Alex nem hagyja, hogy ez a házasság létrejöjjön. Így lehetővé válik Alicia számára a nyomozás, sőt egy fogadás alkalmával a pincekulcsot is megszerzi, és rájön, hogy a borosüvegek egy részében por van, hogy kísérletek folynak a házban. Bár megpróbálják Sebastien előtt udvarlással cázni az együttlétet, az rájön a dologra. Úgy kell azonban megszabadulni a lánytól, hogy társai ne jöjjenek rá, mert akkor az ő élete is veszélyben van. Ezért anyjával a lassú mérgezés mellett döntenek. (Korábban már megölték egyik társukat, mert a lány előtt beszélt az üvegekről, ezzel felkeltve annak gyanúját.) Amikor Alicia már annyira rosszul van, hogy nem tud a találkára elmenni, akkor a szerelmes

Alex behatol a házba, és elviszi a lányt. Sebastien és az anyja kénytelenek a társak előtt azt játszani, hogy a nő tudtukkal kerül kórházba. De a társak átlátnak ezen, a film végén beszólítják magukhoz Sebastient, akit Alex nem vett fel a kocsira.

A kettősségek végigvonulnak a filmen. Alex (Cary Grant) megveti Aliciát, de egyre inkább szerelmes belé. A lány viszontszereti, a kölcsönös szerelemnek megfelelő magatartást vár, de eleinte csalódik. Szerelmet tettét Sebastien iránt. Sebastien viszont csak pillanatokra mentes a gyanakvástól, utána érzelmileg ki van szolgáltatva a nőnek, és ugyanakkor gyanakszik rá. Minderre ráakódik a konkrét szituációk félelemkeltő ereje, kezdetben csak az egyik, majd mindkét oldalon. Ilyen a pincebeli sötét jelenet a beleszövődő szerelmi megjátszással Sebastien felé, amely lényegében nem megjátszás. Hosszú és lassú kocsizás köti össze a fogadásra érkező Alexet Aliciával, aki átadja neki a kulcsot. Ugyanilyen hosszú egyesítő kocsizás kíséri le kettőjüket a film végén. A néző minden alkalommal várja, hogy a felvevőgép sokat sejtető haladása egyszer csak megtörjön, hogy beavatkozik valaki. Kihívás ez a lassú mozgás, de végül is mindkétszer kiteljesedik a pár összezárásában. A pillanatok is fontosak. Az egyik vendég majdnem Alicia mérgezett kávéját veszi el. Anya és fia egyszerre kiált rá, így dőbben rá Alicia a mérgezésre. Nem a kiáltástól, a pillantásoktól. A film legnagyobb pillanata – igazi filmi pillanat, amit más nem produkálhat – az, amikor a lány közli Alexszel Sebastienről: „El akar venni feleségül”. – A köznapi beszélgetésbe robban ez a mondat, a kettőjük szűkre záró plánba. A lány segélykérdése ez szerelméhez, aki még nem is tudja, még nem is akar rá reagálni; nem a mondatra, a megnyilatkozásra.

Hitchcock kezdettől igyekezett megfigyelni és megfigyelve feltárni szereplőinek valódi érzelmeit és gondolatait, nem pedig egyszerűen szavakban kifejezni belső világukat. Sőt ezt éppen a szavakban való megnyilatkozással kontrasztban tette legsikerültebben. Már a *Forgószél* erre több alkalmat is adott (elegendő a pillantásokra gondolni, amelyek végre értelmet nyernek Alicia számára). A *kötél* című film – Patrick Hamilton darabja nyomán – pedig e tekintetben különösen sok lehetőséget kínált.

1948 – szorongásos idő Amerikában. Az Amerika-ellenes Tevékenységet vizsgáló Kongresszusi Bizottság felépésének, a kommunistaellenes hisztériának, a hidegháborús hangulatnak az ideje. Rokonokat és barátokat fordí-



A köté, James Stewart, Shaw Brandon
Farley Granger

tottak egymás ellen, legszentebb elveiket tagadták meg az emberek, miközben mások a mindent lehetővé tevő atmoszférát kihasználva és megteremtve kiélték hatalmi vágyaikat a legaljasabb eszközöktől sem riadva vissza.

S mit mutat a film?

Charles és Phillip – homoszexuális barátok – megfojtják egy kötéllal a náluk tartózkodó Davidet, s elrejtik egy díszes ládában a szobában, ahol végeztek vele. Miért öltek? Több oka van. Davidnek egy nővel volt kapcsolata, akit ők elítéltek, s ő el akarta venni feleségül. David gyenge ember volt. Végül, mert Charles magasabbrendűnek tartja magát, akinek joga van még gyilkolni is. A gyilkosság után máris gyülekezni kezdenek a vendégek a két fiúnál. Jane-t, akinek David udvarolt, Charles most Kenneth-szel hozza össze, aki korábban elhagyta a lányt. Megjön David apja és nővére. Majd Rupert, az a tanár, akinek a felsőbbrendűségről szóló tanaira Charles állandóan hivatkozik. Charles a ládára rakja az ételt és az asztalra könyveket tesz a kiadó Henry számára. Az evés-ivás, beszélgetés közben Rupert ismét nem mulasztja el kifejezni nézeteit a magasabbrendű emberekről, akik gyilkolhatnak is. De lassan feltűnik neki Charles idegessége – amikor (a gyilkossághoz használt) kötéllal átköti a könyveket, amikor a többi könyvet nem hagyja elrakni a ládába. S amikor végre mindenki távozik, Rupert – az ittfelejtett cigarettatárcájára hivatkozva, amit szándékosan hagyott ott – visszamegy. A két fiú pisztollyal várja. Úgy néz ki, hogy Rupert mindent sejt, de nem akar hinni ennek a sejtésnek. Az újrakezdődő beszélgetésből azonban lassan bizonyosságot szerez. A láda megnézésében Phillip nem tudja megakadályozni, bár megsebesül. Rupert elveszi tőle a pisztolyt, és a ládába is belenéz. Fontosabb

azonban, hogy kikel Charles magyarázata és rá való hivatkozása ellen: Ígéri: a büntetés nem maradhat el. Kilő az ablakon. S hallani a kinti beszélgetést, majd a rendőrautó szirénáját.

Egyik oldalon az idegesség leplezése, a másikon a feltörő sejtelem döbbenete. A néző kettős izgalomnak van kitéve, amikor drámai sűrítésben végigéli ezt a folyamatot. De hogyan jöhet létre a drámai sűrítés egy ilyen cselekményszegény filmben? Színpadon a dráma valóságos időegyezésben játszódott: felment a függöny és a néző egyetlen színhelyen látott egyfolytában végbemenni mindent. Hitchcocknak szembe kellett néznie a sűrítés feladatával.

Fontos, hogy a film színes — Hitchcock első színes filmje. A figurák karakterizálásához ez külön lehetőséget adott, és a hangulati hatások is nagyobb skálát kaptak, mintha csak a tónusokra lettek volna bízva. Nagyobb szerepet kapott a hátsó panoráma, az ablakon át látható város is felhőkarcolóival, épületeivel. A drámai sűrítést azonban leginkább az biztosította, hogy Hitchcock felhagyott korábbi gyakorlatával, amikor filmjei a vágás révén 600–1000 Snittet (különálló részt) tartalmaztak. A *kötél* 8–10 perces darabokból áll, tehát olyan hosszú filmrészekből, amennyit egy felvevőgépbe helyezhető tekercs tartalmaz. A zökkenő nélküli átkötést úgy oldotta meg a rendező, hogy valamelyik szereplő hátát mutatta, így annak zakója kitakarta a képet. A maga korában és nemében páratlan kísérlet volt ez: folyamatos kameramozgással tíz perces egységeket csinálni. Mindezt egy kis, helyváltozásra alkalmas daruval (dolly) végezték úgy, hogy biztosították az előszoba, konyha és a szoba közötti átjárást az eltolható

falrészekkel és a kerekre állított bútorokkal. A várost mutató dekoráció — ami az ablakon át látható — elé külön mozgatható műanyag felhőket készítettek, amelyeknek változtatták a helyét.

A film tehát időbeli és térbeli sűrítésben mutatta meg a lakást, amely a fiúk otthona, s amelyben különösen Charles teljesen biztonságban érzi magát. A megszokott gesztusokkal fogadja vendégeit, és szolgálja ki őket. Szinte a város felett is uralkodik a háttéri viszonyítás által. De egyre többször kerül a képbe a láda (amelyhez képest Charles kerül hátrább), egyre nagyobb a veszély, hogy felnyitják. S a megszokott, otthonos környezet lassan idegenné, szinte börtönné válik. Kezdetben a folyamatos mozgások a biztonságot érzékeltették — „oda megyek, ahová akarok” —, a végén pedig ezek a mozgások egy körbe bezárják a szereplőket, ahonnan nincs kiút.

Hitchcock megpróbálta alkalmazni ezt a módszert más — következő — filmjében is, de rájött, hogy ez csak speciális esetekben indokolt. Éppen olyan esetekben, amikor a belső mozgások vannak előtérben, amikor a hősöket többértű viszony kapcsolja össze, és ezek feltárásához minden eszközt aktivizálni kell. A *Forgószél*-ben és a *kötél*-ben nem véletlenül kapott helyet a folyamatos kameramozgás ilyen túlzott használata.

Nem a hősök, hanem a közönség pszichikumáról van szó a *Rémület a színpadon* című, Selwyn Jepson történetéből készült filmben, amelyik egyébként nem tartozik jelentősebb művei közé.

A színésznövendék Eve-nek a kocsijában Jonathan elmeséli, hogy miért kell menekülnie a lány segítségével. Charlotte, a színésznő szeretője beállított hozzá azzal,



Rémület a színpadon,
Marlene Dietrich, Richard Todd

hogy megölte a férjét. A ruhája is véres volt. A fiú ment el másik ruháért a lakására, és az öltöztetőnő meglátta. A nyomozókat kijátszva menekül a lányhoz. Eve (ő elvált anyjánál él) apjához viszi Jonathant, aki itt elégeti a véres ruhát. Eve újságíróként adva ki magát ráveszi Charlotte öltöztetőnőjét, hogy helyettesítse magát vele. Ez sikerül is. Így ismerkedik meg Smith nyomozóval, akivel később egymásba szeretnek. Az apa segíti lánya nyomozását, egy garden-partyn a fellépő színésznőnek véres ruhás babát vitet oda, de Charlotte elmondja, hogy ő csak bűntárs volt, nem ő ölt, hanem Jonathan. Smith telefonál a férfinak, hogy ne az apjánál fogják el. Ez sikerül is, de Jonathan megszökik a rendőröktől, és Eve-vel a színházban bújkál. Az apa kiabálva figyelmezteti lányát, hogy a férfi

gyilkos, de az már maga is bevallja ezt: a színésznő már nem őt szerette, hanem mást, de vele ölette meg a férjét. Úgy gondolja azonban, hogy megmenekülhet a kötélről, ha a lányt is megöli, mert ez ok nélküli gyilkosságként elmebetegsége mellett bizonyít. A kelléktárban vannak, olyan fényben, amely csak a szemüket világítja meg. Eve szelíden fogja le a fojtogatni készülő kezeket. Jonathan hisz a lánynak, amikor az a menekülésről beszél. Eve valójában kizárja a zenekari árokba. A férfi felrohan a színpadra, menekülne a közeledő emberek elől, de rázuhan a vasfüggöny.

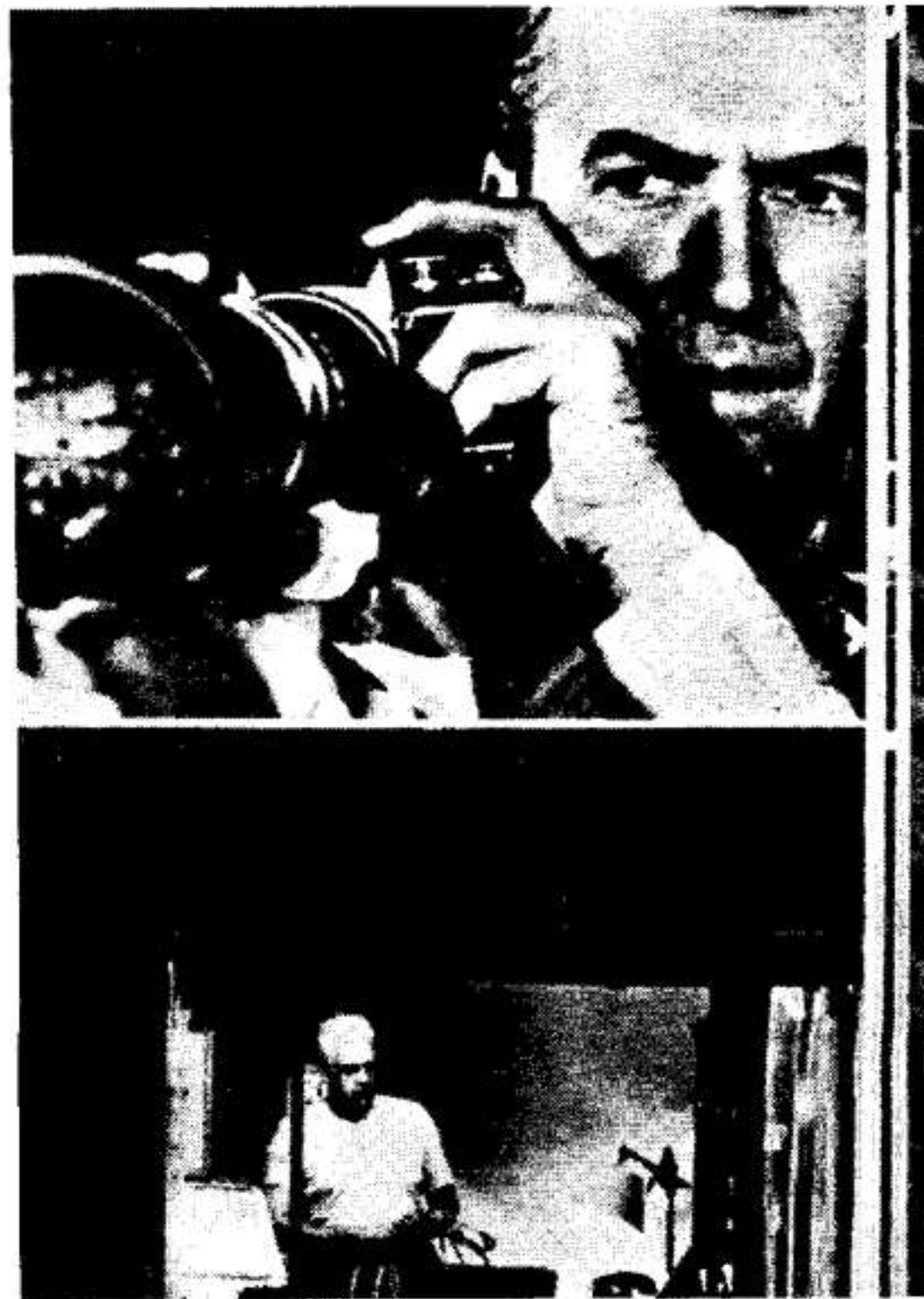
A film érdekessége egy igen nagy és hazug flash-back (visszaugrás, visszatekintés). A közönség teljes mértékben hisz Jonathan-nak, aki ártatlannak és egy nő áldozatának tűnteti fel magát. Eve és apja segítségére sietnek, hogy a színésznő leleplezésével megmentse. A néző már az elején meghatározott szempontot kapott a történet szemlélésehez és a hősök értékeléséhez, így a nyomozás sikeréért drukkol, a férfival érez együtt. Nem túlságosan hisz ezért Charlotte-nak sem. Csak Jonathan végső megnyilatkozása bizonyít ellene, és így válik halála elfogadtatóivá.

Hitchcock ismerte az életet. Tudta, hogy minden jelenség nagyon más lehet, mint aminek mutatja magát. S 1950-ben ez Amerikára még jobban vonatkozott. Még Hollywoodot is utolérte a mindenben baloldaliságot látó és üldöző hadjárat. A *Rémület a színpadon* átlagos bűnügyi film lett, s ennek a rendezője is tudatában volt. Az a rendező, aki szinte játszva elhitette a nézővel a látszatot, s a közönség pszichikumára, lelkére apellálva a kételkedésre buzdított. Felesleges lenne Hitchcockot valamiféle társadalomkritikus élharcossá emelni. Hitchcock számára

elsődleges volt az ember. Az embert féltette. Talán ezért nézte sokszor olyan gyengéd humorral azokat a hőseit, akik a bűn ellen küzdve olyan szánalmasak és nevetségesek voltak. Ebben a vonatkozásban érdemel figyelmet egy ugyancsak nem túl jelentős filmje, a *Hátsó ablak*.

Nagyon egyszerű történet Cornell Woolrich regénye nyomán: Jeff, egy fotoriporter, mozgásképtelenné válva, begipszelt lábbal üldögél nap mint nap szobája ablakánál, és szomszédai életét figyeli. Hamarosan arra a meggyőződésre jut, hogy egy férfi megölte a feleségét. Ezt a felfedezését közli barátnőjével, Lisával és Thomasszal, a nyomozó barátjával. A további események mindenben őt igazolják, de felfedezése nem marad következmények nélkül. A gyilkos behatol hozzá, és kilöki az ablakon, mire Jeffnek a másik lába is eltörik.

A *Rémület a színpadon* eljátszott a nézővel, a *Hátsó ablak* révén a néző teljességgel bevonul a filmbe. A lesekedő magatartás senkitől sem idegen, a kíváncsiságot az érdeklődéstől nagyon nehéz megkülönböztetni. S a film vállaltan lesekedést kínál, bepillantást mások életébe. Jeff szerepében még csak nem is kellett nagyon játszania James Stewartnak a nézők helyett. Az ún. Kulesov-effektust alkalmazta itt nemegyszer a rendező. Lev Kulesov annak idején Ivan Mosjoukine semleges premier plánjai után vágott egy tál levest, egy halott asszonyt és egy játszó gyereket. A be nem avatott nézők döbbenetesen szemlélték, hogy a színész milyen csodálatosan reagálja le az éhséget, a bánatot és az örömet. Jeff a *Hátsó ablak*-ban ugyanilyen reagálást érzékeltet: mosolyt egy kiskutya láttán, érzéki örömet egy meztelen nő láttán stb.

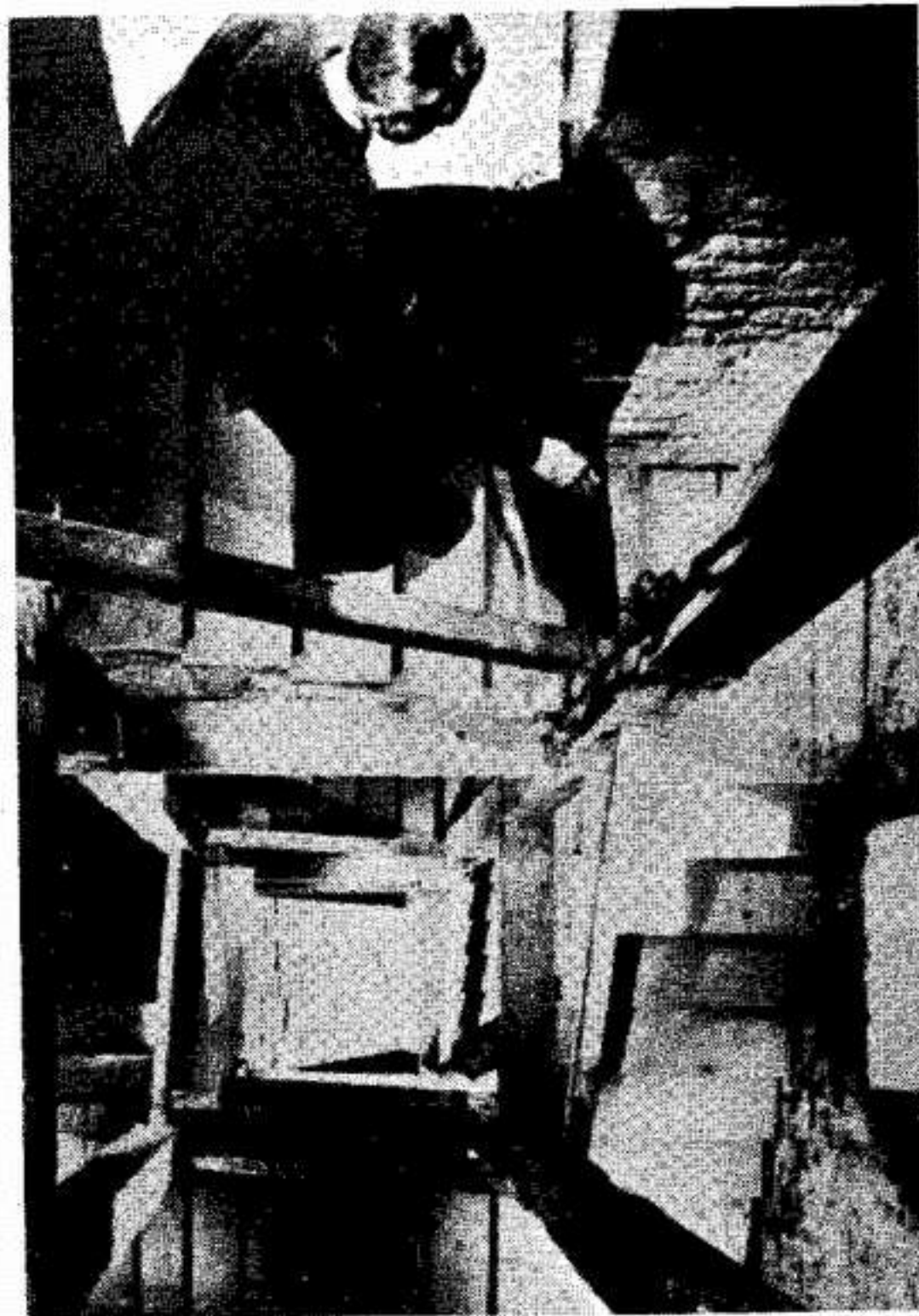


Hátsó ablak, James Stewart, Raymond Burr

Azt, hogy mennyire a nézőt személyesíti meg Jeff, érzékelteti az a jelenet, amikor a gyilkos behatol hozzá és megkérdezi tőle: „Mit akar tőlem?” Jeff nem tud semmit válaszolni, ahogy a néző sem, hiszen a leselkedése emberi magatartás, mondhatni az emberek — és saját maga tanulmányozása. Táncosnőt figyel meg, gyerektelen házaspárt és kutyájukat, amelyet pusztulásakor keservesen megsíratnak, részeg zongoristát stb. A gyilkosság a veszekedő házaspár között esik meg. Jeff nem tud védekezni a látványok — az emberek megismerése — ellen. Nem is hajlandó házasságra barátnőjével a veszekedő házaspár figyelése után. De védekezik a gyilkos ellen. Kirakja Beethoven mellszobrát az ablakba, és a sötétben a gyilkos golyója azt éri, nem őt. Majd a fényképezőgépe vakuját villantja szemébe, amikor az rátámad.

Köznapi, esendő, becsapható, gyenge, de pozitív hősöket teremtett ezekben a filmekben Hitchcock, nagyon emberien megrajzolva, emberi tulajdonságokkal — szolidaritás, segíteni vágyás a *Rémület a színpadon*-ban, érdeklődés, együttérzés a *Hátsó ablak*-ban, akkor, amikor a kor nem törődött a kisemberekkel, és nem emberségével tűnt ki. Pedig a kisemberek is kerülhetnek olyan helyzetbe, amikor felülmúlják önmagukat egy megrázó élmény hatása alatt. Hitchcock egy szakaszát zárja le az erre példát mutató *Szédület* című film, amely Pierre Boileau és Thomas Narcejac regénye nyomán készült.

A könyv lehetőséget nyújtott arra, hogy a közönség — a *Rémület a színpadon*-hoz hasonlóan — végig félre legyen vezetve. Hitchcock azonban a film felénél a néző számára (a hős számára nem) feltárta a való helyzetet.



Szédület

Scottie-t elbocsátják a rendőrségtől, mert szédülés-re való hajlama, tériszonya miatt súlyos vétséget követ el. Egy barátjától kap megbízást: figyelje annak feleségét, Madeleine-t, mert a barát szerint öngyilkosságra hajlamos. Scottie hűen felügyel a nőre, a vízből is kimentti, de ez (tudnillik, hogy meztelenül látja) csak elősegíti, hogy beleszeressen. Amikor azonban Madeleine egy harangtoronyba megy, szédülése miatt a férfi nem tudja követni, így a nő leveti magát. Scottie depressziójából csak nehezen épül fel, s hamarosan új megrázkódtatás éri. Találkozik Madeleine alteregójával, Judyval. A néző ekkor már tudja, hogy a két nő azonos. Megtudja, hogy Madeleine a barát szeretője volt, és éppen Scottie fedezetével végzett a valódi feleségével. A volt rendőr számára ez csak fokozatosan derül ki. Először Judyt Madeleine képére akarja teremteni, de amikor kiderül számára az igazság, akkor a nőt ő maga löki le a toronyból, ahonnan felszabadultan jön le.

Hitchcockot végig zavarta: kevésbé hihető a férjről, hogy ennyire bízik a felesége kidobásakor a rendőr szédülésében, abban, hogy nem megy fel a toronyba Madeleine után, hogy ezzel módot ad az álcázott gyilkossághoz. Talán ezért is kerültek annyira előtérbe a lelki defektusok.

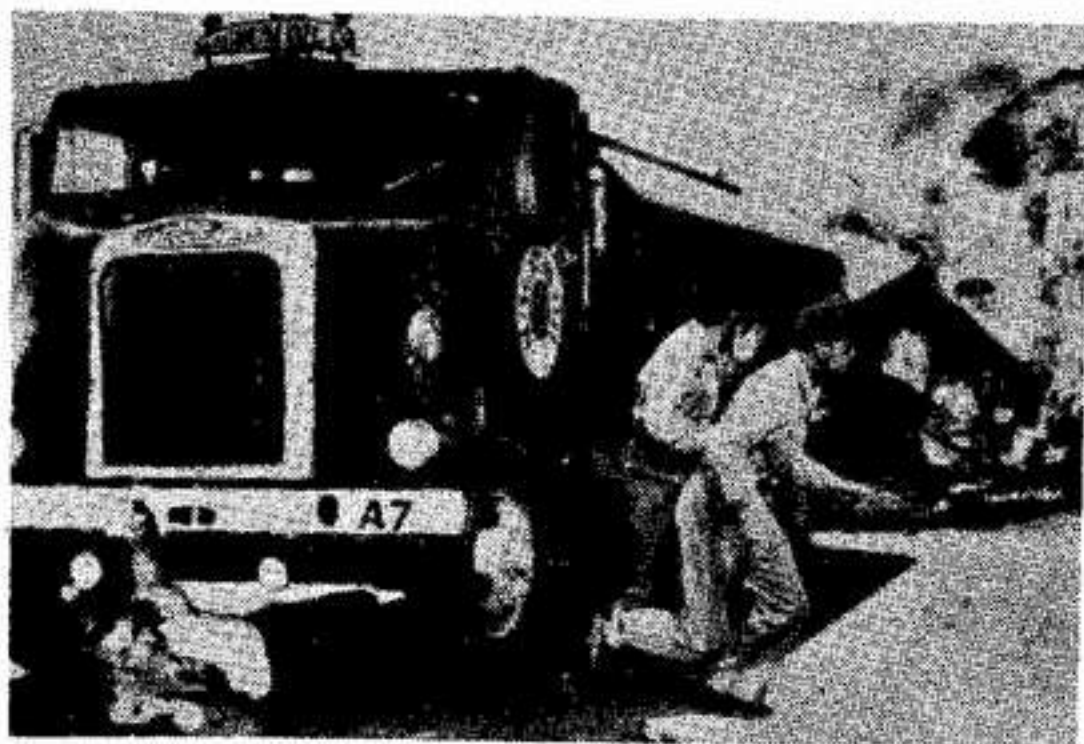
A feszültség forrása Scottie várható reagálása az igazságra. De Judy rádöbben, hogy egyre jobban lelepleződik a férfi előtt, és ezért fokozottan ellenáll annak, hogy Scottie teljesen Madeleine képére teremtsen. Ez is izgalmat teremt. Scottie rendőr volt — a jót szolgálta —, s a gonosz szolgájává teszik fizikai csökkentértékűsége révén. Le kell hát küzdenie ezt a szédülést. S ez a feszültségkeltés fő vonala. Sikerül-e? Csak saját maga lerombolásával sikerül. De a rosszat még ennek árán is le kell győzni.

A *Szédület* előfutára Hitchcock csúcsteljesítményének, a *Psychó*-nak. Előtte azonban ki kell tekinteni egy sajátos vigjátékra, az *Észak-Északnyugat*-ra.

A kiteljesedés

Túlzó fogalmazás, de van abban a mondásban valami, amelyet Hitchcock is elismer: egy filmművésznek nincs mondanivalója, de van bemutatnivalója. Amikor Hitchcock az emberekről, az életről „mond” valamit, akkor azonosít, szembesít, érzékeltet, de nem von le tanulságokat, még kevésbé dolgozik kész tételekkel. Nagyon banális megállapítás, hogy az élet túltesz minden fantázián. Különösen a szörnyűségek terén. Az emberben lévő borzalmak vonatkozásában. Ezek valóságos megmutatására nem is vállalkozhat senki és semmilyen művészet. De ez nem tévesztendő össze az alakításnak, a formálásnak azzal a mozzanatával, amely nem felülmúlni akarja a valóságot, hanem koncentrálni a hatást, a megváltozott szándéknak megfelelően. S ebben igen nagy szerepet játszik a deheroizálás, különösen pedig a deheroizálás leghatásosabb — komikus — változata. Az *Észak-Északnyugat* hőse komikus hős, aki olyan világba csöppen, amelyről sejtelve sincs.

A reklámszakember Rogert elrabolják, és együttműködésre hívják fel. Magyarázatot sem arra nem kap, hogy miért szólítják állandóan George Kaplannak, sem arra, hogy mi ez az egész. Ezért nem hajlandó az együttműködésre. Leitatják, és egy szakadékos serpentinén autóbába ültetik. Sikerül életben maradnia, majd a rendőrségtől is megszabadulnia. Roger felkeresi Kaplant, de kiderül,



Észak-Északnyugat, Cary Grant

hogy a holmija ugyan a szállodában van, ám őt magát soha senki sem látta. A lakásban, ahová vitték, semmiről sem akarnak tudni, amikor érdeklődik, a tulajdonost pedig az ENSZ-ben találja meg, éppen akkor, amikor késsel megölik. Mivel a gyanú ráterelődhet, menekülnie kell. A Titkos Szolgálat ugyanakkor elégedett, mert Kaplant ők találták ki ügynökük védelmére, s az, hogy Rogert a kémbanda Kaplannak nézte, segíti ezt a tervet. Roger meg akarja találni Kaplant és követi a nyomát Chicagóba, de oda csak úgy jut el, hogy találkozik Eve-vel, aki mit sem tud arról, hogy kettős ügynök. Bár gyanúja ébredhet akkor, amikor a lány adta találkahelyen nem Kaplan jelenik meg, hanem repülőről lőnek rá. Sikerül újra látnia a lányt egy árverésen, ahonnan azonban a rendőröknek kell megmenteniük

Rogert a banda fenyegetése elől. A rendőrségen a Titkos Szolgálat megbízottja beszél vele: tovább kell folytatnia a dolgot, mert Eve veszélyben van. Megrendeznek egy jelenetet, amelyben Eve lelövi őt, és ő mentőautón kerül el a helyszínről. Valójában vaktölténnyel lőtt rá a lány, akivel Roger kapcsolata egyre inkább elmélyül. A Rushmore-hegységben jut el a banda szálláshelyére. Sikerül kihallgatnia őket: rájöttek a vaktöltény-trükkre, és Eve-et a repülőről akarják kidobni. Az is kiderül, hogy az árverésen megszerzett kis Buddha-szoborban van elrejtve a továbbítandó anyag. Rogernek sikerült Eve-et figyelmeztetnie, az a repülőre szállás előtt kikapja a szobrot a főnök kezéből, és Roger kocsijához rohan. Az elnökök sziklába vésett szobrain keresztül kénytelenek menekülni, mert a kapuk zárva vannak. Már-már elfogják őket, amikor a Titkos Szolgálat emberei által kihívott rendőrök segítségükre sietnek. Kapaszkodásuk a szobrokon áttűnik egy vonat közös hálókocsifülkéjében való kapaszkodásba.

Úgy tűnik, ez — ha nem is gyermek —, de gyermeketeg — mese: így látja magát a kisember a kémek és ellenkémek világának közepette. Valójában Hitchcock fin-tora ez a film, nem véletlen, hogy olyan sokat beszélt róla. Leglényegesebb, amit mondott a filmmel kapcsolatban: „... az abszurd iránti szeretetemet teljesen vallásosan alkalmazom.” Egy ügynök, aki nincs. Egy nagy autós szá-guldás, amely sok filmben megtalálható, de itt egy részeg vezető az életveszélyes serpentinén éppen részegségének köszönhetően vezet jól. Az áldozat pillanatokon belül bűnösnek tűnik. Roger nem kap jegyet a chicagói vo-natra, sőt a pénztáros értesíti a rendőrséget. Eve a saját fülkéjében bújtatja el, sőt azonnal az övé lesz, majd hor-

dárruhában lopja ki a pályaudvarról. Amikor valakit meg akarnak ölni a banditák vagy a kémek, általában éjjel jelölnek ki valami zárt helyet a találkozásra. Rogert vakító napban egy teljesen sík mezőre küldik és repülőről akarják megölni, amely egy tartálykocsinak ütközve robban fel, míg a férfi lopott autón menekül. Az árverésen ütődöttnek tettei magát, és rendőrt hívnak, hogy eltávolítsák. Így menekül meg a kémektől, akik meg akarják ölni. A menekülés az elnökszobron kapaszkodva, miközben az egyik bandatag Roger kezére lép, a klasszikus burleszk jelenteire emlékeztet. S a hálófülkében folytatott kapaszkodás még inkább. S mindez miért? Valami ismeretlen kormánytítokért, amellyel kapcsolatban egyébként Hitchcock elmondta, hogy ezek a miértek egyáltalán nem fontosak. Az a fontos, ami körülöttünk van. Roger tehát belekeveredik valamibe, és úgy csetlik-botlik keresztül rajta, mint az egyszerű emberek az életben, egyik szituációból a másikba, miközben hősnek képzei magát. A *Harminckilenc lépcsőfok* című filmre emlékeztet ennyiben ez a mű, meg persze az életre. Elegendő arra gondolni, hogy Graham Greene *Havannai emberünk* című regénye éppen egy évvel korábban (1958) jelent meg, mint Hitchcock filmje. Ha úgy tetszik – némileg túlozva – mindez szellemi előjátéka volt az enyhülésnek, a hidegháborús hangulat oldódásának. A Libanon elleni amerikai intervenció éppen 1958-ban fulladt kudarcba. A tehetetlen Titkos Szolgálaton egy esetlenkedő kisember segít a filmben, az életben a következő években – főleg Kuba ellen – nagyon elkelt volna hasonló segítség a CIA-nek.

Hitchcock emberi szintre szállította le a kémek harcat. Nem mutatott ostoba kémeket és mindenki felett

álló hőst. Nem tett le az ember, ezen keresztül a világ kritikai ábrázolásáról. S a világban éppen az ún. fogyasztói társadalmak alakultak ki, amelyeket az atomizáltság, az elidegenedés jellemzett. S Hitchcock az új hullámok legnagyobb lendületével párhuzamosan, 1960-ban elkészítette azt a filmjét, amely az elidegenedett, atomizálódott, társadalmilag perifériára szorult ember magányosságáról és torzultságáról szólt, a *Psychó*-t. Amelyet azután hamarosan követett a fenyegetettséget kifejező *Madarak*. Ez a két mű, mint a hitchcocki művészet csúcsa, némileg nagyobb figyelmet érdemel. Nem kell külön beszélni arról, hogyan vezetett a rendező útja ezekhez a művekhez. Ez a nyomon követett állomásokból kiderül. De hangsúlyozni kell a két film kapcsolatát az ún. modern filmművészet más alkotásaival, és természetesen kapcsolatát a valósággal.

A *Psycho* főhőse rossz ember, aki azonban a közönség számára rokonszenves. Ez a gonoszt üldöző, deheroizált hős ellenpólusa. Emlékeztetőül a kriminalisták megállapítása: a bűn emberi magatartás. De még előbb ki kell tekinteni arra, hogy Hitchcock szerint a *Psychó*-t iróniával kellett volna elmesélni. Így a film egy klinikai eset előadásához közeledett, amit a rendező semmiképpen nem akart. Talán megdöbbenő ez a szempont a *Psychó*-val kapcsolatban. De újra fel kell hívni a figyelmet arra, hogy Hitchcock nem a köznapi értelemben veszi a humort, hanem abszurd értelemben, túl azon, hogy humoros előadásmód és humoros előadás között jelentős különbséget tesz. Fájtalta, hogy az *Észak-Északnyugat*-ba nem tudta beilleszteni a következő jelenetet: Roger egy autógyár szerelőszalagja előtt beszélgetett volna az egyik gyári vezetővel. Járkálva beszélgettek volna, tehát mintegy kísérve a futószalagot, amelyen



Psycho, Anthony Perkins

egyre inkább összeállnak az autók. Beszélgetésük végén már egy teljesen kész kocsit látnak, amely szinte a semmiből keletkezett. Ezért mondanák rá: „Ez csodálatos, nem?” Ekkor kinyílna a kocsiját, és kiesne belőle egy hulla. Teljesen mindegy ennek a lehetetlensége, mert lehetetlenségekkel (elképzelhetetlenségekkel) van tele az életünk is. S ezekkel szembe kell nézni. Nem lehet ezek helyett didaktikus esettanulmányokat filmre vinni a köznapiekról, amely a köznapiság és a didaktikusság miatt egyaránt elfordul az igazi mélységektől, pedig ezekben tárul fel az ember — a világ által korlátozott, megnyomorított ember. Lássuk ezt a *Psychó*-ban: itt nem is egy ilyen van.

A film Robert Bloch megtörtént esetet feldolgozó műve alapján készült. A város nevét is pontosan jelzi a film — Phoenix —, és a cselekmény kezdési időpontját is — tizennégy óra negyvenhét perc. A napnak ez az időszaka nyújtja Marion, egy kis tisztviselő számára az egyetlen lehetőséget, hogy egy szállodában találkozzék női szeretőjével, Sammel. Ehhez az ebédidejét kell feláldoznia. A kamera mintegy megleszi őket. A szoba ablakát látni, majd belsejét. S hallani a keserű beszélgetést a férfi adóságáról és a feleségének fizetendő tartásdíjáról, ami akadályozza a válást és az új házasságkötést. Ebben a hangulatban tér vissza munkahelyére Marion, és kénytelen egy — némileg spicces — gazdag vevő ömlengését meghallgatni a lánya számára vásárolt ingatlanról. Mivel főnöke nem tud a vevőtől szabadulni, Mariont küldi el a negyvenezer dollárral a bankba. A gazdagság és szegénység ilyen kontrasztja után kezdődik a film: Marion kocsiba ül, és elutazik a negyvenezer dollárral. Ettől kezdve a néző érdeklődik sorsa alakulása iránt. Ezt az érdeklődést a rendező szándékosan fokozza. A lány a kocsiban tölti az éjszakát, az út mellett. Egy rendőrnek reggel gyanús lesz, azonban nem köthet bele semmibe. Marion mégis — ráfizetéssel — a legközelebbi használtkocsi-telepnél kicseréli az autóját. Ezzel jut el este egy motelhez, ott tudja meg, hogy letért az útról, és elhatározza, hogy az éjszakát ott tölti. A motelben egy fiatal férfi, Norman fogadja igen szívélyesen. Még vacsorázni is meghívja a motel mögötti nagy, díszes épületbe, de a lány, hallva a fiú anyjának tiltakozását, ezt nem fogadja el. Így néhány szendviccsel ülnek le az iroda mögötti szobában. A fiú anyjáról beszél, akivel nagyon nehéz együttélni féltékenysége miatt, de akit nagyon szeret.

A lánynak feltűnnek még a kitömött madarak. Ez Norman hobbija. Utána Marion magára marad, és útiélményeinek hatására elhatározza, hogy visszaadja a pénzt, amivel a boldogságát akarta megalapozni. Ezzel a tudattal kezd zuhanyozni, mintha tettének szennyétől is megszabadulhatna így. Norman beles a tusoló nőre, majd elrohan. Megjelenik azonban egy nőfigura a nylonfüggönyön túl, és a meglepett lányra tizenkét késszúrás csap le. Marion halott, pedig a néző érdeklődése az ő sorsához kötődött. Hitchcock-féle meseszöveg ez, más filmjeihez hasonlóan, amelyekben egészen máshová érkezik a történet, mint ahová a néző sejtése szerint tart. A továbbiakban Norman sorsa kerül a figyelem középpontjába, aki megjelenik, és nagyon gondosan — nyilvánvalóan anyját féltve (csak őt lehet sejteni gyilkosként) — minden nyomot eltakarít. Marion holmiját (a pénzt is, amiről nem tud) berakja az autójába, s azt egy mocsaras szakadékba engedi.

A továbbiakban Leila, Marion nővére érdeklődik Samnél a húga iránt, de Sam üzletében megjelenik Arbogast magánnyomozó is. Főnöke ugyanis nem jelentette fel a tíz éve nála dolgozó lányt, hanem így próbálja a pénzt visszaszerezni. Arbogast el is jut Normanhoz a motelbe, Marion nyomait követve. Megtudja, hogy a lány álnéven jelentkezett be, de többet nem képes kideríteni. Telefonál Leilának, majd belopakodik a házba, de újra megjelenik a nőalak, s a lépcsőházban több késszúrással megöli. Leila és Sam a seriffhez fordul, akitől megtudják, hogy Norman anyja régóta halott. (Már özvegy volt, amikor udvarlója jelentkezett, s később együtt megmérgezték magukat.) Közben Norman elrejtí anyját a pincébe. Amikor megérkezik Sam és Leila, szobát vesznek ki, hogy ne

keltsenek gyanút. Mivel ^{Nem így!} ugyanazt a szobát kapják, amelyikben Marion volt, megtalálják annak a cédulának egy darabját, amelyen a lány számolt. Sam feltartja beszélgetésével Normant, Leila pedig behatol a házba. Az anyja szobájában látni a test nyomát az ágyon. A fiú szobája teljesen megmaradt gyerekszobának. Közben azonban Norman leüti Samet, s előle Leila a pincébe menekül. Itt hátulról pillantja meg az asszonyt, akihez amikor hozzáér, kiderül, hogy összeaszott múmia. De mögötte már emelkedik a kés, amelynek lecsapását az odaérkező Sam akadályozza meg. Norman kezében van a kés, aki női ruhában és parókával készült újra gyilkolni.

A rejtély a rendőrségen oldódik meg, a pszichiáter tárja fel. Norman ötéves volt, amikor meghalt az apja, ezért nagyon bensőséges kapcsolatban élt az anyjával. Amikor az anyjának szeretője lett, akkor az egyedül maradtától félve mindkettőjüket megmérgezte. Anyja holttestét azonban kilopta a sírból, és kitömve (ez kapcsolatban van a madárkitömés hobbiával) megőrizte. Tudathasadásában hol anyjának, hol saját magának képzelte magát. Így beszélgetett is anyjával, akinek a nevében éppen azt mondta, amit fiúként nagyon kívánt hallani: mennyire félti, mennyire maga mellett akarja tartani őt az anyja. Anyjaként gyilkolt is, mintegy védve fiát minden olyan beavatkozástól, amely tőle eltávolítaná. A megrázkódások következményeként azonban most már megmarad az anyja énjében. Az utolsó kép róla, amint takaróba csavarva, reszketve ül a folyosón, mit sem tudva a környezetről.

Már a cselekményleírás is érzékelteti, miért hozott ez a nyolcszázezer dolláros film tizenhárommillió dollár hasznót.

A dolog azonban mégsem ilyen egyszerű. Nemcsak a más – átlagos – bűnügyi filmekről való különbségére kell gondolni, hanem kapcsolatára a valósággal és ennek révén (ezt hangsúlyozni kell) viszonyára a modern filmművészethez, a filmművészeti megújuláshoz. Előbb azonban érzékeltetni kell néhány jelenetet elkészítésük módjának leírásával is – a hitchcocki nézetnek megfelelően: nincs mondanivaló, de van mutatnivaló.

A bevezetés az olasz neorealista filmekre emlékeztet. A kamera azokban is mintegy véletlenül talált rá hősrre – kiemelve őt az utcai járókelők közül vagy egy házból – bizonyítandó, hogy bárkit választ ki a rendező, mindenkire vonatkozni fog, amit a film a társadalomról elmond. Hitchcock azonban nemcsak kiemel, hanem a jelenet intimítása folytán meg is les. Nem a szeretkezést, ebben nagyon mértéktartó, hanem a szeretkezés némileg megalázó körülményeit, a szerelem perspektívatlanságát mutatja be. Ezzel felerősíti a belső és külső nyomorúság érzetét. A perspektívatlanságot, világa bezártságát a hivatalban még jobban érzi Marion, mert az kontrasztba kerül az ügyfél lehetőségeivel. Mindez teljesen mellé állítja a közönséget – a tolvaj mellé. Mindenki neki szurkol, még inkább akkor, amikor elhatározza a pénz visszaadását. De persze érezzük, hogy a dolog nem végződhet ilyen simán. A korai filmteoretikusok a filmdramaturgiáról beszélve már hangot adtak annak, hogy a film egyes jeleneteinek mintegy kérdéseket kell feltenniük, amelyekre a közönség egyre feszültebben várja a választ. Hitchcock ezt tökéletesen megvalósította. Ha Marion visszaadja a pénzt, mi lesz szerelmével? Ha nem adja vissza, lehetséges-e, hogy ilyen áron legyen boldog? S egyáltalán, elképzelhető-e, hogy a lopást ne kö-

vesse leleplezés? A világ ilyen bevezető bírálata után sokkal súlyosabb kritika következik Norman sorsának ábrázolásával. Anthony Perkins Norman szerepében nem kevésbé rokonszenves, mint a Mariont megszemélyesítő Janet Leigh. Kedvessége, amelyben bizonyos gyermeki báj mutatkozik meg, rögtön megragadja a nézőt. A nézőt, aki nek ezt a rokonszenvét nem zavarják meg a gyilkosságok, hiszen Normant nem látja gyilkolni. Látja viszont teljes odaadással takarítani, mintegy anyját védelmezendő. De hogyan állanak elő ezek a megtévesztések?

Szergej Eizenstein egyik nagy felfedése volt az, hogy egy-egy eszmét lehet tárgyiasítani. A szerelmet például nem úgy kell ábrázolni, hogy a szerelmes kimondja: „szeretlek”, hanem ennél sokkal emelkedettebben, a fogalom sok tárgyi megfelelőjének felsorakoztatásával. Utalt a gyilkosságra is, aminek legprimitívebb ábrázolása annak megmutatása, hogy a kés behatol a testbe. A felemelkedő kés, az ijedten megrebbenő szemek, az ernyedten lehanyatló kéz, a csöpögő vér stb. pontosan visszaadja a gyilkosságot, anélkül, hogy az ténylegesen látható lenne. A gyilkosság eszméje tárgyiasul. Hitchcock pontosan eszerint járt el, bár előzőleg készített egy műanyag testdarabot, amelybe a kés behatolt volna. Ezt a megoldást azonban szerencsére elvetette. Janet fürdik – anélkül, hogy a teljes testét mutatná a kamera. A gyilkost csak a nylonfüggönyön keresztül látni. Az újra és újra felemelkedő kés adja meg a jelenet lendületét. A nő próbálkozása, hogy védje magát, vergődéssé változik. A kádba folyó víz egyre véresebben zúdul a lefolyóba, s erre a fekete lyukra vágta a rendező a halott lány merev szemét. A fürdés jelenete visszakötötte Mariont a szállodabeli szeretkezéshez. Testének képe – a melltartó

ellenére is – kapcsolatot teremtet. Itt sem látni a mellét, bár meztelen, a kamera lassítva mozdul a testét mutatva, így azt az érzetet kelti, hogy bejárta a testét, valójában elkerülte az intimebb részeket. S a lassított darabok kerültek a vágás kompozíciójába. A meztelenség tehát összeköt, a gyilkosság visszautal a tett indítóokára. Az élet bezárul.

A homályos függöny takarta a nőalakot; Arbogast megölésekor nincs takarva a nő, a lelepleződés mégsem megy végbe. Hitchcock ezt úgy oldotta meg, hogy amikor a nyomozó az utolsó lépcsőfokra lépne, akkor a mennyezet alá helyezte a kamerát és felülről fényképezett. Így felismerhetetlenné válik Norman, anélkül, hogy a néző – például a hátulról való fényképezés esetében – arra gondolna, hogy szándékosan nem mutatják az arcát. De fontos volt ez a lépcsőházat befogó totálkép azért is, hogy az utána következő közelképpel éles, dinamikus kontrasztot alkosson a nyomozó arcáról. Totálban látni a kés útját, amely azután közeliben folytatódik. Technikailag: kis műanyag cső volt az Arbogastot alakító Martin Balsam hajába rejtve, s amikor a kés közeledett az arcához, akkor egy zsinórral kinyitották, és elöntötte arcát a vért utánozó folyadék. Ezt követi hátrazuhanása. A hátrazuhanás koreográfiáját úgy valósította meg a rendező, hogy egy speciális székre ültette Balsamot, és mögötte háttérvetítéssel volt látható a lépcsőház. Amikor a széket megrázták (tehát nem lökték fel), a színész egyensúlyát igyekezett visszanyerni, csapkodott a karjával, s ez premier plánban pontosan érzékeltette a hátrazuhanást. Ezután a kamera újra felső helyzetbe került.

Leila jelenete a múmiaszerű nővel szinte pontosan egyezik Curtis Harrington *A kutatás töredéke* (1947)

című kísérleti filmjének egy részével. Ott egy nárcista fiú megérinti a neki háttal ülő nőt, majd menekül a megforduló koponya elől. Az avantgarde mozgalom experimentalista művei kétségtelenül hatottak a hitchcocki ábrázolásra, és viszont. Persze az sem véletlen, hogy az ún. második avantgard vagy amerikai experimentalizmus, amelyhez Harrington tartozott, ugyancsak nagy figyelmet szentelt a magánynak, a bezártságnak.

A modern filmművészet alapvetően az elidegenedéshez kapcsolódva azt mutatta meg, hogy a polgári társadalom a fogyasztói modell ellenére is emberellenes, embertorzító maradt. Persze ehhez nem szolgáltak alkalmul olyan külsőségek, mint amilyenek a háború utáni nyomor éveiben magától értetődően és látványosan vallottak a kapitalizmus negatívumairól. Az értelmiségi és polgár-hősökben a modern film nem mutatott éhezőket, sőt jólszituált, jólnevelt emberek voltak hősei, akiknek belső torzultságát kifejezte. Hitchcock tulajdonképpen összekötötte a korábbi (neo-)realisztikus ábrázolást és a modern filmet. Marion sorsa mutatta, hogy nem elegendő az éhezés hiánya az emberi élethez, a boldogsághoz. Norman sorsa pedig szintén példázta, hogy mennyire többre lenne szükség, mint anyagiakra. Egy dologban azonban a két hős közös vonást mutatott: igyekeztek megkapaszkodni valakiben, bármilyen áron, mert életük nélkül végképp üres lett volna. Nem olyan társadalomkritika ez persze, mint a nyomor kritikája, de pontos leleplezése annak a világnak, amelyben az egyén ennyire magára marad, sőt eltorzul. Hitchcock tehát hozzájárult a modern film kiteljesedéséhez a saját művészeti lendületével, s nemcsak a *Psychó*-val. A *Madarak* című filmjéről is ebben a vonatkozásban kell beszélni. Bár az

1963-ban készült filmmel kapcsolatban nem lehet megfedkezni olyan tényekről sem, mint például az első igazi nagyszabású amerikai tüntetés az atomkísérletek ellen (New Yorkban 1962-ben), amelyet csak 1963-ban követett a moszkvai atomsorompó-egyezmény. S az atomfenyegetésnek – sőt némi hisztériának – előbb a Kuba elleni mozgósítás, majd a Vietnamba küldött katonák kapcsán igen nagy hatása volt. Ahogy a politikusok mondták: az események a világot az atomháború szélére sodorták.

A *Madarak* Daphne du Maurier műve nyomán készült, s Hitchcock hároméves szünet után a televíziós munkájától megválva készítette. Hitchcockot az fogta meg a könyvben, hogy nem keselyűkről vagy más ragadozómadarokról van benne szó, hanem egyszerű, mindennapi madarokról – sirályokról, verebekről stb. Kedves madarokról, amelyek kivájják az ember szemét. Természetesen Hitchcock nem gondolt arra a madaraknál előforduló nagyon ritka betegségekre (veszettségfélére), amelytől megvadulnak. Ő az atomenergiára utalt, arra az erőre, amelynek segítségével az emberiség uralkodhatna a földön, s ehelyett fenyegetéssé változtatja. A fenyegetettség érzésétől egyre kevésbé képes megszabadulni az emberiség. S ennek magyarázata nemcsak abban rejlik, hogy a fenyegető tényezők léteznek, sokkal inkább megmagyarázza ezt az emberi magatartás. Ugyanakkor szembe kell nézni azzal is, hogy az ilyen módszer szerint készített filmek csak hangulatilag utalhatnak a világ fenyegetéstől terhes atmoszférájára. Hitchcock azonban olyan műfaji és tematikai sajátosságokat képviselt, amelyek nehezzé tették a visszakötést a valósághoz. Ennek köszönhető, hogy a francia kritika például elutasította a filmet, pontosabban tévedésnek minősítette, bár ügyességét elismerte.



Madarak, Melanie Daniels

A film San Franciscóban kezdődik. Melanie, egy lap résztulajdonosának lánya éppen a madárüzletbe menet figyel fel a sok sirályra az utcán. Ide tart Mitch ügyvéd is, aki a lányt az üzletben eladónak nézi, majd vita bontakozik ki közöttük a bíróságról, amely nem büntette meg Melanie-t. Bár Mitch két papagájt (angol eredetiben: szerelem-madarat) akart venni a húgának, a vita miatt üres kézzel megy el. De Melanie megjegyzi a kocsija számát, és apja titkárával kiderítetteti, kié a kocsi. Másnap a két papagáj kalitkáját az ügyvéd lakása előtt hagyná, de a szomszéd figyelmezteti rá, hogy az elutazott a közeli Bodega Bay-be az anyjához és húgához. Mivel Melanie-nak nem közömbös Mitch, elindul utána a két madárral. Egy üzletben megtudja a lakáscímét, de felkeresi előzőleg Anne-t, a tanítónőt is, hogy megtudja

az ügyvéd húgának a nevét. Beszélgetésükből kiderül, hogy Anne-nak nem közömbös Mitch. Melanie motorcsónakon megy át a tavon, és észrevétlenül helyezi el a házban a kalitkát és a levelet. Mitch messzelátón ismeri fel és kocsival elébe vág a tóparton. Félelmetesen sötét az ég, amikor a tó közepén lecsap a lányra egy sirály és megsebzí a fején. Mitch ellátja Melanie sebét — Melanie Anne régi barátnőjének vallja magát, és azt állítja, hogy a tanítónőhöz jött —, sőt, be is mutatja anyjának és húgának, meghívja vacsorára. Így Melanie kénytelen tényleg Anne-nál aludni, néhány sebtében vásárolt holmival. A vacsorán a hűg, Kathy megkéri vendégüket, hogy menjen el másnap születésnapjára. Az anya nem túl lelkes, és amint lehet, elmeséli a fiának, hogy Melanie-ról az újságból tudja, hogy Rómában meztelenül fürdött a szökőkútban. Amikor ezt Mitch neki szóvá teszi, a lány elmondja, hogy ruhástól belelökték, és különben is a konkurrens lap írta róla ezt. Este megtudja Anne-tól, hogy az Mitch-ért jött ide, de a férfi féltékeny anyja miatt nem lett semmi a házasságból. Melanie már az iskolához menet is sok madarat látott, most viszont egy sirály ütközik az ajtónak. Másnap a zsúron éppen egymásra talál Melanie és Mitch, aki vacsorára is meghívja a lányt, amikor madarak csapnak le a szabadban játszó gyerekekre. A felnőttek alig tudják megmenteni őket. Este pedig, amikor négyesben üldögélnek, a kandallóból zúdúl ki egy csomó veréb, alig tudják kiűzni őket. A másnap kihívott seriff nem tulajdonít jelentőséget a dolognak. De bekövetkezik a szörnyű fordulat. Mitch anyja meglátogatja a szomszédot, és azt halálra csipkedve, kivájt szemekkel találja a farmján. Míg Mitch átmegy a farmra, Melanie elkocsizik az iskolához, hogy Kathyt hazavigye. Az udvaron várja az óra

végét, de annyi madár gyűlik össze a környéken, hogy kénytelen megszakítani a tanítást. A hazaküldött gyerekekre lecsapnak a madarak, de azután visszavonulnak. Melanie a gyerekeket kísérve a településre jut, amelyet a tó választ el Mitch-ék házáatól. Egy étteremből számol be apjának az eseményekről. Ugyanott egy ornitológusnő kételkedéssel fogadja a híreket, mert szerinte a madarak nem agresszívak. Más azonban egy halászhajó megtámadásáról beszél. Mikor Mitch megérkezik a seriffel, kint éppen a benzinkutast támadják meg a madarak. Az elfolyó benzin egy eldobott gyufától azon nyomban lángra lobban. A tűz ellepi a rágyújtó férfit, és a parkoló kocsikat is. Felülről látni a kisvárost, középen a tűz, a sirályok pedig egyre gyűlekeznek, majd rátámadnak az étteremből kijövőkre. Eleső tűzoltó, vágató lovak, véresre csípett arcok. Melanie a telefonfülkébe szorul, ahonnan Mitch menti ki, amikor a madarak már betörnek az üveget. Az emberek az étterem hátsó részébe húzódnak, hisztéria lesz úrrá rajtuk. Végre visszavonulnak a madarak, Mitch és Melanie elindulhat Kathyért. Az ajtóban Anne összezsípett holtteste hever. A kislányt még belökte az ajtón, de ő maga már nem jutott be. Félelmetes az este. Bedeszkázzák az ablakokat, a kandallóban tüzet gyújtanak. A telefon rossz. A rádió éppen csak megemlíti a támadást. Az anya hisztériázik, a kislány rosszul van. Egy újabb támadásnál meg kell erősíteni az ablakokat és az ajtót. A villany is kialszik. Amikor a támadás csendesedik, pihennek, Mitch elalszik. Így Melanie megy a gyanús zaj eredetét megnézni az emeleten. Előbb csak a lyukas tetőt látja meg, amikor benyit a szobába, majd a behúzódtott madarakat, de azok abban a pillanatban már támadnak is. Melanie úgy esik le az ajtó mellé, hogy Mitch

alig tudja kimenteni. Kórházba kell vinni. A férfinak sikerül is kihozni a kocsiját. Az autórádió arról beszél, hogy máshol is támadnak a madarak, a Szovjetunióban is. Sikerül is mind a négyüknek elmenniük — még a papagájokat is viszik — a rengeteg madár szeme láttára, lassan távolodva a kocsival.

Nyilvánvalóan szerepük van azoknak a mozzanatoknak, amelyek bezárt madarakat mutatnak újra és újra. Kathy még külön is felhívja erre a figyelmet akkor, amikor ügyvéd bátyját úgy jellemzi, hogy rács mögé juttatja az embereket, ahogy a madarakat szokás. Minden az ellenkezőjére fordul: az emberek záródnak be és a madarak vannak szabadon. Különösen hangsúlyozódik ez akkor, amikor Melanie a telefonfülkéből nem tud kijönni. Bezártsága ott tényleg nagyon érzékletes. Egy erő, amelyet akár kalitkába is zárhatnak az emberek, elszabadul, és szinte kivédhetetlen támadásba lendül. S az emberek szembe kerülnek ezzel a számukra ismeretlen veszéllyel, és teljesen tehetetlenek.

Itt természeti erő módján lépnek fel a madarak, s a természeti erők ellen — igaz, engedelmeskedve, de — lehet küzdeni. A filmben azonban ennek nyoma sincs. Pontosabban: az emberek teljes nemtörődömsége kíséri a természeti erő elszabadulását. Egyszerűen nem annak tekintik a madarakat, amik azok lehetnek, hanem kalitkába zárt kis állatoknak. Még a szélsőséges támadás atmoszféráját sem igazán emberi magatartás érzékelteti. Amikor az anya visszajön a halott szomszéd farmjáról, az autója által felvert por (oda felé semmi ilyesmi nem volt) és hatalmas kipufogófüst lep el mindent és kelt félelmetes hangulatot. Előzőleg a seriff nem vette komolyan az egészet. Mitch és Melanie kö-

zött szerelem bontakozik ki. Nemcsak tehetetlenség, hanem hitetlenség is kíséri ezt az elképzelhetetlennek tűnő dolgot. S a filmben ez a lényegesebb, nem a támadások szörnyűsége. Közismert, hogy mennyire nehéz felhívni egyének és közösségek figyelmét olyasmire, ami nem szövi át mindennapjaikat, vagy ha igen, más arculatát ismerik, mint amire a figyelemfelhívás irányul. Hitchcock egyszerre mutatta meg, hogy az átlagos emberi magatartástól az ilyen erő támadása mennyire idegen. S ugyanakkor érzékeltette, hogy éppen ezért nincs is megfelelő magatartás ilyen esetben. Kétségtelen, hogy a fegyverkezés folyamatában széles tömegek nem is veszik tudomásul a veszélyt, hiszen annak támadó jellege érzékletesen nem nyilvánul meg. Hitchcock filmje egy ilyen helyzetet kiélezve modellezett: mi történik, ha bekövetkezik mégis a hihetetlen? Természetesen a modellezésnél a modellnek külön élete van, és ez nyomatékosan érvényre jut. Ez azonban nem szünteti meg az eredetivel való kapcsolatot. Hitchcock nem is távolodott el végleg a fenyegetettség témájától. Ezt érintette az *Őrjöngés*-ben is.

A befejezés

Hitchcock a *Madarak* után még öt filmet rendezett. Ezek egyike sem érte el a *Madarak*, még kevésbé a *Psycho* színvonalát és jelentőségét. Az *Őrjöngés* néhány mozzanatában mégis említést érdemel. A film Angliában készült, szándékosan némileg archaizáló stílusban, mintha csak *A bérlő* egyes részei elevenednének meg.



Őrjöngés, Barbara Leigh-Hunt

A Temzéből nyakkendővel megfojtott nő hulláját emelik ki. Újságok írnak a nyakkendőös gyilkosról. Egy ember tucatnyi nyakkendőt vásárol. Az üzlettulajdonos azonnal telefonál a rendőrségre.

Bob, a gyümölcskereskedő segít barátján, Richardon, akít kidobtak az állásából, és a felesége is elhagyta. Felkeresi viszont barátja feleségét, Brendát, akinek álnéven mutatkozik be annak házasságközvetítő irodájában. A nő szívesen fogadja Bob udvarlását, de a férfi megerőszakolja, és nyakkendővel megfojtja. A gyanú persze Richardra terelődik, hiszen ő össze is vezett a feleségével. Richard mindezt barátnőjétől, Barbarától tudja meg. Barbarát Bobra bízta, és elrejtőzik volt katonatársa, Johnny szállodai szobájában. Barbarát Bob a lakására viszi, és már fel is hangzik a Brendánál hallott szöveg: „Maga az esetem ...” A kamera viszont az

ablakon néz ki és nem mutatja az eseményeket. Bobnak – mivel a dolog a saját lakásán történt – el kell tüntetnie a nő holttestét. Egy krumpliszsákba gyömöszöli, és felteszi egy teherautóra. Új nyakkendőt véve azonban Bob rájön, hogy a nyakkendőtüje eltűnt, valószínűleg Barbara kezében maradt. Rohan az autó után, és keresgéli a megfelelő zsákot a már induló kocsin. Végre meglátja az egyik zsákból kilógó lábat. Az ujjakat azonban le kell törnie, mert nem tudja szétfeszíteni. Közben az autó is megáll, mert hullik a krumpli, de a sofőr csak a hátsó falat kapcsolja fel, nem néz a ponyva alá. Másnap Richard Bobnál akar elrejtőzni, az beleegyeznek, de azonnal rendőrért megy. Ezalatt Richard felfedezi barátnője ruháját, azonban semmit nem tehet, mert rögtön letartóztatják. Johnny félelmében letagadja, hogy Richard nála rejtőzött, így annak megdől az alibije. Elítélik, de kórházba kerül, mivel ledobta magát a lépcsőn. Innen szökik meg, hogy bosszút álljon. A felügyelő, akiben volt bizonytalanság Richard bűnösségét illetően, a szökési hírre rohan Bobhoz, hogy megakadályozza Richardot abban, hogy tényleg gyilkoljon. Richard közben lesújt az ágyban fekvő alakra Bob lakásán, de az egy lány hullája. A felügyelő beosztottja ennek alapján Richardra gyanakszik, de belép a bőrönddel Bob, és így minden kiderül.

A film nem nélkülözi a hitchcocki humort. Brenda az erőszak jelenetében, félelmében egy zsoltárt mondogat, miközben Bob egyre ezt ismételteti: „pompás, pompás”. A krumpliszsákok kutatásának jelenete a fekete humor szélsősége. A felügyelőnek – aki utálja a felesége főztjét – a levesből kibukkanó halfej és a szószban úszó marhahús láttán jut eszébe Barbara holttestének megtalálása.

Sőt, Hitchcock szinte megtréfálja közönségét, amikor Barbara megölésekor a néző kénytelen a kamerával együtt az utcát nézni. Azonban váratlanul – mintegy visszaemlékezésésként, visszaidézésként – megjelenik az erőszak és gyilkosság jelenete, sajátos sokkhatást gyakorolva akkor, amikor a néző nem is számít rá.

Természetesen megvan az ártatlan üldözésének mozanata is.

A leglényegesebb azonban a gátlástalanság és az erőszak eluralkodásának ábrázolása, annak megfelelően, hogy 1972-re, a film készülési idejére meglehetősen elfajult képet mutatott a világ (nemcsak a vietnami bombázásokra kell gondolni, amelyeket 1972-ben felújítottak, hanem a Son Myben végrehajtott amerikai mészárlásokra, otthoni merényletekre stb. is). Nem véletlen az *Őrjöngés* cím. Pedig Hitchcock még mit sem tudott az új angliai haszfelmetszőről, vagy az amerikai néger gyerekek gyilkosáról, sem a szektába tömörült hívők Közép-Amerikában végrehajtott kollektív öngyilkosságáról, ha ugyan öngyilkosságnak lehet nevezni. Az *Őrjöngés* olyan tendencia kibontakozását fejezte ki, amelynek gyökereit kutatva nem lehet nem figyelembe venni a különböző háborúkat, a titkosszolgálatok tevékenységét stb. Különösen fontos a filmben e tekintetben, hogy nemcsak a teljes gátlástalanságot mutatja meg, hanem a másik oldalon a hisztériát is, ami a tehetetlenség megnyilvánulása, ugyanúgy, ahogy ez a *Madarak*-ban is tapasztalható volt. Mindez az érzelmeknek és hangulatoknak a Hitchcock-filmekre jellemző skáláján bontakozott ki.

AZ IGAZOLÁS

Műfaji elismerés

Alfred Hitchcock – 1921 és 1976 között – a televíziónál végzett tevékenységét nem számítva ötvenkilenc⁵³ filmet készített. Ebből egy befejezetlenül maradt, egyet közösen rendezett a film főszereplőjével, kettő pedig dokumentumfilm volt. A teljesértékűek közül tizennégy készült eredeti forgatókönyvből, az összes többi irodalmi alkotást, vagy idegen ötletet-történetet dolgozott át. Ugyanakkor Hitchcock elhatárolta magát a klasszikus nagy irodalmi alkotások filmrevitelétől. Elmondta, hogy soha nem tudná érvényesíteni magát például olyan műben, mint Fjodor Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése*. De ha irodalmi alapja nem lépett túl a belletrisztikán, a kolportázson, és filmjeinek egy része sem haladta meg a kommersz szintet, akkor honnan a jelentősége, mi az alapja az elismerésnek? Igaz, hogy Oscar-díjat soha nem kapott, de 1980-ban Los Angelesben a brit főkonzul II. Erzsébet nevében lovaggá ütötte, aminek következtében megillette a Sir cím. Bár Hitchcock felvette az amerikai állampolgárságot, de mint a konzul mondta: „... mi angolok nem engedjük el olyan könnyen a polgárainkat ... Aki angolnak született, az angol is marad ...” Persze az ilyen elismerésnél többet mond filmjeinek sikere. Vagy úgy is lehet fogalmazni: Hitchcock sikere. Ugyanis Hitchcock maga is tett egyet és mást a rekláért. Saját filmjeinek bemutatóját hosszú

szivarral a szájában nézte végig, s a szivaron egy varjú ült. *Hóna alatt gyakran hordozta saját fejének pontos viaszmasát, amelyet időnként beadott a ruhatárba, vagy megkért valakit, hogy tartsa egy kicsit. Vonzódott a feltűnéshez, sőt a botrányhoz. Teknősbékán lovagolt, s egyszer a királynő fogadásán nyakkendő helyett kötél volt a gallérján. Így mért végig szűrős szemmel egy jelenlévő minisztert, majd közölte vele: „Uram, magából kitűnő hulla lenne.”. Mindamellett figyelemre méltó az utóbbi idők filmjeit illető véleménye: „Nagyszerűek ... mindazok számára, akik pénzt csinálnak belőle.”. Ez a megfelelője annak, ahogy a kritikát fogadja, a hollywoodi jelmonddal azonosulva: „Végig az ön kritikájára gondoltam, amikor a bankba mentem a filmemért járó pénzért.”.*

Kétségtelen, hogy Hitchcock filmjeit nagyon sokan látták, s talán többen izgultak rajta, mint egy másik ország egész filmtermésén. Ismeretes annak az apának az esete, aki levélben panaszkodott a rendezőnek, hogy lánya a *Psycho* megtekintése után nem mer a tus alá állni. (Hitchcock a tisztítót javasolta megoldásként.)

Már a filmelméleti gondolkodás kezdetén keresték azt a speciális mozzanatot, amely éppen a filmnek felel meg. Későbbi teoretikusok újra foglalkoztak ezzel a kérdéssel. Meglehetősen egybehangzóan állapították meg, hogy az üldözés az egyik olyan lehetőség, amely a filmnek legjobban megfelel. Hitchcock érdeklődése középpontjában kezdettől jelentős helyet foglalt el az üldözés. A szűkebb és a legtágabb értelemben egyaránt. Hitchcock ráérzése az ún. filmszerű témákra természetesen nem merült ki ebben. Mindig igen nagy jelentőséget tulajdonított a rendkívüli helyzetekbe került átlagos embereknek, akiknek viselkedé-

sét — viselkedésük árnyalatnyi rezdülését is — a kamera tudja igazán visszaadni, pontosabban megragadni az ilyenkor feltáruló emberi lényegét. De mivel emberi, humorosan kell mutatni, humorossá kell oldani. Az ember, az ember feltárulkozásának megmutatása dominál a filmjeiben. S itt a megmutatáson van a hangsúly, hiszen ő maga tiltakozott az ellen, hogy egy filmet például a regényhez mérjenek.

Ennek a bemutatásnak van egy központi magja: az izgalom, a feszültség (ha úgy tetszik: a suspense). Ha nem izgul a közönség pillanatról pillanatra a hőseért vagy a hős ellen, akkor nem sikerült a bemutatás. S ez igazolja a műfajt, pontosabban a filmtípust, amelyet Hitchcock választott. Ez a filmtípus vitte el a *Psycho* mélységéhez, de nem kell a rendező művészetét csak a *Psychó*-ra korlátozni. Célját — „ismerjük meg önmagunkat” — nemcsak ebben a filmjében érte el. Elegendő arra a kritikai tendenciára gondolni, amely filmjein végigvonul. Egyáltalán nem véletlen, hogy a francia új hullám rendezői olyan sokat hivatkoztak Alfred Hitchcockra. És nemcsak tartalmilag. Ahogy a zenében van abszolút hallás, ami nem egyenlő a zeneszerzési képességgel, a filmben is van abszolút filmérzék (amely sajnos nagyon sok alkotóból hiányzik). Hitchcockban ez is és a rendezői tehetség is megvolt. Lehet, hogy filmjei morális tanulságai néha kicsit laposak, de a mesék tanulságairól is elmondható ugyanez. Hitchcock — 1980-ban bekövetkezett haláláig — a felnőtteknek mesélt, de meséi vitathatatlanul hasznosak.

FILMOGRÁFIA

- 1921: TIZENHÁRMAS SZÁM (Number Thirteen)
 1922: MINDIG MONDD MEG A FELESÉGEDNEK
 (Always Tell Your Wife)
 1925: A GYÖNYÖRÖK KERTJE (The Pleasure Garden)
 1926: A HEGYI SAS (The Mountain Eagle)
 1926: A BÉRLŐ (The Lodger)
 1927: HEGYOLDALBAN; AMIKOR A FIÚK ELMEN-
 NEK OTTHONRÓL (Downhill. When boys
 leave home)
 1927: KÖNNYED ERKÖLCSÖK (Easy Virtue)
 1927: A SZORÍTÓ (The Rint)
 1928: A FARMER FELESÉGE (The Farmer's Wife)
 1928: PEZSGŐ (Champagne)
 1929: HARMÓNIA A MENNYEKBEN (Harmony Heaven)
 1929: FÉRFIAS FÉRFI (The Manxman)
 1929: ZSAROLÁS (Blackmail)
 1930: ELSTREE HÍV (Elstree Calling)
 1930: JUNO ÉS A PÁVA (Juno and the Paycock)
 1930: GYILKOSSÁG (Murder)
 1931: BŐRÜNKRE MEGY A JÁTÉK (The Skin Game)
 1931: GAZDAG ÉS KÜLÖNÖS (Rich and Strange)
 1932: TIZENHETES SZÁM (Number Seventeen)
 1933: BÉCSI KERINGŐK (Valtzes from Vienna)
 1934: AZ EMBER, AKI TÚL SOKAT TUDOTT (The Man
 Who Knew Too Much),
 1935: A HARMINCKILENC LÉPCSŐFOK (The Thirty-
 Nine Steps)

- 1936: A TITKOS ÜGYNÖK (The Secret Agent)
 1936: SZABOTÁZS (Sabotage)
 1937: FIATAL ÉS ÁRTATLAN (Young and Innocent)
 1938: LONDONI RANDEVÚ (The Lady Vanishes)
 1939: JAMAIKAI FOGADÓ (Jamaica Inn)
 1940: A MANDERLEY HÁZ ASSZONYA (Rebecca)
 1940: BOSZORKÁNYKONYHA (Foreign
 Correspondent)
 1941: VÉGRE EGY JÓ HÁZASSÁG (Mr. and Mrs. Smith)
 1941: GYANAKVÓ SZERELEM (Suspicion)
 1942: SZABOTŐR (Saboteur)
 1943: A GYANÚ ÁRNYÉKÁBAN (Shadow of a Doubt)
 1944: MENTŐCSÓNAK (Lifeboat)
 1944: JÓ UTAZÁST (Bon Voyage)
 1944: MALGAS-KALAND (Aventure Malgache)
 1945: ELBÜVÖLVE (Spellbound)
 1946: FORGÓSZÉL (Notorious)
 1947: A PARADINE-ÜGY (The Paradine Case)
 1948: A KÖTÉL (Rope)
 1949: A BAKTÉRÍTŐ ALATT (Under Capricorn)
 1950: RÉMÜLET A SZÍNPADON (Stage Fright)
 1951: IDEGENEK A VONATON (Strangers on a Train)
 1953: VALLOK (I Confess)
 1954: GY. MINT GYILKOSSÁG (Dial M for Murder)
 1954: HÁTSÓ ABLAK (Rear Window)
 1955: TOLVAJT FOGNI (To Catch a Thief)
 1956: BAJOK HARRYVEL (The Trouble with Harry)
 1956: AZ EMBER, AKI TÚL SOKAT TUDOTT (The
 Man Who Knew Too Much)
 1957: A NEM MEGFELELŐ EMBER (The Wrong Man)
 1958: SZÉDÜLET (Vertigo)

1959: ÉSZAK–ÉSZAKNYUGAT (North by Northwest)
 1960: PSYCHO (Psycho)
 1963: MADARAK (The Birds)
 1964: MARNIE (Marnie)
 1966: SZAKADT FÜGGÖNY (Torn Curtain)
 1969: TOPÁZ (Topaz)
 1972: ŐRJÖNGÉS (Frenzy)
 1976: CSALÁDI ÖSSZEESKÜVÉS (Family Plot)

TARTALOMJEGYZÉK

- I. FILMTÍPUSOK
 Bűnügyi filmek
 A film Angliában
- II. ALFRED HITCHCOCK
 Élete
 Alkat és poétika
 Filmszerűség
- III. A KEZDETTŐL A HITCHCOCKI FILMIG
 Az irodalomtól a film felé
 A fordulat
- IV. AZ AMERIKAI HITCHCOCK
 Egyén és környezet — egyén és társadalom
 A pszichologizálás felé
 A kiteljesedés
 A befejezés
- V. AZ IGAZOLÁS
 Műfaji elismerés
 FILMOGRÁFIA