

Truffaut Hitchcock



TRUFFAUT HITCHCOCK

Készült Helen Scott közreműködésével

Fordította Ádám Péter és Bikácsy Gergely

Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó
Budapest, 1996

© Francois Truffaut, 1983
© Editions Gallimard, 1993

Hungarian translation
© Ádám Péter, 1995 (9-16. fejezet)
© Bikácsy Gergely, 1995 (Előszó, bevezetés, 1-8. fejezet)

A kötet
a Magyar Mozgóképek Alapítvány és
a Francia Nagykövetség Kulturális Osztálya
Kosztolányi programjának
támogatásával jelent meg.

Szerkesztette, a fotókat válogatta, a filmográfiát és
a bibliográfiát összeállította: Bokor Nándor

Köszönet
dr. Koltay Erzsébetnek és Francois Groussard-nak
a filmográfia összeállításához nyújtott segítségért.

Magyar Filmintézet
Felelős kiadó: Gyürey Vera
Pelikán Kiadó
Felelős kiadó: Tarján Miklós
1081 Budapest, Kiss J. u. 8.
Telefon/fax: 133-5140
Felelős szerkesztő: Gelencsér Gábor
Tipográfia: Pelsőczy Ágnes
Képfeldolgozás: Telcs Gábor
Nyomda: Eto-Print Kft.
Felelős vezető: Balogh Mihály
ISBN 963 8095 41 5

tartalom



alföldi tölgy

Előszó a végleges kiadáshoz	9	<i>suspense-re • Londoni randevú • barátaink, a „valószerűek” • David O. Selznick távirata • utolsó angol filmem, A Jamaica fogadó • igazán kétségbe estem • Charles Laughton, a kedves viccelődő • az angol periódus tanulságai</i>
Bevezetés az 1966-os kiadáshoz	11	
egy	21	<i>a gyermekkor • a felügyelő bezárt • testi fenyegetések • azt mondtam: mérnök • eljött a nap • egy befejezetlen film: Tizenhármas szám • Nő a nőhöz • jövőendő feleségem • Michael Balcon megkérdezte... • A gyönyörök kertje • hogyan zajlott az első forgatási napom • A hegyi sas</i>
kettő	29	<i>A titokzatos lakó: az első igazi „Hitchcock Picture” • a tisztán vizuális forma • üvegpadló • bilincs és szex • miért jelennek meg saját filmjeimben • Lefelé a lejtőn • Könnyed erkölcsök • A szorító • „Egymenetes Jack” • A farmer felesége • Pezsgő • kicsit, mint Griffith • A Manzsigeti ember, utolsó némafilmem • a vászon téglalapja érzellel telítődik</i>
három	39	<i>Zsarolás, az első hangosfilmem • a Shuftan-eljárás • Juno és a páva • miért nem forgatom le soha a „Bűn és bűnhődés”-t? • mi a suspense? • Gyilkosság • az amerikai szóhasználat • A bőrre menő játék • Gazdag és különös • Párizsban Mrs Hitchcockkal • Tizenhetes szám • egy macskát sem... • Hitchcock, a producer • Bécsi keringők • „véged van, pályád lehanyatlott” • komoly lelkiismeretvizsgálat</i>
négy	51	<i>Az ember, aki túl sokat tudott • amikor Churchill rendőrfőnök volt • M • hogyan támadt a cintányérítés ötlete • egyszerűsíteni és tisztázni • A harminckilenc lépcsőfok • Buchan hatása • mi is az az understatement? • egy tréfás régi történet • Mister Memory • az élet és a tortaszelet</i>
öt	61	<i>Titkos ügynök • miük is van a svájciaknak? • Szabotázs • a gyermek és a bomba • kérjük, hogy a közönség gyilkolni vágyjon • felkelteni és megőrizni az érzelmeket • Fiatal és ártatlan • példa a</i>
hat	73	<i>A Titanic terve elsüllyed, a Rebeccával helyettesítjük • Hamupipőke • soha nem kaptam Oscart • Boszorkánykonyha • Gary Cooper ráfázott • miük van a hollandoknak? • A vérző tulipán • ismeri a MacGuffint • flash-back A harminckilenc lépcsőfokra • Végre egy jó házasság • miért mondtam, hogy minden színész marha? • Gyanakvó szerelem • a pohár tej</i>
hét	83	<i>ne tévesszük össze a Szabotázst a Szabotőrrel • egy rakás ötlet még nem elég • a gyanú árnyékában • köszönet Thornton Wildernek • „a víg özvegy” • egy idealista gyilkos • Mentőcsónak • a háború mikrokozmosza • kutyafalka • visszatérés Londonba • kis hozzájárulásom a háborús erőfeszítésekhez: a Jó utat és a Madagaszkári kaland</i>
nyolc	93	<i>visszatérés Amerikába • Elbűvölve • együttműködés Salvador Dalíval • Forgószél • „a lángok dala” • a MacGuffin-uránium • az F.B.I. nyomoz utánam • „feleségül akar venni” • ötletem egy filmről szóló filmről • A Paradine-eset • Gregory Peck nem angol ügyvéd • érdekes felvétel • kampós ujjak, mint az ördög!</i>
kilenc	103	<i>Kötél: 19³⁰-tól 21¹⁵-ig • egy film – egy beállítás • üvegfelhők • a szín és a térhatás – félrecsúsznak a falak • lényegében nincsenek is színek • a filmet vágni kell • mit értünk az utcai zajeffektusok „felhozásán” • A Baktérítő alatt • ostoba voltam és gyerekes • három tévedésem • „run for cover” • szégyelltem magam • „de Ingrid, ez csak film!” • Rémiület a színpadon • egy hazug flash-back • minél sikerültebb a rossz ember, annál sikerültebb a film</i>

tíz 111
Idegenek a vonaton, avagy a látványos fel-
 ívelés • enyém volt a *suspense* monopó-
 liuma • a ringlispíl alatt mászó mutat-
 ványos • a szajha-feleség • *Meggyónom* •
 kevés a humor • lehet, hogy agyafúrt
 barbár vagyok? • a gyónási titok • a
 pusztá tapasztalat még kevés • mindig
 is rettegettem a rendőrségtől • egy három-
 szögtörténet

tizenegy 121
Gyilkosság telefonhívásra • a térhatású
 mozi • a színdarabok koncentráltága •
Hátsó ablak • Kulesov kísérlete • mind-
 annyian voyeurök vagyunk • a kiskutya
 halála • meglepetés-csók és *suspense*-
 csók • a Patrick Mahon-ügy • a Crip-
 pen-ügy • *Fogjunk tolvajt* • szex a mozi-
 vásznon • *Harryvel mindig baj van* • az
 understatement komikuma • *Az ember,*
aki túl sokat tudott • kés a hátban • az
 összeütött cintányér

tizenkettő 137
Tévedés • a lehető legnagyobb hitelesség
 • térjünk fölötte napirendre... • *Szédules*
 • ez maga a szintiszta nekrofilia • Kim
 Novak szeszélyei • elvetélt tervek: *A*
Mary Deare roncsa és *A flamingó tolla* •
 hogyan kellene izgalmas politikai filmet
 csinálni • *Észak-északnyugat* • ez még
 Griffith idejére nyúlik vissza • a doku-
 mentáció jelentősége • a tér és az idő
 kezelése • vonzódás az abszurdhoz • a
 semmiből előbukkanó hullá

tizenhárom 151
 nagyon is jól nevelt álmaim vannak • az
 éjszaka támadt ötletekről • hogyan és
 miért került az a hosszú csók a *Forgó-
 szélbe* • az exhibicionizmus szép példája
 • nem szabad a teret elpocsékolni • a
 nagyközeli utaztatása • *Psycho* • Janet
 Leigh melltartója • a „vörös hering” •
 hogyan kell lóvá tenni a nézőket • Ar-
 bogast meggyilkolása • a hős idős any-
 ját leviszi a pincébe • gyilkosság a zu-

hany alatt • kitömött madarak • hatal-
 mas tömegekben kelteni érzelmi hatáso-
 kat • a *Psycho* csak a miénk, filmrende-
 zőké • tizenhárom millió dollárnyi be-
 vétel • Thaiföldön egy ember áll a mozi-
 vászon mellett...

tizennégy 169
Madarak • az idős ornitológusnő • kívájt
 szemek • a néző mindig ki akarja talál-
 ni, mi lesz a folytatás • Melanie Daniels
 aranyketrece • teljesen átadtam magam
 a rögtönzésnek • elektronikus zörejek •
 a jajgató furgon • nagy tréfamester vol-
 tam • az idős hölgy mint geg • féltem,
 hogy valaki lekever egy nyaklevest

tizenöt 179
Marnie • fetisizta szerelem • három el-
 vetélt forgatókönyv: *A három tús, Mary*
Rose és R.R.R.R. • *Szakadt függöny* • a
 gonosz autóbusz • a gyárbeli jelenet •
 sohasem ismételttem magam • a cselek-
 mény felívelő ága • helyzetfilmek és jel-
 lemfilmek • csak a londoni „Times”-t ol-
 vasom, mást nem • a gondolkodásom
 merőben vizuális • Ön katolikus film-
 rendező? • életem a mozi • huszonnégy
 óra egy nagyváros életéből

tizenhat 193
 Hitchcock utolsó évei • Grace Kelly ab-
 bahagyja a filmezést • visszatérés a *Ma-
 darakhoz*, a *Marnie-hoz* és a *Szakadt füg-
 gönyhöz* • Hitch sajnálja a sztárokat • a
 „beteg nagy filmek” • egy félbehagyott
 terv • *Topáz*, avagy a teljesíthetetlen fel-
 kérés • visszatérés Londonba: a *Téboly* •
 a pacemaker és a *Családi összeesküvés* •
 Hitchcock a megbecsülés és a tisztelet
 béklyójában • szerelem és kémkedés:
Rövid éjszaka • Hitchcock rosszul van,
 Sir Alfred meghal • a vég

Alfred Hitchcock filmjei 211
Válogatott bibliográfia 236
Mutatók 237

Előszó a végleges kiadáshoz

Alfred Hitchcock életművét ma világszerte csodálják, és azok a fiatal emberek, akik ma fedezik fel a *Hátsó ablakot* (Rear Window), a *Szédlést* (Vertigo), az *Észak-Északnyugatot* (North by Northwest), bizonyára azt gondolják, hogy ez mindig így volt. Pedig egészen másképp áll a dolog.

Az ötvenes-hatvanas években Hitchcock alkotóereje teljében és a siker fényében dolgozott. Már annak idején híressé vált, amikor David Selznick gondoskodott a reklámkampányról az alatt a négy-öt év alatt, amíg szerződés kötötte hozzá. Együttműködésüknek a *Rebecca* (Rebecca), a *Forgószele* (Notorious), az *Elbűvölve* (Spellbound), a *Paradine- eset* (The Paradine Case) köszönhető. Világhírré az ötvenes évek közepén tett szert, amikor az „Alfred Hitchcock bemutatja” című televíziós sorozat gyártását és kommentálását vállalta. Ezt a sikert az amerikai és az európai kritika azzal fizettette meg, hogy munkáit lekezelő fölény-nyel szemlélték, és egymás után minden filmjét lebecsülték.

Amikor 1962-ben New Yorkba érkeztem, a *Jules és Jim* (Jules et Jim) bemutatójára, felfigyeltem, hogy minden újságíró ugyanazt a kérdést teszi fel: „Miért veszi olyan komolyan a 'Cahiers du Cinéma' Hitchcockot? Gazdag, nagy sikerei vannak, de a filmjei nem mélyértelműek.” Az egyik amerikai kritikus, akinek órák hosszat beszéltem a *Hátsó ablak* nagyszerűségéről, ezzel az otrombasággal torkolt le: „Magának azért tetszik ennyire a *Hátsó ablak*, mert nem ismeri a Greenwich Village-t.” Azt feleltem: „A *Hátsó ablak* nem a Village-ről szól, hanem a filmről, és a filmet ismerem.”

Felzaklatva tértem haza Párizsba.

Mivel kritikusai múltam akkor még nem halványult el, élt bennem a vágy, hogy másokat is meggyőzzek a „Cahiers du Cinéma” körül csoportosult fiatal emberek nézeteinek igazáról. Ekkor jutott eszembe, hogy Hitchcock, akinek reklámtehetségével csak Salvador Dalí vetekedhet, végül is az amerikai értelmiségi körök áldozatává lett azokban az interjúkban, ahol gondolatait és mondandóját gúnyosan kiforgatták és nevetségessé tették. Filmjeit nézve nyilvánvaló, hogy ez az ember sokkal inkább végiggondolta művészetének eszközeit és lehetőségeit, mint bármelyik kollégája, és ha most első ízben hajlandó lenne egy módszeresen összeállított kérdéssorozatra válaszolni, abból létrejöhetne egy olyan könyv, mely módosítaná az amerikai kritikusok véleményét.

Igy keletkezett ez a kötet. Helen Scott segítségével szerkesztettük meg, akinek a könyvkiadói tapasztalata döntőnek bizonyult, és talán elmondhatom, hogy elérte a célját. Mégis, amikor megjelent, egy fiatal amerikai filmoktató figyelmeztetett: „Ez a könyv többet fog ártani az Ön amerikai hírnevének, mint a legrosszabb filmje.” Szerencsére Charles Thomas Samuels tévedett, és – remélem, egészen más okok miatt – egy-két évvel később öngyilkos lett. Valójában az történt, hogy az amerikai kritikusok úgy 1968-tól kezdve sokkal nagyobb figyelemmel vizs-

gálják Hitchcock tevékenységét – a *Psychót* (Psycho) például ma már a klasszikusok közé számítják –, és a fiatalabb filmrajongók véglegesen elfogadják Hitchcockot, nem tekintenek olyan szigorúan gazdagságára, sikereire és világhírére.

Amikor 1962 augusztusában a Universal központjában magnóra vettem ezt a beszélgetést Hitchcockkal, negyvennyolcadik filmje, a *Madarak* (The Birds) vágásán dolgozott. Négy évre volt szükségem, hogy visszahallgassam a felvett szöveget, s főleg, hogy összegyűjtssem a képanyagot, és ez arra készítetett, hogy minden új találkozásunkkor naprakészebbé tegyem a könyvet, melyet magamban „hitchbooknak” neveztem. Az 1967 végén megjelent első kiadás ötvenedik filmjével, a *Szakkadt függönnyel* (Torn Curtain) zárul. Ebben a kiadásban az olvasó talál egy kiegészítő fejezetet, melyben szó esik a *Topázzról* (Topaz), a *Tébolyról* (Frenzy) – utolsó igazi sikeréről –, a *Családi összeesküvésről* (Family Plot), végül a *Rövid éjszakáról* (The Short Night), melyet folyamatosan készített elő és úgy dolgozott a tervein, mintha semmi baja nem lenne, holott egész környezete tudta, hogy Hitchcock ötvennegyedik filmje már sohasem fog elkészülni, tekintve teljesen megromlott egészségi és különösen idegi állapotát.

Olyan ember esetében, mint Hitchcock, aki csak a munkáért és a munkában élt, a tevékenység megszakadása az élet megszakadását jelenti. Ő is tudta, mindenki tudta, s ezért volt életének utolsó négy éve olyan szomorú.

1980. május 2-án, néhány nappal halála után misét tartottak emlékére Beverly Hills-ben, a Santa Monica Bulvard egyik kis templomában. Előző évben ugyanebben a templomban búcsúztak Jean Renoirtól. Renoir koporsóját az oltár elé helyezték. Eljött a család, a barátok, a szomszédok, amerikai filmbarátok, még egyszerű járókelők is. Hitchcocknál ez másképpen történt. A koporsó nem volt itt, ismeretlen helyre vitték.¹ A táviratilag értesített meghívottakat az Universal vállalat biztonsági emberei ellenőrizték a bejáratnál. Rendőrség szólította fel távozásra a bámészkodókat. Olyan embert temettek, aki félenkből rettenthetetlenné vált, akivel most fordult elő először, hogy kerülte a reklámot (hiszen az már nem segíthette a munkáját), olyan embert, aki ifjúkora óta a helyzet ellenőrzésével foglalkozott.

A magánember meghalt, de a filmművész nem. Rendkívüli gonddal, hatalmas szenvedéllyel készült filmjei, melyekben a páratlan mester-ségbeli, technikai tökély csak leplezte a rendező érzelmi telítettségét, tovább peregnék a világ mozaikjában, versenyre kelnek a legújabb produkciókkal, kifognak az idő zsarnokságán és igazolják Jean Cocteau hasonlatát Prousttal kapcsolatban: „Műve tovább él, akár halott katonák csuklóján az óra.”

François Truffaut

1 Valójában Hitchcockot elhamvasztották, így nem volt szükség koporsóra. (A szerk.)

Bevezetés az 1966-os kiadáshoz

Minden egy vízbeeséssel kezdődött.

1955 telén Alfred Hitchcock a joinville-i Saint-Maurice stúdióba érkezett, hogy a *Fogjunk tolvajt* (To Catch a Thief) utószinkronján dolgozzon. A külső felvételeket a Cote d'Azur-on forgatta. Claude Chabrol barátommal elhatároztuk, hogy interjút készítünk vele a „Cahiers du Cinéma” számára. Kölcsönkértünk egy magnetofont, hogy ezzel rögzítsük a beszélgetést, mert hosszú, pontos és szöveghű interjúra készültünk.

Nagyon sötét volt a műteremben, ahol Hitchcock dolgozott, és a vásznon épp egy rövidke jelenet pergett „végtelenítve”, megszakítás nélkül. Ezen Cary Grantot és Brigitte Aubert láthattuk, amint motorcsónakot vezetnek. A sötétben bemutatkoztunk Alfred Hitchcocknak, ő pedig megkért bennünket, hogy várjuk meg az udvar másik oldalán levő stúdióbüfében. Kiléptünk és megszedültünk az erős fénytől. Az igazi filmbolondok izgalmaival vitattuk meg az imént és elsőként látott hitchcocki képeket, miközben nyílegyenesen mentünk az alig tizenöt méterre levő büfé felé. Anélkül, hogy észrevettük volna, egyszerre léptünk át egy befagyott medence keskeny szegélyén. A meglehetősen nagy medencének ugyanolyan színe volt, mint az udvar betonjának. A jég azonnal megrepedt, s mi ostoba pózban nyakig a vízben találtuk magunkat. „És a magnetofon?” – kérdeztem Chabroltól. Ő lassan fel-emelte a balkarját és kihúzta a víz alól a csöpögő készüléket.

Mint egy Hitchcock-filmben, a helyzetünk teljesen kilátástalan volt: a medence enyhén lejtett, ezért képtelenek voltunk elérni a partot anélkül, hogy vissza ne csússzunk. Meg kellett várnunk, amíg valaki arra jár, és kihúz bennünket. Végül egy érzőszívűnek látszó öltöztetőnő segítségével másztunk ki, aki egy öltözőhöz vezetett, hogy levetközzünk, és megszársítsuk a ruhánkat. Útközben megkérdezte: „Szegény fiúk, maguk ugye a *Leszámolás férfiak között* (Rififi chez les hommes) statisztái? – Nem, asszonyom, mi újságírók vagyunk. – Akkor sajnós nem tudok magukkal foglalkozni!”

Így aztán néhány perccel később átázott ruhánkban vacogva jelentünk meg újból Alfred Hitchcock előtt. Végigmért bennünket, majd anélkül, hogy bármilyen megjegyzést tett volna az állapotunkra, azt ajánlotta, hogy aznap este találkozzunk a Plaza Athénée szállodában. A következő évben, amikor újra Párizsba jött, egy csapat párizsi újságíró között rögtön felismert bennünket, Chabrolt meg engem, és így szólt hozzánk: „Uraim, valahányszor két jégkockát látok összekoccanni egy pohár whiskyben, mindig magukra gondolok.”

Pár évvel később tudtam meg, hogy Hitchcock a maga módján színezte ki és változtatta meg találkozásunk történetét. A „hitchcocki verzió” szerint, amelyet hollywoodi barátainak mesélt el, vízbeesésünk

után Chabrol papnak öltözve, én pedig rendőrruhában jelentünk meg előtte.

Ha most, tíz évvel az első, „vízben gazdag” találkozásunk után olyan erős és halaszthatatlan vágyam támadt kifaggatni Alfred Hitchcockot, mint Oedipusnak a jósdát, bizonyára azért van, mert azóta saját rendezői tapasztalataim révén még inkább átérzem, milyen mérhetetlenül nagy Hitchcock szerepe a rendezői mesterség fejlődésében. Ha figyelmesen végigkövetjük pályáját angol némafilmjeitől hollywoodi színes filmjeiig, akkor választ találunk néhány fontos kérdésre, melyet minden filmművésznek fel kell tennie, s melyek közül talán a legfontosabb: hogyan fejezhetjük ki magunkat tisztán vizuális eszközökkel?

A TRUFFAUT-HITCHCOCK kötetnek nem szerzője vagyok, csupán a kezdeményezője, vagy, ha szabad így mondanom: „kiprovokálója”. Valójában újságírói munkáról van szó, mely úgy indult, hogy Alfred Hitchcock egy szép nap (számomra igazán szép napon) elfogadta egy hosszú, ötven órás interjú tervét.

Írtam tehát Hitchcock úrnak, és azt javasoltam neki, hogy válaszoljon ötszáz kérdésre, melyek mindegyike időrendi sorrendben a pályájára vonatkozik. Elképzelésem szerint a beszélgetés pontosabban meghatározva a következő témaköröket érintené:

- a/ a filmek keletkezési körülményei
- b/ a forgatókönyv megtervezése és kidolgozása
- c/ a rendezői munka során fölmerült különleges problémák
- d/ saját értékelése a film kereskedelmi és művészi sikerét illetően, összevetve az eredményt az előzetes reményekkel

Hitchcock mindezt elfogadta.

Az utolsó akadályt a nyelvi nehézségek jelentették. Jó barátomhoz, Helen Scotthoz fordultam, aki a French Film Office-nál dolgozott New York-ban. Helen amerikai ugyan, de Franciaországban nevelkedett, így mindkét nyelven, angolul és franciául tökéletesen ismerte a filmművészeti és technikai szakkifejezéseket. Mivel ítéletei megbízhatóak, és kivételes emberi erényekkel rendelkezik, méltó cinkostársnak bizonyult.



François Truffaut, Alfred Hitchcock és Helen Scott

Augusztus 13-án, épp Hitchcock születésnapján érkeztünk Hollywoodba. Hitchcock minden reggel értünk jött a Beverly Hills Hotelbe, és elvitt bennünket az Universal Filmstúdióban levő irodájába. Felszereltek bennünket nyakkendőre csíptetett mikrofonnal, a szomszéd szobában pedig egy hangmérnök rögzítette a kérdéseket és feleleteket. Így beszélgettünk naponta, megszakítás nélkül reggel 9-től este 6-ig. A maratoni szóváltás még az ott helyben fogyasztott ebédnél is folytatódott. Alfred Hitchcock eleinte a legjobb formáját mutatva, mint általában az interjúiban, anekdotákat mesélt és viccelődött. A harmadik naptól kezdve azonban egyre komolyabb lett, és őszintén bírálni kezdte önmagát, miközben részletesen beszélt pályájának szerencsés és szerencsétlen fordulatairól, nehézségeiről, útkereséséről, kétségeiről, reményeiről és erőfeszítéseiről.

Az idő előrehaladtával egyre inkább meg tudtam figyelni az ellentétet az önmagában biztosnak látszó, gyakran cinikus közéleti ember és valódi lény között. Igazi természete szerint Hitchcock sebezhető, érzékeny és érzelmektől fűtött ember, aki maga is mélyen, szinte fizikailag átérzi azokat a érzéseket, melyeket közvetíteni szeretne a közönségnek.

Ő, aki mindekinél inkább a félelmet akarta filmre vinni, maga is félelénk ember, és úgy gondolom, hogy sikere éppen ezzel a jellemvonásával magyarázható. Hosszú pályáját végigkísérte az az igény, hogy színészei, producerei, és a műszakiak is támogassák, hiszen a legkisebb hiba, vagy munkatársainak legenyhébb szeszélye a film egészét veszélyeztette volna. A legjobb módszernek az kínálkozott számára, hogy olyan rendezővé váljék, akivel együtt dolgozni a színészek legnagyobb álma, hogy önmaga legyen saját producere, hogy jobban értsen a technikai kérdésekhez, mint a műszakiak. A közönség támogatását kellett még megnyernie. Elhatározta hát, hogy a megfélemlítés eszközével hódítja meg a nézőt, s felidézi benne gyermekkori szorongását: a csendes lakás bútorai között játszott bújócska emlékét, azt az érzést, amikor szembekötősdit játszva teleplezték, vagy amikor este, az ágyból nézve egy bútoron felejtett játék rejtelmessé, nyugtalanítóvá vált.

Ezzel a *suspense* kérdéséhez érkeztünk. Egyesek, bár nem tagadják, hogy Hitchcock mestere ennek az eljárásnak, úgy vélik, hogy csupán a látvány egy alantasabb formájáról van szó, holott a *suspense* önmagában maga „a” látvány. A *suspense* mindenekelőtt a film narratív anyagának drámaivá tétele, vagy még inkább a drámai helyzet lehető legintenzívebb ábrázolása.

Vegyünk egy példát. Az egyik szereplő elmegy hazulról, taxiba ül, hogy majd a pályaudvaron felszálljon egy vonatra. Szokványos jelenet egy átlagos filmből.

Ha viszont, mielőtt beülne a taxiba, emberünk az órájára pillant és ezt mondja: „Úristen, ez borzasztó, nem érem el a vonatot”, akkor útja a *suspense* legtisztább jelenetévé válik, mivel minden egyes piros lámpa, minden útkereszteződés, minden jelzőtábla, minden fékezés, minden sebességváltás a jelenet érzelmi töltését növeli.

A kép egyértelműen meggyőző ereje ekkor lehetetlenné teszi, hogy a néző azt mondja: „Tulajdonképpen nem is siet annyira”, vagy „Majd felszáll a következő vonatra”. Hála a képek teremtette erőszakos feszültségnek, kétségünk sem támadhat az esemény sürgősségét illetően. A drámaiság ilyen kezelése persze valóban önkényesnek látszik, de Hitchcock művészete éppen abban rejlik, miképpen hasznosítja ezt az önkényes megoldást, mely ellen a józan elmék gyakran lázadoznak és

valószerűtlenséget emlegetnek. Hitchcock többször is kijelentette, hogy fütyül a valószerűségre, elbeszélés módja mégis ritkán valószerűtlen. A cselekményt általában az események valamilyen szembeszökő véletlen egybeeséséből indítja el, s ezzel sikerül eljutnia ahhoz a rendkívül erős hatású helyzethez, amelyre szüksége van. Ebből bontja ki a drámát, ezért tudja később a lehető legszorosabbra csomózni a szálakat, miközben a lehető legnagyobb feszültséggel és legnagyobb hitelességgel itatja át az egészet, hogy végül egy lázrohamszerű kitörés után villámgyorsan feloldja az egész szövevényt.

Általános szabályként tekinthető, hogy a suspense jelenetek egy film kiváltságos pillanatai, ezek maradnak meg a néző emlékeiben. De Hitchcock munkamódszerét figyelve észrevehetjük, hogy egész pályáján olyan filmeket próbált felépíteni, melyeknek minden pillanata kiváltságos pillanat – mint ahogy ő mondja, „hézag- és foltmentes” filmeket. Ez a mindenre elszánt törekvés, mellyel bármi áron ébren akarja tartani a közönség figyelmét, és megteremteni, majd megőrizni a film érzelmi töltését a feszültség fenntartása érdekében, ez teszi páratlanná és utánozhatatlanná alkotásait. Rendezői jelenléte és uralkodó hatása nemcsak a történet legerősebb pillanataiban érződik, hanem a bevezető és átvezető jelenetekben is, sőt, a filmek leghálátlanabbnak ítélt képsoraiban.

Sohasem köt össze két *suspense* jelenetet egy köznap *jelenettel*, hiszen számára a horrorban rejlik a köznapiság. A „*Suspense Mestere*” egyszersmind az abnormalitás mestere. Csak egy példa: egy ember, akinek baja támad az igazságszolgáltatással – de akit mi ártatlannak tudunk –, feltárja esetét egy ügyvédnek. Mindennapi helyzet. Hitchcock előadásában az ügyvéd már a kezdet kezdetétől meglehetősen borúlátó, sőt esetleg – miként a *Tévedésben* (The Wrong Man) történik – csak úgy hajlandó a védelemre, hogy előbb bevallja jövődő ügyfelének: általában nem vállal hasonló ügyeket, és nem biztos abban, hogy ő erre a megfelelő jelölt.

Jól látható mindebből, hogyan is támad az a lappangó, kínos érzés, bizonytalan, ingadozó helyzet, melyből aztán olyan erősen fejlődhet ki a drámaiság.

Vegyünk például egy másik hitchcocki eljárást, mellyel a mester semmivé foszlatja a mindennapiságot. Egy fiatalember bemutat anyjának egy nemrég megismert lányt. A fiatal lány nyilvánvalóan tetszeni akar a mamának, hiszen talán jövődő anyósáról van szó. A fiú könnyedén, természetesen mutatja be őket egymásnak, míg a lány pirulva, zavartan közeledik. Az idős hölgy arcán láthatjuk az érzelmek megváltozását (a bemutatás utolsó pillanatainál a fiú „képen kívül” – „off” – maradt), és most egyenesen szemébe néz a lánynak (minden filmértő ismeri ezt a tisztán „hitchcocki tekintetet”, mely csaknem a kamera objektívjába néz). Ekkor a fiatal lány enyhe visszahúzódása jelzi először meghökkenését: mi pedig csodálhatjuk a jelenetben, hogy Hitchcock egyetlen arckifejezés ábrázolásával máris elénk tudta állítani ama rettenetes és hatalmukkal visszaélő anyák egyikét, akik oly gyakran tűnnek fel filmjeiben. Ettől kezdve a film minden „családi” jelenete feszült és görcsös lesz, teli kitörni készülő konfliktusokkal: műveiben minden oly módon történik, mintha a rendező szándéka az volna, hogy a banalitást végleg száműzze a vászonról.

A *suspense* létrehozásának művészete abból áll, hogy a nézőt „éles helyzetbe” hozzuk, az események részévé tesszük. A látványteremtés-

nek e módszerével a film nem kétszemélyes játék többé (a rendező+filmje), hanem háromszemélyes (a rendező+filmje+a közönség), és a *suspense*, miként Hüvelyk Matyi fehér kavicsai vagy Piroska sétája, költői eszközzé válik, hiszen az a célja, hogy minél inkább megragadjon érzelmileg, minél erősebben megdobogtassa szívünket. Hitchcock szemére vetni azt, hogy a *suspense*-t alkalmazza, annyit jelentene, mintha azzal vádolnánk, hogy a világ legkevésbé unalmas rendezője; annyit jelentene, mintha egy szeretőt azzal vádolnánk, hogy partnere örömeivel is törődik, nemcsak a saját gyönyörével. A Hitchcock által kidolgozott filmtípus arra törekszik, hogy a közönséget összpontosításra készítse, hogy a néző tekintetét a vászonra szögezze, oly erővel, hogy az arab nézők megfedkezzenek az amerikai mogyoróról, az olaszok a cigarettájukról, a franciák a szomszédnőjük simogatásáról, a svédek arról, hogy a széksorok között szeretkezzenek, a görögök pedig... és így tovább. Még Hitchcock ellenzői is egyetértenek abban, hogy technikai szempontból ő a világ első számú filmrendezője, de vajon azt is megértik-e, hogy a forgatókönyv kiválasztása, felépítése és tartalma milyen erősen kötődik e technikai tudáshoz? Minden művész joggal háborodik fel és méltatlankodik, ha a kritikusok elválasztják egymástól a tartalmat és a formát, s ha ezt a módszert alkalmazzuk Hitchcock művészetére, a további vita lehetetlenné válik. Eric Rohmer és Claude Chabrol nagyon helyesen határozta meg, hogy Alfred Hitchcock nem történet-mesélő, sem esztéta-rendező, hanem „a filmtörténet egyik legnagyobb formai újítója, aki mellé talán csak Murnaut és Eizensteint állíthatjuk. A forma nála nem feldíszíti a tartalmat, hanem megteremti.”

A film különlegesen nehéz művészet, hiszen művelőitől speciális, néha egymással ellentétes adottságokat követel.

Az, hogy annyi intelligens és művészi képességekkel rendelkező ember belebukott már a rendezésbe, azzal magyarázható, hogy nem tudták egyidőben alkalmazni az analitikus és a szintetikus módszert. E kettő állandó és együttes alkalmazása teszi ugyanis csak lehetővé, hogy elkerüljük azt a számtalan csapdát, mely a technikai forgatókönyv, a forgatás, majd a vágás során jelentkezik – a filmkészítés folyamatainak széttöredezettsége, felaprózódása miatt. Valóban, a filmrendezőt fenyegető legnagyobb veszély, ha menet közben elveszíti ellenőrzését a film fölött. Ez a hiba gyakrabban előfordul, mint gondolnánk.

A film minden egyes beállítása – tartson három vagy tíz másodpercig – a közönségnek szánt információ. Sok rendező homályos, vagy csak többé-kevésbé megfejthető információkat közöl a nézővel, vagy azért, mert szándékai már eredetileg is zavarosak voltak, vagy azért, mert bár pontosak voltak, nem tudja őket helyesen megvalósítani. Talán most megkérdik: „Valóban olyan fontos tulajdonsága egy filmnek a világhírűség?” A legfontosabb...

Vegyünk egy példát: „Ekkor Balachov, megértvén, hogy Carradine átverte, elindult megkeresni Bensont, hogy javasolja neki a kapcsolat felvételét Tolmacheffel, és hogy elosszák a zsákmányt maguk között... stb.” Számtalan filmben hallhattak már efféle dialógust, s a szöveget figyelve minden érdeklődésüket elvesztették, hiszen hiába tudták az alkotók, hogy ki is az a Balachov, Carradine, Benson és Tolmacheff, s hiába jelentek meg előttük a nevekhez tartozó arcok, Önök még akkor sem tudják, ha a rendező a dialógus előtt már háromszor bemutatta őket; mégpedig azért nem, mert a film alapvető törvénye szerint a moziban minden elvész a néző számára, amelyről csak beszélnek, ahelyett

hogyan mutatnák őket. Hitchcocknak tehát semmi dolga az efféle Balachov, Carradine, Benson és Tolmacheff urakkal, hiszen ő úgy döntött, mindent képekkel fejez ki.

Úgy képzeljük talán, hogy az áhított világosság igénye durva egyszerűsítésekre, gyermeteg helyzetek megfilmesítésére kényszeríti? Éppen ez az a vád, amellyel a leggyakrabban hibáztatják, s amit most rögtön el is hárítok, bebizonyítva az ellenkezőjét: Hitchcock jelenleg az egyetlen olyan rendező, aki képes dialógusok alkalmazása nélkül közölni a nézővel egy vagy több szereplő gondolatait is. Ez a tény feljogosít arra, hogy realista rendezőnek tekintsem.

Hitchcock, a realista? A filmekben, miként a színdarabokban is, a párbeszéddel csak a gondolataikat közlik a szereplők, holott nagyon is jól tudjuk, az életben ez egészen másképpen történik (különösen a társasági életben, ha például olyan társaságba kerülünk, melynek résztvevőit alig ismerjük: fogadáson, nyilvános ebéden vagy vacsorán, nagyobb szabású családi összejövetelen stb.). Ha ilyen alkalmakkor szemlélődőként vagyunk jelen, hamar megérezzük, hogy a kimondott szavak csak másodlagosak, a lényeg egészen másutt bujkál, például a meghívottak gondolataiban, melyeket nagyon is jól megértünk, ha a tekintetekre irányítjuk a figyelmünket.

Tegyünk fel, hogy meghívtak egy fogadásra, ahol a szemlélődő szerepét játszom. Y úr meséli éppen három személynek a feleségével együtt Skóciában töltött vakációja történetét. Figyelmesen vizsgálva az arcát, tekintetét követve észreveszem, hogy tulajdonképpen X asszony lába köti le a figyelmét... Most X asszonyhoz közelítek... Ő két gyermekének kínos iskolai viszontagságairól beszél, de hideg tekintete újra meg újra a fiatal Z kisasszony elegáns alakjára téved...

Tehát a jelenet lényegét nem a társasági élet üres közhelyeit visszhangzó párbeszédekben fedezhetjük fel, hanem a szereplők gondolataiban:

a/ Y úr szexuális vágya X asszony iránt

b/ X asszony Z kisasszonyt érintő féltékenysége

Hollywoodtól Cinécittáig e jelenet valódi emberi tartalmát jelenleg egyetlen más rendező sem tudja filmre vinni, csak Hitchcock. Negyven év óta minden egyes filmje ennek az alapszemléletnek a különböző változatait példázza, tehát a kép és a párbeszéd eltolódásának elvére épül. A jelenséget párhuzamosan ábrázolja: az elsőt, a (nyilvánvaló) helyzetet és a második (rejtett) tartalmat egyidőben ragadja meg, hogy tisztán vizuális eszközökkel bonthassa ki a jelenet drámaiságát. Következésképpen Hitchcock ma az egyetlen olyan rendező, aki a gyakorlatban képes arra, hogy érzelmeket – gyanakvást, féltékenységet, vágyat, irigységet – közvetlenül, a dialógusok mankója nélkül ábrázoljon. Így jutunk el a következő paradoxonhoz: Alfred Hitchcock, a nagyközönség számára leginkább megközelíthető, és munkájának világossága révén legjobban érthető rendező – ugyanakkor a lehető legárnyaltabban tudja ábrázolni az emberek közötti mégoly bonyolult kapcsolatokat.

Amerikában a filmrendezés művészete 1908 és 1930 között tökéletesedett a legnagyobb ütemben, elsősorban Griffith jóvoltából. A némafilm-rendezők nagyrészt befolyásolta Griffith művészete, így Stroheimet, Eizensteint, Murnaut, Lubitsch-ot, akik már meghaltak és másokat, akik még élnek, de már nem dolgoznak. Azok az amerikai rendezők, akik 1930 után kezdték alkotói tevékenységüket, még a tizedrészét sem próbálták megművelni a Griffith által már feltárt termőföldnek.

Úgy érzem, nem túlzok, ha azt mondom, hogy a hangosfilm feltalálása óta Hollywood Orson Welles kivételével egyetlen nagy vizuális képzeletű alkotót sem adott a világnak.

Őszintén hiszem, hogy ha a filmnek máról holnapra ismét le kellene mondania mindenfajta hangcsíkról, és visszaváltozna azzá a néma mozgóképművészetté, ami 1895 és 1930 között volt, akkor a mai rendezők nagy részének pályát kellene változtatniuk. Ezért aztán, ha Hollywoodra figyelünk, 1966-ban Howard Hawks, John Ford és Alfred Hitchcock tekinthetők a Griffith-i titkok egyedüli letéteményeseinek. Hogyan is gondolhatnánk melankólia nélkül arra, hogy pályájuk végétével „elveszett titkokról” kell majd beszélnünk...

Tisztában vagyok vele, hogy az amerikai értelmiségiek egy része roppantul csodálkozik, ha az európai, és különösen a francia filmrajongók Hitchcockot „szerzői filmesnek” tartják, s ugyanolyan értelemben említik, mint Jean Renoirt, Ingmar Bergmant, Federico Fellinit, Luis Bunuel-t vagy Jean-Luc Godard-t.

Az amerikai kritikusok más neveket állítanak szembe Hitchcockkal, olyanokét, akik már hosszú évek óta nagy becsben állnak Hollywoodban, s anélkül, hogy erről vitát volna érdemes kezdeni, azt elmondhatjuk, hogy épp ilyenkor látszik a legélesebben a New York-i és párizsi kritika szempontjai közti nagy különbség. Ezek a hollywoodi „nagy nevek”, az Oscar-díjak szorgos gyűjtői valódi tehetségek vagy sem, de hogyan beszélhetnénk róluk másképpen, mint egyszerű kivitelezőkről, ha azt látjuk, hogy a divatigényeknek megfelelően hol bibliai filmet, hol lélektani western-t készítenek, majd egy háborús freskó leforgatása után válási komédiába fognak? Mi különbözteti meg őket színházrendező kollégáiktól, ha épp úgy, mint azok, évente filmre visznek egy William Inge színdarabot, hogy rögtön utána egy vaskos Irwin Shaw-regény adaptációjába fogjanak, miközben már készítik is elő valamegyik Tennessee Williams Picture-t?

Az ilyen rendezők semmiféle leküzdhetetlen vágyat nem éreznek arra, hogy saját munkájukban saját gondolataikat mondják el az életről, az emberekről, pénzről és szerelemről. Valójában csak a show-business specialistái ők, egyszerű technikus mesteremberek. De vajon nagyszerű technikusok? Makacs önmegtartóztatásukat látva a rendkívül gazdagon felszerelt hollywoodi stúdiókban, azt látva, hogy a lehetőségek tárházából csak nagyon keveset használnak fel, még ebben is kételkedhetünk. Miben is áll a munkájuk? Beállítanak egy jelenetet, vagyis elhelyezik a színészeket a díszletben, és hat vagy nyolcféle kameraállásból felveszik az egészet – vagyis a dialógusokat – szemből, oldalról, fölülről stb. Utána az egészet újra kezdik, csak most az objektíveket cserélgetik, s az egész jelenetet felveszik nagytotálban, aztán az egészet félközeliben, aztán mindent külön közelképekben. Nem is lehet kérdéses, hogy Hollywood nagy neveit szélhámosoknak tekintsük. Közülük a legjobbaknak van bizonyos specialitásuk, valamit jól meg tudnak csinálni. Az egyik csodálatos érzékkel irányítja a sztárokat, a másiknak jó a szimata, hogy új arcokat fedezzen fel. Néhálynak tehetséges forgatókönyvírói vannak, mások a rögtönzéshez értenek. Egyesek kiválóan rendezik a csatajeleneteket, mások pedig az intim vígjátékokat.

Szerintem Hitchcock mindegyiket felülmúlja, mert tehetsége sokkal teljesebb. Ő is specialistája a filmnek, de nem ilyen vagy olyan szempontból, hanem értője minden egyes képnek, beállításnak, jelenetnek. Kedveli a forgatókönyv megszerkesztésének fogásait, de a vágást, a

fényképezést, a hangosítást is. Mindenről teremtő gondolatai támadnak, és mindennel törődni tud, még a reklámmal is, de hiszen ez ma már közismert dolog...

Mivel a film minden egyes eleme fölött uralkodik, és a rendezés minden stádiumában egyéni ötletekkel él, Alfred Hitchcock valóban saját stílussal rendelkezik, s mindenki elismeri, hogy egyike annak a három-négy mai rendezőnek, akiknek bármely filmjéből elég egy percet látnunk ahhoz, hogy felismerjük az alkotót.

Ezt igazolandó nem szükséges feltétlenül *suspense*-jelenetet választanunk. A „hitchcocki” stílus olyan jelenetből is felismerhető, ahol két szereplő beszélget: egyszerűen a kép kivágat drámai minőségéből; abból az egészen egyedülálló módból, ahogyan a szereplők tekintetét meghatározza, ahogy a leegyszerűsített gesztusokkal bánik; abból, ahogy egy párbeszéd belülről elosztja a csendeket. Abból a művészetből, mellyel megérettet a nézőkkel, hogy két szereplő közül az egyik uralkodik a másik felett (vagy szerelmes a másikba, vagy féltékeny a másikra), abból, ahogy a dialógustól függetlenül sugallja a jelenet pontosan megfelelő drámai hangulatát, végül abból a művészetből, mellyel saját kedve szerint juttatja el a nézőjét az egyik érzelemtől a másikig. Hitchcock munkáját azért is találom ilyen összetettnek, mert kutatásokat és felfedezéseket látok mögötte, a konkrét és az elvont dolgok tudását, gyakran nagyon erős drámát, s néha finom humort. Életműve egyszerre kommersziális és kísérleti jellegű, mindenkihez szóló, mint William Wyler *Ben Hurja* (Ben Hur), és kevesekhez, mint Kenneth Angers *Tűzijátéka* (Fireworks).

Egy olyan film, mint a *Psycho*, mely a világ minden táján nézők tömegeit vonzotta, merészségével és örületével felülmúlta némely fiatal művész tizenhat milliméteres kis avantgarde filmjét, melyeket semmilyen cenzúra nem engedélyezne. Az *Észak-Északnyugat* valamelyik makkettja vagy a *Madarak* valamelyik trükkje a kísérleti filmművészet hasonló költészetét árasztja, mint a cseh Jirí Trnka marionettfigurái vagy a kanadai Norman MacLaren közvetlenül nyersanyagra rajzolt filmjei.

Szédülés, Észak-Északnyugat, Psycho. Az utóbbi néhány évben ezt a három filmet utánózták a leginkább, és meg vagyok győződve arról, hogy Hitchcock munkássága – még azokat a rendezőket is bele értve, akik nem szívesen vallanak be – hosszú ideje már a világ filmművészetének nagy részére erős befolyást gyakorol. Közvetlenül vagy rejtetten, stílusjegyeivel vagy tematikájában, játékon vagy rosszul megemésztve hatott egymástól mégoly különböző alkotók műveire. Hadd említsem Henri Verneuil *Alagsori melódia* (Mélodie en sous-sol), Alain Resnais *Muriel* (Muriel); *A háborúnak vége* (La guerre est finie), Philippe de Broca *Riói kaland* (L'homme de Rio), Orson Welles *Az óra körbejár* (The Stranger), Vincente Minelli *Rejtett áramlás* (Undercurrent), Henri-Georges Clouzot *Ördögösök* (Les Diaboliques), Jack Lee Thompson *A rettegés foka* (Cape Fear), René Clément *Tűző napon* (Plein Soleil); *A nap és az óra* (Le jour et l'heure), Mark Robson *Az ár* (The Prize), Edward Dmytryk *Délibáb* (Mirage), Robert Wise *Ház a domboldalon* (House on Telegraph Hill); *Kísértő emlék* (The Haunting), Tedd Tetzlaff *Az ablak* (The Window), Robert Aldrich *Ki ölte meg Baby Jane-t?* (Baby Jane) Akira Kurosawa *Ég és föld között* (Tengoku to dzsigoku), William Wyler *A lepkegyűjtő* (The Collector), Otto Preminger *Bunny Lake eltűnt* (Bunny Lake Is Missing), Roman Polanski *Iszonyat* (Repulsion), Claude Autant

Lara *A balek* (Le Meurtrier), Ingmar Bergman *Börtön* (Fangelse); *Szomjúság* (Törst), William Castle *Gyilkosság* (Homicide), Claude Chabrol *Unokafivérek* (Les Cousins); *A gonosz pillantása* (L'oeil du malin); *M-Ch dr Ka ellen* (Marie Chantal contre le dr Ka), Alain Robbe-Grillet *A halhatatlan* (L'immortelle), Paul Paviot *Robotkép* (Portrait robot), André Delvaux *A borotváltfejű* (L'homme au crane rasé), François Truffaut *Fahrenheit 451* (Fahrenheit 451) című filmjét. De ne feledjük az egész James Bond-sorozatot sem, mely a hitchcocki életmű, s különösen az *Észak-Északnyugat* ügyetlen és közönséges karikatúrája.

A letehetségesebbektől a nagyon középszerűkig a világ rengeteg filmrendezője tanulmányozza gondosan Hitchcock műveit, mégpedig azért, mert érzik, hogy egy döbbenetes embert és alkotói pályát fedezhetnek fel, olyan életművet, melyet csodálattal vagy irigységgel szemlélhetnek, de méríthetnek is eredményeiből.

Nem arról van szó, hogy tátott szájjal és idvezülten csodáljuk Alfred Hitchcock életművét, és nem is arról, hogy hibátlannak, feddhetetlennek és tökéletesnek kiáltjuk ki. Csupán arra gondolok, hogy mivel munkásságát mindmáig erősen alábecsülték, legelső feladatunk a mestert az őt megillető helyre állítani, vagyis a legnagyobbak közé. Azután lesz időnk arra, hogy vitatkozzunk róla, annál is inkább, mert ő maga is – mint látni fogjuk – nagyon szigorúan ítéli meg munkáinak jelentős részét.

Az angol kritikusoknak, akik lelkük mélyén nagyon nehezen bocsátják meg Hitchcocknak az önkéntes száműzetését, tökéletesen igazuk van, amikor még harminc év múltán is megcsodálják a *Londoni randevú* (The Lady Vanishes) fiatalos lendületét, de hiába sajnáljuk azt, aminek el kell múltnia. A *Londoni randevú* fiatal, kedélyes és lendülettel teli Hitchcockja nem tudná James Stewart *Szédlülésben* ábrázolt érzelmeit filmre vinni, mert az már az érett kor műve, lírával teli gondolatsor az élet és halál kapcsolatáról. Charles Higham, egy angolszász kritikus a „Film Quarterly” című folyóiratban azt írja Hitchcockról, hogy megmaradt „tréfacsinálónak”, „leleményes és kifinomult cinizmus jellemzi”; arról értekezik, hogy „gúnyosan könyörtelen vicceit nárcizmusa és hidegsége ihleti”, és hogy filmjeiben sohasem fedezhető fel a tréfák „nemessége”. Mr. Higham úgy véli, hogy Hitchcock alapvető tulajdonsága a „világ iránti mélységes megvetés”, s „akkor meghökkentően ügyes, amikor bomlasztó hatású gondolatokat csempész képsoraiba”.

Azt hiszem, Mr. Higham fontos dologra hívja fel a figyelmet, de hamis úton jár, amikor Hitchcock őszinteségét és komolyságát kérdőjelezi meg. A cinizmus valódi lehet egy erős embernél, de érzékenyebb lények esetében nem több, mint megtévesztő külszín. A cinizmussal erős érzelmességet is lehet palástolni, miként Erich von Stroheim tette, és lehet mély pesszimizmust is, mint Hitchcock esetében látjuk.

Louis-Ferdinand Céline két csoportba osztotta az embereket: exhibitionistákról és voyeurökről beszél. Nyilvánvaló, hogy Hitchcock az utóbbiak közé tartozik. Nem vesz részt az életben, mindig csak szemléli. Amikor Howard Hawks a *Hatarit* (Hatari) forgatta, a vadászat és a film iránti kettős szenvedélyét elégítette ki. Alfred Hitchcockot csak a film hozza izgalomba, és szenvedélyét nagyon jól világította meg, amikor a *Hátsó ablakot* ért moralizáló támadásra válaszolt: „Semmi sem akadályozhatott meg abban, hogy leforgassam ezt a filmet, mert a film iránti szenvedélyem erősebb bármiféle morálnál.”

Alfred Hitchcock mozija nem mindig lelkesíti, de mindig gazdagítja a nézőt, főleg azzal a könyörtelen tisztánlátással, mellyel a szépséget és jóságot megsértő embereket ábrázolja.

Ma, Ingmar Bergman korában talán elfogadhatjuk azt a gondolatot, hogy a film nem alsóbbrendű az irodalomnál, s ebben az esetben Hitchcockot – habár miért kellene mindig kategorizálni? – az olyan nyugtalanító művészek kategóriájába sorolnám, mint Kafka, Dosztojevszkij és Poe.

A szorongásnak ezek a mesterei nem segíthetnek nekünk élni, hiszen az élet számukra is nehéz, küldetésük inkább abban áll, hogy megosszák velünk lidércnyomásaikat. És ily módon, akarva-akaratlanul segítenek, hogy jobban megismerjük önmagunkat, márpedig ez minden műalkotásnak az egyik alapvető célja.

E.T. (1966)

egy a gyermekkor • a felügyelő bezárt • testi fen-
nyítések • azt mondtam: mérnök • eljött a
nap • egy befejezetlen film: *Tizenhármas szám*
• *Nő a nőhöz* • jövődő feleségem • Michael Balcon meg-
kérdezte... • *A gyönyörök kertje* • hogyan zajlott az első
forgatási napom • *A hegyi sas*

FRANÇOIS TRUFFAUT Hitchcock úr, Ön Londonban született 1899. augusztus 13-án. Gyermekkoráról csak egy történetet ismerek, a rendőrségét. Igaz történetről van szó?

ALFRED HITCHCOCK Igen. Négy- vagy ötéves lehettem... Apám elküldött a rendőrszre egy levéllel. A felügyelő elolvasta, aztán öt-hat percre bezárt egy cellába ezekkel a szavakkal: „Így járnak a rossz kisfiúk”.

– És mit követett el?

– Elképzelni sem tudom – apám mindig „szeplőtelen báránycájának” hívott. Igazán nem tudom elképzelni, mit követhettem el.

– Úgy látszik, édesapja nagyon szigorú ember volt.

– Könnyen dühbe gurult... A családom imádta a színházat, elég külön-kis társaság voltunk, de engem jó gyerekek tartottak. A családi összejöveteleken szóltanul a sarokban ültem és nézelődtem, mindent megfigyeltem. Mindig így viselkedtem, és mára sem változtam. Épp az ellentéte voltam a közlékeny gyerekeknek. És nagyon magányos. Nem emlékszem, hogy valaha is játszótársam lett volna. Egyedül játszottam, én találtam ki a játékaimat.

Nagyon korán internátusba kerültem, egy londoni jezsuita intézménybe, a Szent Ignác Kollégiumba. Családom katolikus volt, és ez Angliában majdnem különködésnek számít. Valószínűleg a jezsuitáknál töltött időben erősödött meg bennem a félelem. Erkölcsi félelemre gondolok, arra, hogy a rossz oldalára kerülhetek. Mindig távol tartottam magam az ilyesmitől. Hogy miért? Egyszerűen talán, mert rettegtem a testi fenyegetéstől. Márpedig suhogott a pálca. Azt hiszem, a jezsuiták még most is

használják. Nagyon kemény gumiból készült. Nem csak úgy egyszerűen megbüntettek vele, nem: ítéletet hajtottak végre. Azt mondták, hogy este jelentkezünk az egyik atyánál. Ez a pap aztán ünnepélyesen bevéste a nevünket egy listára azzal a megjegyzéssel, hogy büntetést érdemel, aztán egész nap vártunk a büntetésre.

– Azt olvastam, hogy Ön elég közepes tanuló volt, csak a földrajzban erős.

– Általában az első négy-öt tanuló között voltam az osztályban. Soha nem voltam első, második is csak egyszer-kétszer, a legtöbbször negyedik vagy ötödik. A szememre is hányták, hogy nagyon szórakozott vagyok.

– Ebben az időben minden vágya az volt, hogy mérnök legyen, ha jól tudom.

– Minden kisfiútól megkérdezik, hogy mi akar lenni, ha nagy lesz. A javamra írható, hogy sohasem mondtam azt, hogy rendőr. Azt mondtam: mérnök. Végül a szüleim komolyan vették, és beíratottak egy szakiskolába, a „School of Engineering and Navigation”-ba, ahol mechanikát, villamosságtant, akusztikát és navigációt tanultam.

– Ezek után azt hihetnénk, hogy alapvetően tudományos dolgok érdekelték.

– Így van. Ennek köszönhetően tettem szert a mérnöki mesterség gyakorlati ismereteire, az erők és mozgástörvények elméletére és gyakorlati villamosságtanra. Később pénzt kellett keresnem, és beléptem a Henley Táviridai Társasághoz. Ezzel egyidőben a Londoni Egyetem művészeti tagozatának óráit is látogattam, hogy megtanuljak rajzolni.

A Henley-nél a tengeralatti elektromos kábelek szakértője lettem. Engem bíztak meg a technikai fejlesztéssel. Alig múltam tizenkilenc éves.

– Ekkor már érdekelte a film?

– Igen, már jó néhány éve. Lelkesedtem a filmekért, a színházért, és nagyon gyakran egyedül jártam esténként a premierekre. Tizenhat éves koromtól olvastam a filmlapokat; nem a színész- és pletykalapokat, csakis a hivatalos, a szakmabeli, a testületi újságokat. Amíg a Henley-nél dolgoztam, a Londoni Egyetemen művészetet tanultam: ennek köszönhetően átkerültem a reklámozástályra, és rajzolni kezdhettem.

– Milyen rajzokat?

– Hirdetéseket illusztráltam, persze az elektromos kábeleket. Ez a munka vitt közelebb a filmhez, jobban mondva ahhoz, amit nemsokára a filmgyártásban csináltam.

– Emlékszik, milyen filmek érdekelték ekkoriban leginkább?

– Gyakran jártam színházba, de a mozi inkább vonzott, és az amerikai filmek jobban érdekelték az angoloknál. Chaplin, Griffith filmjeit láttam, a Paramount-féle „Famous Players” összes darabját, Buster Keatont, Douglas Fairbanks-t, Mary Pickfordot meg a Dectabiscop Társaság német produkcióit. Ez a vállalat volt az UFA elődje és ennek dolgozott Murnau.

– Emlékszik olyan filmre, amely különösen megragadta?

– A Decla-Bioscop egyik legismertebb filmje *A fáradt halál* (Der Müde Tod) volt.

– Fritz Lang filmje, amit Franciaországban *A három fény* (Les trois Lumières) címen játszottak.¹

– Ez lehetett; a főszerepet Bernard Goetzke játszotta.

– Érdekeltek Murnau filmjei?

– Igen, de azok csak később jöttek ki: ’23-ban vagy ’24-ben.

– Mit láthatott 1920-ban?

– Emlékszem egy francia vígjátékra, a *Monsieur Prince*-re. A figurát angolul Whiffles-nek hívták.²

– Gyakran idézik egyik kijelentését: „Mint minden rendezőre, rám is Griffith hatott.”

– Különösen a *Tűrelmetlenségre* (Intolerance) és az *Amerika hőskorára* (Birth of a Nation) emlékszem.

– Hogyan tudott a Henley-től egy filmvállalathoz kerülni?

– Egy szakmai lapból értesültem, hogy a Paramounthoz tartozó Famous Players-Lasky fiókirodát nyit Londonban. Tervbe vette, hogy stúdiót épít Islingtonban, és meghirdette a programját. Többek között egy könyv megfilmesítését, amelynek már elfelejtettem a címét. Anélkül, hogy feladtam volna munkámat a Henley-nél, figyelmesen elolvastam a könyvet, és több rajztervet készítettem a feliratok illusztrálásához.

– A képek közötti feliratokról van szó, melyek a némafilmek dialógusait tartalmazták?

– Igen. Ebben az időben minden feliratot illusztráltak. Az inzerten szerepelt a szöveg, a dialógus meg egy rajzocska. A leggyakoribb elbeszélő szöveg ilyesmi volt: „Eljött a nap...” Vagy: „Másnap reggel”. Például, ha a szöveg így hangzott: „George ekkoriban pazarló életet élt”, az inzerte egy mindkét végén égő gyertyát rajzoltam. Naiv dolog volt.

– Tehát ezzel a saját kezdeményezésére tervbe vett munkával jelentkezett a Famous Players-nél.

– Megmutattam nekik a rajzaimat, és azonnal alkalmaztak, aztán én lettem a felíratrészleg vezetője. A stúdióban dolgoztam, a vágóosztályon. Ennek az osztálynak a vezetője két amerikai író foglalkoztatott, és amikor befejezték a filmet, a vágók főnöke leírta a feliratokat vagy újraírta az eredeti szöveget, mert ekkoriban, hála az elbeszélő feliratoknak, teljesen meg lehetett változtatni a forgatókönyv koncepcióját.

– Igen?

1 Magyarországon *Éjféleli vándor* címen vetítették. (A ford.)

2 Max Linder legnagyobb riválisának számos filmje közül az egyik. Charles Seigneur, alias Rigadin, a Pathé-filmek nagy komikus sztárja 1910 és 20 között. „Az egyes országokban különféleképpen hívták: Németországban és Magyarországon Móricnak, Olaszországban Tartupinónak, Oroszországban Prenszenek, Spanyolországban Salustinónak, Angliában Whiffles-nek és Keleten Rigadin hercegnek.” (Georges Sadoul: *A filmművészet története*, Bp. 1958. ford.: Szávai Nándor – A ford.)

– Tökéletesen, mivel a színész imitálta a beszédet, és a szöveg után következett egy inzerten. Bármit lehetett mondatni a szereplővel, és hála ennek az eljárásnak, rendszeresen megmentették a rossz filmeket. Ha egy dráma rosszul volt megcsinálva, rosszul játszottak benne és nevetségessé vált, akkor humoros dialógusokat írtak hozzá, s a film nagy siker lett, mert szatírának lehetett nézni. Tényleg akármit meg lehetett csinálni... A film végét az elejére tenni... igen, minden lehetséges volt.

– Bizonyára így kezdte közelebbről is megfigyelni a filmet.

– Ebben az időben megismerkedtem az amerikai írókkal, és megtanultam forgatókönyvet írni. Ráadásul néha rábízta, hogy forgassak le extra-jeleneteket, melyekben nem szerepeltek a színészek... Később, amikor kiderült, hogy az Angliában forgatott filmek nem értek el sikert Amerikában, a Famous Players leállította a tevékenységét, és bérbeadta a stúdióit a brit producereknek.

Ekkor történt, hogy egy folyóiratban olvasott novellát gyakorlatképpen filmre írtam. Tudtam, hogy a jogok kizárólagos tulajdonosa egy amerikai cég, de nem zavart, hiszen csak gyakorlatról volt szó.

Amikor az angol cégek beköltöztek az islingtoni stúdióba, hozzájuk fordultunk, hogy tovább dolgozhassunk, és én rendezőasszisztensi feladatot kaptam.

– Michael Balcon produkciójánál?

– Először egy *Mindig mondd meg a feleségednek* (Always tell your Wife) című filmben dolgoztam, amelyben egy nagyon ismert londoni színész, Seymour Hicks játszott. Egy nap összeveszett a rendezővel, és így szólt hozzám: „Miért nem fejezzük be a filmet mi ketten, maga meg én?” Segítettem neki, és befejeztük a filmet. Ekkor Michael Balcon vállalata bérelte a stúdiókat, és rendezőasszisztens lettem. Ez volt az a vállalat, melyet Balcon Victor Saville-lel és

John Friedmannal alapított. Témát kerestek – valami sztorit. Ajánlottam nekik egy darabot, amelynek megvették a jogát, és elnevezték *Nő a nőhöznek* (Woman to Woman). Aztán, mikor azt mondták: „most kellene egy forgatókönyv”, magamat javasoltam. „Szeretném megcsinálni a könyvet. – Maga? – Igen, mindjárt mutatok valamit...” És megmutattam nekik azt a bizonyos történetet, amit gyakorlatképpen írtam. Nagyon tetszett nekik, és megkaptam a munkát. 1922-ben történt ez.

– Ekkor huszonhárom éves volt. De akkorra már elkészült az a rövid film, *A tizenhármas szám* (Number Thirteen), az első, amelyet csinált és amiről még nem beszéltünk.

– Ó, hát azt sohasem fejeztük be. Csak két tekercs az egész.

– Dokumentumfilm?

– Nem. Chaplin egyik munkatársnője dolgozott a stúdióban, és ez idő tájt úgy tartották, hogy aki Chaplinnel dolgozik, az csak zseniális lehet. Megírt egy sztorit, mi meg találtunk hozzá egy kis pénzt. De tényleg nem volt jó. És az egész egybeesett azzal, hogy az amerikaiak bezárták a stúdiót.

– Sohasem láttam a *Nő a nőhöz*t, és még a forgatókönyvet sem ismerem.

– Amint már mondtam, huszonhárom éves voltam, és még sohasem jártam egy lánnyal sem. Egy pohár italt nem ittam. A történet egy Londonban nagy sikerrel futó színdarab nyomán készült. Az angol hadsereg egyik tisztjé-



A *Nő a nőhöz* (1922) Hitchcock tervezte díszlete

ről volt benne szó az első világháború idejéből. Egy Párizsban töltött kimenő következményeképp viszonya lesz egy táncosnővel, majd visszamegy a frontra. Ott aztán sokkhatás éri és elveszti a memóriáját. Visszamegy Angliába, és feleségül vesz egy jó társaságbeli úrilányt. Később feltűnik a táncosnő egy gyermekkel. Kirobban a konfliktus... A történet a táncosnő halálával végződik.

– Ennek a filmnek, melyet Graham Cutts rendezett, ön volt a forgatókönyv- és dialógusírója meg a rendezőasszisztense?

– Még más is voltam. Egyik barátom, a díszlettervező nem tudott résztvenni a munkában, ezért kijelentettem: „A díszlettervező is én leszek!” Én csináltam mindezt és a produkciónak is részese voltam. Jövendő feleségem, Alma Reville volt a vágó és egyúttal a szkripteslány. Abban az időben a vágó és a szkriptes ugyanaz a személy volt. Ma a szkriptes többféle füzetet is kezel, tudja, olyan, mint egy könyvelő. Szóval, ennek a filmnek a készítése közben találkoztam a feleségemmel.

Később több filmben különböző feladatokat láttam el. A második *A fehér árnyék* (The White Shadow) volt. A harmadik *A szenvedélyes kaland* (The Passionate Adventure). A negyedik *A gazember* (The Blackguard), utána pedig *A prűd bukása* (The Prude's Fall).

– Amikor visszaidézi ezeket az emlékezetében, egyformán ítéli meg őket vagy van, amelyiket jobban szereti?

– A *Nő a nőhöz* volt közülük a legjobb és a legsikeresebb. Amikor az utolsót, *A prűd bukását* forgattuk, a rendezőnek volt egy barátnője, és a külsőkhöz Velencébe utaztunk. Ez nagyon költséges volt. Úgy látszik, a rendező barátnőjének egyik külső sem tetszett, mert úgy utaztunk vissza, hogy semmit sem forgattunk. A film végén a rendező azt mondta a producernek, hogy elege van belőlem, erre kirúgtak. Azt gyanítottam, hogy a stáb valamelyik tagja, talán az operatőr intrikált ellenem.

– Mennyi ideig tartott egy forgatás?

– Mindegyik hat hétig.

– Úgy képezem, a tehetség mércéje az volt, hogy ki tud minél kevesebb szöveges inzerttel filmet csinálni.

– Pontosan.

– Holott a forgatókönyvek nagyon gyakran színpadi művekből íródtak.

– Csináltam egy némafilmet, *A farmer feleségét* (The Farmer's Wife), ami tele volt dialógussal, de a lehető legkevesebb inzerttel próbáltam megoldani, és inkább a „képbeszédhez” folyamodtam. Azt hiszem, az egyetlen film, ahol semmiféle felirat nem szerepelt, *Az utolsó ember* (Der letzte Mann) volt, Janningsszal.

– Murnau egyik legjobb filmje...

– Akkor forgatta, amikor az UFÁ-nál dolgoztam. Az utolsó emberben Murnau megpróbált egy univerzális nyelvet megalkotni, valamifajta eszperantó használatával. Minden utcajelzés, például a közlekedési táblák, a boltfeliratok mesterséges nyelven voltak írva.

– Valójában szerepel néhány felirat németül a házban, ahol Emil Jannings lakik; ezek az eszperantó jelzések a nagyszállóban láthatóak. Úgy képezem, Ön egyre inkább érdeklődött a film technikája iránt, egyre jobban figyelte...

– Erősen meg voltam győződve az amerikai filmek fényképezésének fölényéről az angolokkal szemben. Már tizennyolc éves koromban tanulmányoztam ezt, merő kedvtelésből. Például megfigyeltem, hogy az amerikaiak mindig igyekeznek elválasztani a képet a háttértől a premier plánba helyezett tárgy vagy személy mögé állított fényforrással, míg az angol filmekben a szereplők beleolvadtak a háttérbe, nem lévén elválasztva, nem volt mélységélességük.

– 1925-ben vagyunk. *A prűd bukása* forgatása után a rendező nem akarja Önt asszisztenséül. Michael Balcon felajánlja, hogy legyen rendező?

– Michael Balcon megkérdezte: „Szeretne filmet rendezni?” Azt feleltem: „Soha nem gondoltam rá”. És ez volt az igazság, nagyon elégedett voltam a forgatókönyvírással és az „art director”

munkával, egyáltalán nem képzeltem magam rendezőnek.

Akkor Balcon azt mondta: „Ajánlatunk van egy angol-német filmre.” Valakivel helyettesítettek a forgatókönyv megírásánál, és Münchenbe utaztam. Jövendő feleségem, Alma lett az asszisztensem. Még nem voltunk összeházasodva, de nem is követtünk el bűnt, tiszták maradtunk.

– *A gyönyörök kertjéről* (The Pleasure Garden) van tehát szó, mely egy Sandys-regényből készült. Csak egyszer láttam, és a úgy emlékszem, a története nagyon mozgalmas...³

– És melodramatikus, de van benne néhány érdekes jelenet. Most elmesélem az első forgatási napot, mert az első önálló filmemről van szó. Már akkor is volt érzékem a drámaisághoz.

Tehát szombat este nyolc óra előtt húsz perccel kint voltam a müncheni pályaudvaron, hogy Olaszországba utazzak, ahol a külső felvételeket forgattuk. Ahogy várom a vonatot ezen a pályaudvaron, így szólok magamban: „Ez az első saját rendezésem.” Ha ma-napság külsőbe megyek, egy egész csapat kísér, száznegyven ember. De akkor, a müncheni pályaudvar peronján csak a film főszereplője volt velem, Miles Mander, az operatőr, Baron Ventimiglia meg egy fiatal lány, akinek a vízbe eső bennszülöttet kellett játszania. Végül egy híradós operatőr, mert a génovai kikötőben egy hajó indulását akartuk felvenni. Ehhez két kamerát használunk, egyiket a kikötőben, a másikat a hídon. Aztán a hajó megállna, a színészeket kiszállítjuk, és a híradós operatőr felveszi az utasok búcsúzkodását.

A második jelenet felvételére San Remo-ban kerül majd sor. A bennszülött lány öngyilkosságáról van szó, amikor Levett, a történet gazembere belemegy a tengerbe, hogy meggyőződjön a lány

haláláról, miközben belenyomja a fejét a víz alá, aztán kihozza a testét a partra és azt mondja: „mindent megtettem, hogy megmentsem...” A következő jelenetek a Comói tónál, a Villa d'Este hotelben játszódnak... Mézeshetek... szerelmi jelenetek a tavon... békés idill... A feleségem – aki akkoriban még nem volt az, mint már mondtam – ott áll velem a pályaudvaron, és beszélgetünk. Ő nem tud velünk jönni – tudja, ilyen kicsi és huszonnégy éves éppen –, az ő feladata, hogy Cherbourg-ban várja a film Hollywoodból érkező sztárját. Virginia Valli az, egy nagyon nagy sztár, az Universal legnagyobb csillaga, ő játssza Patsy szerepét. Szóval a menyasszonynomnak őt kell fogadnia Cherbourgban, a L'Aquitaine óceánjáró kikötésekor, Párizsba kísélnie, beszereznie a ruháit, és aztán vele együtt csatlakoznia hozzánk a Villa d'Estében. Ennyi az egész.

A vonatnak nyolckor kell indulnia. Két perc múlva nyolc. A színész, Miles Mander azt mondja: „Úristen, a taxiban hagytam a sminkes dobozomat”, és elrohan. Én utána kiáltok: „Genovában leszünk, a Hotel Bristolban. Jöjjön a holnapi vonattal, mert csak kedden forgatunk!”

Még egyszer mondom, hogy szombat este van, és vasárnap reggel kell Genovába érkezünk a forgatás előkészítésére.

Nyolc óra. A vonat nem indul. Eltelik néhány perc. Nyolc óra tízkor a vonat szép lassan elindul. A jegyellenőrző ponton nagy dulakodás támad, és látom Miles Mandert, amint átugrik a korláton, és három vasutas üldözi. Megtalálta a sminkesdobozát, és az utolsó pillanatban még éppen fel tudott ugrani a vonatra.

Hát így indult az első forgatási napom, és ez még csak a kezdet!

3 Patsy, a Pleasure Garden színház kartáncosnője jegyet szerez védencének, Jillnek. Jill Hugh menyasszonya, aki a trópusokra hajózik. Patsy férjhez megy Levetthez, Hugh barátjához. Nászút a Comói tónál, majd Levett is elutazik a trópusokra. Jill állandóan halogatja a találkozást vőlegényével és züllött életet él. Patsy viszont elutazik, hogy viszontlássa férjét, és kiábrándító módon egy bennszülött nő karjaiban találja. Szakítani akar a férfival. Levett örült haragjában öngyilkosságba kergeti a bennszülött nőt, és hagyja tengerbe fúlni. Végül, mikor meg akarja gyilkolni Patsyt, a kolónia orvosa megöli. Patsy újra kezdi az életét Hugh-val, akit Jill elhagyott.

Robog a vonat. Senki sincs, aki a pénzügyekkel foglalkozzon, ezt is nekem kell csinálni. És ez majdnem fontosabb, mint a rendezés... A pénzdolgok roppantul aggasztanak. Kusettünk van. Megérkezünk az osztrák–olasz határra. Ekkor Ventimiglia így szól: „Jól vigyázzon, mert a kamerát vám nélkül kell átvinnünk a határon, különben minden objektívra külön vámot vetnek ki. – Nem értem, miért? – A német vállalat megkért, hogy a kamerát csempésszük át a határon.” Erre megkérdezem: „És hol a kamera?” Azt mondja: „a maga kusettje alatt.” Mint tudja, mindig félttem a rendőröktől, hát rögtön izzadni kezdek, és ráadásul azt is megtudom, hogy tízezer lábnyi nyersanyag van a csomagunkban, és azt sem szabad vámolatnunk. Megjelennek a vámosok, ez aztán elég feszült pillanat volt a számomra. A kamerát nem találták meg, de a nyersanyagot igen, és mivel nem jelentettük be, hát elkobozták

Vasárnap reggel megérkezünk Genovába, természetesen nyersanyag nélkül. Egész nap mindent megpróbálunk, hogy szerezzünk. Hétfő reggel azt mondom: „El kell küldeni a híradós operatőrt Milánóba, hogy vegyen a Kodaktól.” Belezavaradok a könyvelésembe, őrült zűrzavar van a líra, a márka és a font között. Az operatőr visszajön délre, és hozza a nyersanyagot húsz fontért. Ekkorra a tízezer láb elkobzott nyersanyag megérkezett a vámhivatalba, ahol ki kell fizetnem az illetéket. Vagyis elpazaroltam húsz fontot, ami sokat számít a költségvetésünkben, mert éppen csak annyi pénzünk van, hogy leforgathassuk a külső jeleneteket.

Kedden délben a hajó felszedi a horgonyt. Ez a Lloyd Prestino, egy nagy óceánjáró, és Dél-Amerikába megy. Most kishajót kell bérelnünk a part és az óceánjáró között, ez tíz fontba kerül. Végre minden elintéződik. Fél tizenegy van, előveszem a pénztárcámat, hogy borravalót adjak a kishajó vezetőjének. A pénztárcám üres, eltűnt tízezer lírám.

Visszamegyek a hotelbe, mindenhol keresem, még az ágy alatt is... Nincs sehol. Elmegyek a rendőrségre: „Éjjel va-

laki behatolhatott a szobámba, mialatt aludtam...” Hirtelen eszembe jut: „Tiszta szerencse, hogy nem ébredtem fel, mert akkor a tolvaj lemészárolt volna...” Nagyon szerencsétlenül érzem magam, de nem feledem, hogy forgatnunk kell, és az az érzés, ami elfog, hogy most csinálom majd életem első snittjét, elnyomja bennem ezt a históriát.

Mikor befejezzük, megint összeroskadok, és tíz fontot kérek kölcsön a kameramanntól, tizenötöt a sztártól. Tudom, hogy nem lesz elég. Ekkor írok Londonba, előleget kérek a fizetésemre, és írok Münchenbe a német vállalatnak: „Valószínűleg némi többletkiadásom lesz.” De ezt a második levelet már nincs bátorságom feladni, hiszen azt felelhetik: „Honnan tudja előre, hogy pótkiadásai lesznek?” Csak a londoni levelet adom fel. Aztán visszamegyünk a Hotel Bristolba, ebédelünk, és útnak indulunk San Remo-ba. Ebéd után, alig lépek ki az utcára, hát ott jön Ventimiglia, az operatőröm a német lánnyal, akinek a vízbefúló bennszülöttet kell játszania, és velük a híradós operatőr, aki befejezte a munkáját, és most vissza kell térnie Münchenbe. Ott állnak, összedugják a fejüket, és komor képpel vitatkoznak. Odamegyek hozzájuk, és megkérdem: „Valami baj van? – Igen, a lány nem mehet be a vízbe. – Mit jelent az, hogy nem mehet beenni? – Azt, hogy nem mehet be a vízbe, nem érti?”

Tovább makacskodom: „Nem értek semmit, mit jelent az a dolog?” És ott az utcasarkon kell a két operatőrnek elmagyaráznia a menstruációs időszakot stb. Egész életemben egy szót sem hallottam még erről. Ott, a járókelők között magyaráznak el minden részletet, én meg nagy figyelmesen hallgatom, és mikor mindent elmondtak, remegve a dühtől, a kidobott pénzre, a márkákra, fontokra gondolva, szemrehányóan azt mondom a lánynak: „Hát miért nem szólt erről három nappal ezelőtt, Münchenben?” Útjára bocsátjuk a kameramannt, és elindulunk Alassióba. Találunk egy másik lányt, de mivel ez kicsit kövérebb, mint az „indiszponált” jelöltünk, a színészemnek nem sikerül a

karjába kapni, mindig visszaejti. Ezt látva egy sereg bámészkodó majd megpukkad a röhögéstől. Mikor aztán végre sikerül megtartania, egy kagylószedő öregasszony tűnik fel, és egyenesen belenéz a kamerába!

Ott ülünk a vonaton a Villa d'Este felé. Nagyon ideges vagyok, mert a hollywoodi sztár, Virginia Valli megérkezett, és nem akarom, hogy megtudja, ez az első filmem. Az első, amit a menyasszonyomtól kérdezek: „Van pénze? – Nincs. – De hiszen volt! – Igen, de a sztár nem egyedül jött, hanem egy másik lánnyal, egy Carmelita Geraghty nevű színésznővel. Én a Hotel Westminsterbe akartam őket vinni a rue de la Paix-be, de ők ragaszkodtak a Claridge-hez...” Erre elmeséltem a menyasszonyomnak a saját viszontagságaimat. Végül is elkezdődött a forgatás, és ment minden fennakadás nélkül. Sorban jöttek a jelenetek. Ekkoriban a holdfényes felvételeket nappali világosság-nál forgatták, és kék szűrőt alkalmaztak. Minden beállítás után megkérdeztem a menyasszonyomat: „Milyen volt, jó volt?”

Most már el mertem küldeni Münchenbe a táviratot, hogy „azt hiszem, többletkiadásom lesz”. Közben megjött Londonból a kért előleg. Erre a hírhedten zsugori színész kérte a kölcsönadott pénzt. Mondom neki: „Miért?” Azt mondja: „Mert a szabóm előleget kér az öltönyömről...” Nem igaz.

A *suspense* folytatódik. Elég pénzt kaptam Münchenből, de a hotelszámla, a hajók bérleti díja és az egyéb kiadások nem hagytak nyugodni. Nagyon zaklattott voltam. Már az elindulásunk előestéjén vagyunk. Nemcsak azt szeretném eltitkolni a sztár előtt, hogy ez az első filmem, de azt is, hogy nincs pénzünk és az egész stáb nyomorog. Ekkor egy igazán csúnya dolgot csinálok: a tényeket kiforgatva nyilvánvaló rosszindulattal a menyasszonyomat hibáztatom, hogy magával vitte Virginia barátnőjét. „Legalább most menj és kérj a sztártól kölcsön kétszáz dollárt.” Ő meg ment, és elhozta a pénzt. Így sikerült kifizetnem a hotelszámlát és a kusettet. Vonat-

ra szállunk; Zürichben kellett átszállnunk, hogy másnapra Münchenbe érjünk. A pályaudvaron kifizettették velem a poggyász-pótdíjat, mert a két amerikai lánynak óriási csomagjai voltak, és ott álltam megint pénz nélkül. Újból könyveltem, de mint mondtam, az egész piszkos munkát a menyasszonyommal végeztettem, és azt mondtam neki, jó lenne, ha megkérdezhetné az amerikaiakat, akarnak-e ebédelni. Azt mondja: „nem, hoztak magukkal szendvicset a szállodából, mert óvatosságból nem ebédelnek a külföldi vonatokon.” Ennek köszönhetően tudtunk mi meg-ebédelni. Még egyszer átvizsgáltam a számlákat, és rájöttem, hogy a líráról svájci frankra váltáskor veszünk néhány fillért. Attól is nyugtalan voltam, hogy a vonat késik. Zürichben át kell szállnunk. Este kilenc óra van, és látjuk, amint egy vonat épp kiindul a pályaudvarról. A mi vonatunk... Most Zürichben kell egy éjszakát töltenünk ilyen kevés pénzzel? Ekkor a vonat megáll, a feszültség már túl van a tűréshatáron. Hordárok rohannak felénk, de félretolom őket – túl drága lenne – és magam adom fel a csomagokat. Tudja, a svájci vonatok ablakainak nincs rendes keretük, és börönd alja nekiütözik az ablaküvegnek. „Bang!...” Ez az üvegcsörömpölés a legerősebb hang volt, amit életemben hallottam. Már futottak is az alkalmazottak: „Erre, uram, jöjjön utánunk.” Az állomásfőnök irodájában ki kellett fizetnem a széttrött ablak árát, harmincöt svájci frankot. Végül sikerült kifizetnem mindent, és megérkeztem Münchenbe egy árva pfenniggel a zsebemben. Hát így zajlott le az első külsős forgatásom!

– Ez a történet még sokkal mozgalmasabb, mint maga a forgatókönyv! De felfedeztem egy ellentmondást. Arról beszélt, hogy ebben az időben teljesen ártatlan és tudatlan volt a szexualitást illetően. Viszont *A gyönyörök kertje*-beli két lányt, Jillt és Patsy-t végig összetartozó párként van ábrázolva. Az egyik pizsamában, a másik hálóingben stb. Még nyilvánvalóbb ez *A titokzatos lakóban* (The Lodger). Az éjszakai mulató

egyik páholyában egy kis szőke lány egy fiús típusú barna ölébe ül. Úgy érzem, már első filmjeitől fogva vonzódott a normálistól eltérő jelenségekhez.

– Ez igaz, de ekkor még csak felszínesen és nem igazán a dolgok mélyebb értelmében. Nagyon tiszta, nagyon ártatlan voltam. *A gyönyörök kertje* két nőalakjának a viselkedéséhez egy 1924-es, korai berlini élményem szolgált mintául, amikor asszisztens voltam. Egy köztestületben álló polgári család a rendezővel együtt engem is meghívott egy este. A családhoz tartozó egyik lány az UFA valamelyik tulajdonosának volt a lánya. Én nem értettem németül. A vacsora után egy mulatóban kötöttünk ki, ahol a férfiak férfiakkal, a nők nőkkel táncoltak. Innen két német lány elvitt minket kocsin. Az egyik tizenkilenc, a másik harminc éves lehetett. A szálloda elé érve én a kocsimban maradtam, de ők azt mondták: „come on!” Egy szállodai szobában folytatódott a dolog, és én minden ajánlatukra azt feleltem: „nein... nein...” Több pohár konyakot ittunk... Végül a két német lány lefeküdt az ágyra, a velünk lévő fiatal lány meg feltette a szemüvegét, úgy figyelte őket. Bájos családi este volt.

– Értem, értem... Tehát *A gyönyörök kertje* minden stúdiófelvételét Németországban forgatták?

– Igen, a müncheni stúdiókban, és mikor a film kész volt, Michael Balcon eljött Londonból megnézni.

A végén a gonosz Levettet látjuk: dühöngő őrültté vált, és egy handzsárral meg akarja ölni Patsyt, mikor a telep orvosa jelenik meg revolverrel. A következőképpen csináltam meg a jelenetet: premier plánba hoztam a revolvért és a kép mélyén, a háttérben az őrültet meg a hősnőt. Az orvos messziről lő és eltalálja az őrültet, aki a sokk hatására hirtelen visszanyeri az eszt, az orvoshoz fordul, és így szól: „Jó napot, doktor!” Egyáltalán nincs zavarodott tekintete, észreveszi, hogy vérzik, és normális

hangon azt mondja: „Nézze csak!” – aztán összeesik és meghal.

Ennek a jelenetnek a vetítése alatt az egyik német producer, egy nagyon fontos pasas feláll és így szól: „Ezt nem lehet bemutatni, az ilyen jelenet teljesen valószínűtlen és túl brutális.” Vége a vetítésnek, Michael Balcon azt mondja: „Meg vagyok lepődve, ez a film technikailag nem az európai filmekre hasonlít, hanem az amerikaikra.” A sajtó nagyon jó volt, a „London Daily Express” ezt írta rólam nagy címmel: „Fiatalember egy mester eszével.” (Young man with a master mind.)

– A következő évben forgatta második filmjét, *A hegyi sas* (The Mountain Eagle) stúdiókban és tiroli külsőkben?

– Az rossz film volt. A producerek állandóan az amerikai piacra akartak betörni. Ezért új sztárt kerestek, és a falusi



A hegyi sas (1926)

tanítónő szerepére elküldték Nita Nal-dit, aki Theda Bara követője akart lenni, jó hosszú körmökkel. Pokolian nevetséges volt.

– Itt egy rövid összefoglaló a forgatókönyvről. Egy áruházigazgatóról van szó, aki a szerelmével üldözi az ártatlan tanítónőt; a nő a hegyekbe menekül, ahol egy remete veszi pártfogásába, és aztán el is veszi feleségül. Ez az a film?

– Sajnos, igen.

kettő *A titokzatos lakó*: az első igazi „Hitchcock Picture” • a tisztán vizuális forma • üvegpadló • bilincs és szex • miért jelenek meg saját filmjeimben • *Lefelé a lejtőn* • *Könnyed erkölcsök* • *A szorító* • „Egymenetes Jack” • *A farmer felesége* • *Pezsgő* • kicsit, mint Griffith • *A Man-szigeti ember*, utolsó némafilmem • a vászon téglalapja érzelemmel telítődik

FRANÇOIS TRUFFAUT *A titokzatos lakó* az Ön első fontos filmje...

ALFRED HITCHCOCK Ez már másik történet. *A titokzatos lakó* volt az első igazi Hitchcock Picture. Láttam egy „Ki ez” című darabot, amely „A bérló”, Mrs Belloc-Lowndes regénye alapján készült. A történet egy bútorozott szobákat bérbeadó háztulajdonosról szólt, aki azon töpreng, új lakója a Fojtogató néven ismert gyilkos vagy sem. Egy Hasfelmetsző Jack-szerű figura. A történetet egészen egyszerűen kezeltem, mindent a tulajdonos feleségének szemszögéből ábrázolva. Azóta két-három agyonmunkált „remake” készült belőle.

– Végül is a hős ártatlan, nem ő a Fojtogató.

– Ez okozta a nehézségeket. A főszereplő, Ivor Novello színházi sztár volt Angliában, ez idő tájt nagyon nagy név. Ilyen problémákkal találjuk magunkat szemben a sztárrendszer esetén, vagyis gyakran előfordul, hogy a történetet azért kell elrontani, mert a sztár nem játszhat gazembert.

– Jobban szerette volna, ha ez a figura valóban a Fojtogató?

– Nem mindenáron, de egy effajta történetben érdekesebb, ha a végén eltűnik az éjszaka sötétjében, és sohasem tudjuk meg, ki is volt? De ezt nem lehet megcsinálni, ha hősünket egy sztár játssza. Akkor ki kell mondani: ártatlan.

– Hát igen, de mégis meg vagyok lepődve: a filmet anélkül akarta befejezni, hogy a néző választ kapjon erre a kérdésre.

– Ebben az esetben, ha a *suspense* a köré a kérdés köré épül, hogy „Vajon nem ő-e a Fojtogató?”, és a végén bő-

linthatunk: „Tényleg ő volt a Fojtogató”, akkor csak megerősítünk egy gyanút, és szerintem ez nem elég drámai. De a mi esetünkben a másik irányba mentünk, és azt mutattuk meg, hogy nem ő a Fojtogató.

Tizenhat évvel később ugyanezzel a problémával találkoztam, amikor a *Gyanakvó szerelmet* (*Suspicion*) forgattam Cary Granttal, és lehetetlen volt Cary Grantból gyilkost csinálni.

– Cary Grant visszautasította volna?

– Nem feltétlenül, de a producerek biztosan. *A titokzatos lakó* az első filmem, melyben hasznát vettem annak, amit Németországban tanultam. Teljesen ösztönösen közelítettem meg a témát, és először használtam saját stílusomat. Valóban *A titokzatos lakó* tekinthetjük első igazi filmemnek.

– Nagyon szeretem ezt a filmet. Főleg különlegesen szép és erős, új képi nyelvezete miatt.

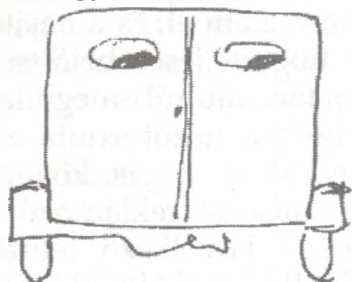
– Igen, egy nagyon egyszerű történetből indultam ki, és végig az a szándék vezetett, hogy gondolataimat tisztán vizuális formában bontsam ki. Felvettem egy téli londoni alkonyat tizenöt percét. Öt óra húsz perc, és premier planban egy sikoltó szőke lány arca. Most elmondom, hogyan fényképeztem. Fogtam egy üveglapot. A lány fejét az üvegen helyeztem el, és a haját ráterítettem, úgy, hogy teljesen betöltse a képki-vágást, aztán alulról megvilágítottam, annyira, hogy a nézőt szinte elvakítsa a szőkesége. Most vágás következik, és egy revü műsorát reklámozó fényűjságot látunk a következő felirattal: MA ESTE AZ ARANYHAJFÜRT. Ez a hirdetés a vízben tükröződik vissza. A lányt

vízbe fojtották, majd kihúzták és kiterítették a partra... Az összeverődött járókelők döbbenete, amikor rájönnek, hogy gyilkosság történt... Megérkezik a rendőrség, aztán az újságírók. Követjük az egyik újságíró. Nem valamelyik lap tudósítója, hanem egy hírügynökség munkatársa, tehát betelefonál az ügynökségre. Ezután bemutatom, hogyan terjed a hír.

A hírügynökségen legépelik a tudósítást, ez lehetővé teszi, hogy néhány mondatot elolvashassunk... Azután a távirdába küldik. Az emberek értesülnek a hírről a klubokban, később a rádióban is bemondják, így azok is megtudják, akik hallgatják az adást. Végül a fényújságokon is megjelenik, akár csak a Times Square-on, de minden egyes alkalommal egy-egy újabb információt fűzők az eredeti hírhez, tehát a néző újabb és újabb dolgokat tud meg arról, amit kezdetben látott. A gyilkos csak nőket gyilkol... Csak szőkéket... Mindig kedden gyilkol.. Hány gyilkosságot követett el eddig... Találgatások az indítókairól... Fekete köpenyt visel... Fekete bőrrönddel jár... Mi lehet a bőrröndben?

Az eseményt tehát minden lehetséges információs csatornán terjesztik, végül kinyomtatják az esti újságban, és a lapot mindenfelé árulják az utcán. Ezután bemutatom az újság cikk hatását a különböző típusú olvasókra. Mi történik a városban? A szőke nők rémülete... a bar-nák kinevetik őket... A nők viselkedése a fodrásznál... Az emberek hazatérnek... Néhány szőke nő fekete hajfürtöt lop, és azt illeszti a kalapjára.

Most pedig, figyeljen csak, meg szeretnék mutatni valamit, kérem a tollát egy pillanatra, lerajzolom magának az egyik beállítást, amely végül nem sikerült. Ez az: egy kis teherautót látunk, a



sajtó kocsiját, melyet hátulról vettünk fel. Lévé, hogy a kocsinak ovális alakú ablakai vannak, az elöl ülő két alakot, a vezetőt és a kísérőt lehet látni az ablakon át, de épp csak a fejük búbját, és mivel az autó menetközben ide-oda himbálózik, úgy érezzük, mintha egy emberi arcot látnánk két szemmel és ide-oda mozgó szembogarakkal. A beállítás sajnos teljesen rossz lett.

Innen kezdve egy lányt követünk a lakásáig. Ott a családja, ott a barátja, aki a Scotland Yard detektívje. Egy kicsit tréfálkoznak: „Miért nem fogod már el a Fojtogatót?” Viccelődnek még egy darabig, ugratják a detektívet; közben a kép hangulata a csökkenő világítás miatt megváltozik, mire az anya így szól a férjéhez: „Alig van gáz, légy szíves, dobjál egy shillinget a számlálóba...” Teljes sötétség. Hirtelen kopognak az ajtón. Az anya megy kinyitni. Gyors vágás, és a pénzdarabot látjuk, amint a számláló nyílásába hullik, aztán az anyát, amint kinyitja az ajtót. Egy fekete köpenyes férfi áll előtte, és rámutat a „Szoba kiadó” táblára. Az apa nagy zajt csapva leesik a székéről. A jövőendő lakó ideges lesz, gyanakodva néz a lépcsőház felé.

Tehát a főszereplőt csak a film kezdete után negyedórával mutatom meg először. A lakó elhelyezkedik a szobájában. Nemsokára fel-alá kezd járkálni, és lépteitől remeg a csillár. Emlékeztetni szeretném, hogy ekkoriban nem alkalmazhattunk hangot, és én egy vastag üvegpadrólzatot építtettem fel, amelyen át figyelhettük a lakó minden mozdulatát. Bizonyos megoldások ma már persze teljesen feleslegesek lennének, hiszen hanghatásokkal, például a léptek zajával lehetne helyettesíteni őket.

– Mostani filmjeiben mindenesetre sokkal kevesebb efféle hatást alkalmaz. Csak akkor folyamodik hozzájuk, ha érzelmeket tud velük kifejezni, míg abban a korszakában egyetlen olyan hatásról sem mondott le, melyben örömet lelte. Azt hiszem, ma már lemondana arról, hogy valakit üvegpadrólzón keresztül mutasson meg.

– Stílusváltásról van szó. Ma már megelégednék az imbolygó csillár képével.

– Azért tettem ezt a megjegyzést, mert sokak szerint filmjei tele vannak olcsó hatásokkal. Én viszont, ellenkezőleg, úgy vélem, hogy az Ön kamerája láthatatlanná igyekszik válni. Gyakran látunk olyan filmeket, amelyeknek a rendezői úgy képzelik, most „Hitchcockot rendeznek”, és a legfurcsább helyekre állítják a kamerát. Például egy angol rendezőre, Lee Thompsonra gondolok, akinek az egyik „hitchcocki” filmjében a színésznő valamit kivesz a hűtőszekrényből, és a kamera – teljesen véletlenül – a hűtőszekrény belsejében van, a válaszfal helyén. Olyasmi ez, amit Ön sohasem csinálna meg, ugye?

– Igen, ez olyan, mintha a kamerát a kandallóba helyezném, a lángoló tűz mögé.

– A *titokzatos lakó* végén, ha jól emlékszem lincselésre készülnek, és a főszereplőt bilincssel a kezén látjuk.

– Igen, megpróbál átmászni a rácskerítésen, és fennakad rajta. Azt hiszem, hogy a bilincs ötlete lélektanilag messzire visz... Valamihez hozzákötve lenni... Ez már a fetisizmus birodalma, nem gondolja?

– Nem is tudom, mindenesetre nagyon sok filmjében előfordul...

– Figyelje csak meg, milyen előszerepelttel ábrázolják az újságok, hogy megbilincselte embereket visznek a börtönbe.

– Ez igaz, sőt, néha még körrel is megjelölik a fényképen a bilincset.

– Emlékszem, egyszer az úságban egy nagyon fontos ember fényképét láttam, a New York-i Tőzsde valamelyik nagykutyáját, amint éppen börtönbe viszik, és egy négerhez van bilincselve. Később ezt a képet felhasználtam *A harminckilenc lépcsőfok* (*The Thirty-nine Steps*) című filmemben.

– Igen, egy férfi és egy nő egymáshoz láncolva. A bilincs kétségtelenül a szabadságtól való megfosztottság legkonkrétabb és legnyilvánvalóbb jelképe.

– De úgy gondolom, rejtett kapcsolata van a szexualitással is. Amikor egyszer a rendőrfőnök kíséretében elmen-

tem a párizsi Bűnügyi Múzeumba, megfigyeltem, milyen gyakori a kényszer és az elfojtás miatti szexuális aberráció. Önnek is kérnie kellene, hogy megnézhesse: vannak ott különféle kések meg guillotine és sokféle ismertető anyag.... Visszatérve *A titokzatos lakó*ban levő bilincsekre, azt hiszem, egy német könyvből merítettem, amely arról szólt, hogy valaki egyszer egy teljes napon át bilincset hord, és hatottak rám azok az események, melyekkel ez a figura e napon szembekerül.

– Ez a könyv nem Léon Perutz „Kilenc és kilenc között” című regénye, amelyből 1927 táján Murnau is filmet akart csinálni?

– Igen, az lehetett.

– Talán nem erőltetett belemagyarázás, ha azt mondjuk, hogy a rácson fennakadó bilincs jelenetében Krisztus képét akarta felidézni, abban a pillanatban, amikor Ivor Novello..



A titokzatos lakó (1926)

– ...amikor felemelik, és a keze össze van kötözve, nyilvánvalóan erre gondoltam.

– Ezeknek a megoldásoknak köszönhetően valóban *A titokzatos lakó* az első hitchcocki film, kezdve legtöbb későbbi filmjeinek fő témájával, az ártatlanul megvádolt hőssel.

– Ugyanis amikor valakit igazságtalanul vádolnak, a nézők még inkább átérzik a veszélyérzetet, hiszen könnyebben beleélik magukat egy ilyen ember helyzetébe, mint egy menekülő bűnösébe. Mindig figyelembe veszem a közönség szempontját.

– Másként fogalmazva ez a téma kielégíti a közönség vágyát, hogy titkos dolgok szemlélője lehessen és azt is, hogy azonosulhasson egy hozzá közelálló figurával. Az Ön filmjeinek a témája az, hogy mindennapi figurák nem mindennapi helyzetbe kerülnek... Azt hiszem, Ön *A titokzatos lakó*-ban jelenik meg először a filmvásznon.

– Valóban, az egyik lap szerkesztőségében ülök.¹

– Gegnek szánta, kabalából tette vagy egyszerűen csak nem volt elég statisztája?

– A szükség hozta így, ki kellett tölteni a képet. Később kabalámmá vált, végül geg lett belőle. Mára ez a geg elég zavaró, ezért, hogy az emberek nyugodtan nézhessék a filmet, ügyelek arra, hogy már az első öt percben jól felismerhetően megjelenjek.

– Azt hiszem, *A titokzatos lakó* nagy siker volt.

– Az első vetítésen ott volt a forgalmazó néhány beosztottja és a cég reklámfőnöke. Megnézték, és jelentették a nagyfőnöknek: „Nem lehet bemutatni, nagyon rossz, siralmasan rossz film.” Két nappal később a nagyfőnök eljött a stúdióba, hogy megnézze a filmet. Fél háromra érkezett. Nem akartunk ott várakozni a feleségemmel a stúdióban, amíg el nem dől a dolog, így hát elmentünk, és több mint egy órán át mászkáltunk London utcáin. Végül taxiba ültünk és visszamentünk a stúdióba. Reméltük, hogy a sétának boldog vége

lesz, és mindenki ragyogó arccal fogad. Ezzel vártak: „A nagyfőnök is úgy találta, hogy siralmasan rossz a film”. Ezért félretették, és törölték az összes elővételt, amelyet Ivor Novello nevének köszönhettek. Néhány hónap múlva aztán újra megnézték a filmet, és változtatásokat kértek. Ezek közül kettőbe bele is egyeztem, és attól kezdve, hogy játszani kezdték a filmet, óriási tetszés fogadta, és az addig készült legjobb angol filmnek nyilvánították.

– Emlékszik még a forgalmazók kifogásaira?

– Nem nagyon. Gyanítom, hogy az a rendező, akinek korábban az asszisztense voltam és elbocsátott, még mindig intrikált ellenem. Megtudtam, hogy valakinek azt mondta rólam: „Nem tudom, jelenleg min dolgozik, semmit sem értek abból, amit csinál.”

– Következő filmje, a *Lefelé a lejtőn* (Downhill) egy középiskolás diákról szólt, akit lopással vádolnak. Kizárják az iskolából, és az apja is elkergeti. Előbb egy színésznővel van viszonya, aztán Párizsban lesz fizetett bártáncos. Marseille-ben úgy hiszi, hogy egy gyarmatokra induló hajóra szállt fel, de végül Londonban találja magát, ahol a szülei visszafogadják, és minden tettét megbocsátják, annál is inkább, mert közben kiderült az ártatlansága a lopási ügyben.

Ez a film olyan forgatókönyvtípusra épül, amely a legkülönbözőbb helyszínekre viszi el a nézőt: egy angol kollégiumban kezdődik, aztán Párizsban folytatódik, végül Marseille-ben találjuk magunkat...

– Ez a darab cselekményéből következik.

– Én mégis azt hiszem, hogy végig a kollégiumon belül kellett volna maradni.

– Nem, hiszen a színhelyek sorozatát az a meglehetősen közepszerű színdarab szabta meg, melyet éppenséggel Ivor Novello írt.

¹ Alfred Hitchcock könnyebben azonosítható egy másik jelenetben, ahol az Ivor Novello elfogását néző bábészkodók között áll. Ellenzős sapkát hord és a sokat emlegetett rácsnak támaszkodik (harmadik jobbról).

– Emlékeim szerint a kollégium rajza és a hangulata nagyon pontos és jól sikerült.

– Igen, de a párbeszédetek többnyire rosszak. Ebben a filmben is kitaláltam egy olyasféle naiv megoldást, mint az üvegpadló volt, olyasmit, amit ma már nem csinálnék. Abban a jelenetben, amikor az apa kidobja a fiát a házból, és ezzel a fiú elindul a zülléshez vezető úton, a főszereplőt egy lefelé haladó mozgólépcsőre állítottam.

– Volt a filmnek egy jó jelenete, amelyik egy párizsi mulatóban játszódtott.

– Ennél a jelenetnél kísérleteztem egy kicsit. Egy már nem éppen fiatal, de még szépnek látszó nőt mutattam be, amint épp azon igyekszik, hogy elcsábítsa a fiút, és a fiúnak tetszik is, egészen addig, amíg meg nem virrad. Akkor kinyitja az ablakot: a beáradó nap-sugarak megvilágítják a nő arcát, és csak ekkor vesszük észre, hogy az valami borzalmas. Aztán, továbbra is az ablakon keresztül, koporsót vivő embereket látunk a ház előtt.

– Volt néhány álmjelenet is...

– Igen, álmjelenetekkel is kísérletezhettem. Az egyikben a fiú hallucinációit akartam bemutatni. Felment egy parányi kis hajó fedélzetére, és ott egy olyan szobába szállásoltam el, ahol a legénység tagjai aludtak. A hallucináció kezdetén egy táncteremben van. Nincsenek elmosódott képek, egyszerűen vágással oldottam meg a dolgot. A falnál felkapaszkodik az egyik ágyra. Ebben az időben az álmjelenetek mindig homályosak, fátyolosak voltak. Én viszont, bár ez nehéz feladatnak ígérkezett, az álmot teljesen és természetesen be akartam építeni a valóságba.

– Azt hiszem, ennek a filmnek nem volt nagy sikere. Ezután forgatta a *Könnyed erkölcsöket* (Easy Virtue), amelyet soha nem sikerült megnéznem. Jegyzeteim alapján egy Laurita nevű nőről szól, aki azzal tette ismertté magát, hogy elvált részeges férjétől és főleg azzal, hogy egy fiatal művész öngyilkos lett miatta szerelmi bánatában. Később megismerkedik egy jó házból való úri-fiúval, Johnnal, aki nem ismeri a múlt-

ját és feleségül veszi. De John anyja tudomást szerez a történetekről, és ráveszi fiát a válásra. Laurita élete összeomlik.

– A film Noel Coward egyik darabjából készült. Volt benne egy felirat, életem legsikerületlenebb megoldása; még ma is szégyellem elmesélni, de hát meg kell tennem. A film elején Lauritát látjuk, amint a válóperi tárgyaláson elmeséli a házasságát, mi hogyan történt. Rövidre fogom: simán kimondják a válást, és ő ott ül magára maradva a bírósági karzaton. Híre megy, hogy itt van a hírhedt Laurita. Az összes újságíró és fotóriporter odacsődül, és a lépcső alján várják. Laurita megjelenik a lépcső tetején, és felkiált: „Shoot, there’s nothing left to kill!” (Lőjetek, semmi sem maradt, amit még megölhetnétek).

Van itt még egy másik kis érdekesség. John megkérdezi Lauritától, hogy feleségül jön-e hozzá, de a nő nem ad választ, hanem így szól: „Éjfél felé otthonról felhívom.” A következő képen egy karóra közelijét látjuk, éjfél mutat. Az órát egy telefonközpontos kisaszszony viseli, aki könyvet olvas. Fényjel gyullad ki a táblán, a telefonos kisaszszony kapcsolja a hívott számot, és már folytatná is az olvasást, de gépiesen a füléhez emeli a hallgatót, és megfelekezve a könyvről, érdeklődve hallgatja a beszélgetést. Nem mutattam meg sem a férfit, sem a nőt, de a telefonoslány viselkedéséből jól érthető, hogy mi történt.

– Következő filmjét, *A szorítót* (The Ring) többször is láttam. Nem mondhatjuk *suspense*-nek, nincs benne bűnügyi elem. Két bokszolóról szól, akik ugyanabba a nőbe szerelmesek; nevezzük talán drámai vígjátéknak. Nagyon szerettem.

– Valóban érdekes film volt. Azt mondhatnám, hogy *A titokzatos lakó* után *A szorító* a második igazi Hitchcock-film. Mindenféle újításokat alkalmaztam benne, és emlékszem, hogy egy jól megcsinált montázs-képsor után tapsoltak a premieren. Ekkor történt meg velem először.

Ebben is volt jó néhány olyan dolog, amit ma már nem csinálnék meg, példá-

ul a bokszeccs utáni esti jelenet. Kis ünnepséget rendeznek. Pezsgőt töltenek a poharakba, és jól láthatjuk a pohárban gyöngyöző minden kis buborékot. Felköszöntik a hősnőt, és csak most veszik észre, hogy már nincs is ott, mert megszökött egy másik férfival. Ekkor a pezsgő nem gyöngyözik tovább.

Ez az időszak egyébként is nagyon gazdag olyan finom vizuális ötletekben, amelyeket épp finomságuk miatt a nézők sokszor észre sem vesznek. Emlékszik arra, hogy a film a vásárban kezdődik, annak a bokszolónak a standjánál, akit Carl Brisson játszik és akit „One Round Jacknek” neveznek?

– Igen, igen. Mert már az első menetben kiüti az ellenfeleit, nem?

– Úgy van. Ezután a tömegben látnunk egy színészt, egy ausztráliait, akit Ian Hunter játszott. Nézi a vásári kikiáltót, amint az azt kiabálja, hogy „Tessék csak, folyvást, folyvást! Óriási látványosság...” stb. A kikiáltó a stand előtt áll, és hátrafelé nézegetve figyeli a meccs kimenetelét. Aztán önkéntes amatőr bokszolók következnek, belépnek a pavilonba, majd fájdalmasan tapogatva az állkapcsukat jönnek ki. Végül Ian Hunter is bemegy. Az alkalmazottak gúnyos vigyorral fogadják, és még arra sem méltatják, hogy felakasszák a kabátját, csak tartják a kezükben, hiszen azt gondolják, hogy ez a pasas sem bírhat ki egy menetnél többet. Elkezdődik a meccs, és innen csak az al-

kalmazottak arcjátékából következtünk az eseményekre. Most újra a kikiáltót látjuk, aki végigkíséri a meccset. Eddig a meccs nézőinek számtáblák felmutatásával jelezték a menetekeket. Az első menet végén most a kikiáltó leakasztja a régi és piszkos első táblát, és kicseréli a kettes számúval, ez viszont teljesen új, hiszen „One Round Jack” olyan erős, hogy eddig még sohasem volt szükség táblacserére.

– Kitűnő ötlet, és akad még benne sok más vizuális és jelképes telitalálat. Az egész tulajdonképpen egy házasságtörés története, és tele van tüzdelve az eredendő bűnre vonatkozó utalások-



A szorító (1927)

kal. Sohasem felejttem el a többször is visszatérő, kígyót mintázó karkötő képét.²

– Meg kell mondanom, hogy mindezt a kritikusok is észrevették, és a filmnek jó szakmai visszhangja volt, de nem lett kasszasiker. Ebben a filmben már felhasználtam néhány olyan megoldást, amelyet később gyakrabban is alkalmaztam. Például a következőképpen mutattam be a bokszoló karrierjének átlomlásait: először egy nagy utcai plakáton a neve kisbetűkkel van legalul, aztán rájövünk, hogy közben nyár lett, és a neve ismertebb, mert most már nagyobb betűkkel és feljebbre írják. Aztán itt az ősz és így tovább. Mindezt gondosan kidolgoztam, zöld lombú fákat mutattam, egy virágba boruló fát a tavasz jelzésére stb.

– Következő filmje, *A farmer felesége*, amelyet 1929-ben Franciaországban *Melyiket a három közül* (Laquelle des trois) címen vetítettek. Színdarab nyomán készült. Egy farmer özvegyen marad. Szolgálólánya segítségével sorra veszi a lehetséges feleségjelölteket. Három nőt kiválasztanak, de mindegyik elviselhetetlen és eléggé csúnya, s egymás után mind a három kikoszorúzza. Végül a farmer rádöbben, hogy a szép szolgálólány titokban őt szereti és belőle lenne a legjobb feleség. Ez aztán vérbeli komédia.

– Igen, ezt a vígjátékot 1400-szor játszották Londonban. A legnehezebb feladat annak a megoldása volt, hogy ne alkalmazzunk túl sok feliratot.

– Éppen azok a legjobb jelenetek, amelyek mintha nem is szerepelnének a darabban. Ilyen például a fogadás alatt hivatalból zabáló szolgálók képsora és a

Gordon Harker által játszott felügyelőhöz kapcsolódó gegek sorozata. Ilyenkor nagyon jó jeleneteket látunk. A fényképezés stílusa egyébként kicsit német hatást mutat, és a díszlet a Murnau-filmek díszleteire emlékeztet.

– Lehetséges... Egyébként, amikor az operatőr megbetegedett, magam láttam el az ő feladatát is. Én világítottam be a színhelyeket, de mivel nem voltam biztos magamban, minden egyes beállításról csináltam egy mintát, amit elvittek a laboratóriumba, és addig ismételtem a felvételt, amíg vissza nem érkezett. Azt hiszem, megtettem a magamét, és a film mégsem sikerült igazán.

– De a vetítés alatt, bár tudom, hogy színdarabból készült, mégis ott érzem a rendező makacs szándékát, hogy valódi filmet rendezzen belőle. Tegyük fel, hogy a forgatás színpadon folyik, rendben van. A kamerát mégsem helyezték el soha olyan szögben, ahogy a színházi néző láthatná, hanem inkább a kullisszák mögé. A szereplők sohasem oldalirányban mozognak, hanem egyenesen a kamera felé, még következetesebben, mint a többi filmjében. Ezt a vígjátékot úgy rendezte meg, mint egy thrillert.

– Értem; arra gondol, hogy a kamera végig akcióban van. Azt hiszem, az az irányzat, hogy akciót és történetet kell megeleveníteni, a filmművészet saját technikai eszközeinek a fejlődése révén alakult ki, és ennek a fejlődésnek az első nagy pillanata az volt, amikor D. W. Griffith elmozdította a kamerát arról a pontról, ahová az elődei tették, és valahová a proscénium fölé helyezte, hogy a lehető legjobban megközelíthesse a színészeket. A második nagy pillanat az

2 A „Telepes”, Ausztrália bajnoka a film hősnőjének új szerelmese kígyót ábrázoló karkötőt ad a lánynak. Megcsókolják egymást, majd a lány úgy veszi fel a karkötőt, hogy egészen a könyökéig húzza. Mikor megérkezik Jack, a vőlegénye, a karkötőt lecsúsztatja a csuklójáig, és eltakarja a másik kezével. Ezt látva a Telepes zavarba akarja hozni a lányt vőlegénye előtt, feltűnően köszönésre nyújtja a kezét. A lány nem akarja, hogy vőlegénye meglássa a karkötőt, és visszautasítja a felé nyújtott kezet, a vőlegény számára pedig mindez a lány hűségének bizonyítéka.

Vízparton látjuk Jacket a menyasszonyával. A lány vízbeejti a karkötőt, Jack kihalássza és magyarázatot kér. A lány elmondja, hogy a Telepestől kapta, mert a bajnok nem akarta magára költeni a győzelméért kapott díjat. Jack így szól: „Tehát a karkötő az enyém.” A lány átnyújtja neki, de Jack rögtön visszaadja, sőt az ujjára húzza, mint a karikagyűrűt.

A karkötő még sokféle módon jelenik meg a filmben, a végén pedig kígyóként tekeredik. Egyébként a „ring” nemcsak bokszmeccsek szorítóját jelenti, hanem láncszemet és eljegyzési gyűrűt is.

volt, amikor Griffith átvette és tökéletesítette az angol G. A. Smith és az amerikai Edwin S. Porter eljárását, vagyis képsorokká fűzte össze a film különböző darabjait, az egyes beállításokat. Ezzel fedezték fel a montázs révén megteremthető filmi ritmust. Nem emlékszem már pontosan *A farmer feleségére*, de az biztos, hogy amikor színdarabból készítették filmet, minden vágyam a tisztán filmes eszközökkel történő kifejezőmód megtalálása. ...Mit is forgattam *A farmer felesége* után?

– *A Pezsgőt* (Champagne).

– Valószínűleg a legrosszabb film az egész életemben.

– Azt hiszem, igazságtalan, én örömmel néztem végig. Olykor Griffith komédiáinak jeleneteire emlékeztet, nagyon élő hatást kelt. Itt a forgatókönyv összefoglalása: Betty egy szerelmi história után összevész milliomos apjával. Franciaországba hajózik. Apja elhiteti vele, hogy anyagilag tökrement, mert így akarja arra kényszeríteni, hogy maga keresse meg a kenyerét. A lány egy kabarében kap állást: az a munkája, hogy a vendégeket pezsgőzni hívja, és pontosan azzal a pezsgővel kínálja őket, amelynek az apja köszönheti a vagyonát. Végül az apa, aki nem vesztette el szem elől a lányát, és detektívvel követtette, rádöbben, hogy túl messzire ment a játékban, és beleegyezik, hogy Betty feleségül menjen a szerelméhez. Ez a történet.

– Dehát ez nem is történet!

– Látom, nincs nagy kedve erről a filmről beszélni. Csak azt szeretném tudni, hogy a témát más ajánlotta vagy Ön választotta?

– Azt hiszem, valaki azt tanácsolta, kellene csinálni egy filmet, amelynek az lenne a címe, hogy *Pezsgő*, erre én elképzeltem egy eléggé elavult, de kicsit – mint említette – Griffith-re, pontosab-

ban egyik régi filmjére, az *Út a boldogság felé*re (Way Down East) emlékeztető kezdőképsort. Ez egy fiatal lányról szól, aki elmegy a nagyvárosba. Úgy képzeltem, hogy a lány először Reims-ben dolgozik, pezsgősládákat szegez, a ládákat vonatra rakják, és ő sohasem iszik a pezsgőből, mindig csak nézi. Aztán majd elmegy a városba, követi a pezsgő útját, végiglátogatja az éjszakai mulatókat, a nagyvilági estélyeket, és persze ő is iszik a pezsgőből, de végül visszamegy Reims-be, folytatja a munkáját, és nem vágyik többé a pezsgőivásra. Moralizáló kicsengése miatt aztán elvetettem az egész ötletet.

– Ebben a filmben nagyon sok geg van.

– Ezek közül nekem az tetszett a legjobban, ahol egy részeges férfi állandóan jobbra-balra dülöngél, amikor a hajó mozdulatlan, de amikor imbolyog a hajó, ő nyílegyenesen járkal.

– Emlékszem az étel készítésére. A konyhában mindenki piszkos kézzel fogja meg, aztán kiviszik a konyhából, nagy ceremóniával és egyre ünnepélyesebben hordozzák körbe, egészen az asztalnál ülő vendégig. A jelenet kezdetén nagyon undorító még az étel, aztán egyre gusztusosabbá és finomabbá válik. A film tele volt ilyen ötletekkel.

A Pezsgővel ellentétben *A Man-szigeti ember* (Manxman) rendkívül komoly film.³

– *A Man-szigeti ember* egyetlen érdekessége, hogy az utolsó némafilmem volt.

– És sok tekintetben már a hangosfilm felé mutat. Emlékszem, a hősnő egyszer azt mondja: „Gyerekem lesz.” Olyan tisztán ejti ki a szavakat, hogy a szájáról is le lehet olvasni a mondatot, és emiatt feliratot sem alkalmazott.

– Igaz, de a film nagyon középszerű lett, és nem volt semmi humora.

– Humora valóban nem volt, de a történet hasonlít *A Baktérítő alatt* (Under

3 A cselekmény nagy vonalakban: Philip, a szegény halász, és Pete, a törvény embere ugyanabba a lányba szerelmesek. Pete megkéri a kezét, de a lány, Kathe apja túlságosan szegénynek találja, ezért elmegy szerencsét próbálni. Halálhíre érkezik; Philip és Kathe szerelmet vallanak egymásnak. De Pete visszajön. Kathe nem árulja el, mi történt, hozzá megy feleségül, és gyermeket szül, de a gyereknek Philip az apja. Mivel még mindig Philipet szereti, azt javasolja, szökjenek meg. A férfi visszautasítja, mire Kathe öngyilkosságot kísérel meg. Ezért bíróság elé idézik, és az ügynek Philip a bírja. Kénytelenek feltárni tetteiket a bíróságon. Kathe és gyermeke a tömeg ellenséges magatartásától kísérve hagyja el Man szigetét.

Capricorn) vagy a *Meggyónom* (I Confess) történetére. Egyébként biztos vagyok abban, hogy Ön valamifajta meggyőződésből készítette ezt a filmet.

– Pedig nem. Az az igazság, hogy Sir Hall Caine egyik nagyon híres regényének az adaptációja. Híres könyv volt, bizonyos irodalmi tradíciókat követett, és mindezt tiszteletben kellett tartani. Tehát nem Hitchcock-filmről van szó. Viszont a *Zsarolás* (Blackmail)...

– Mielőtt a *Zsarolás*ra, első hangosfilmjére térnénk, szeretném, ha egy pillanatra még a némafilmnél maradnánk; ez nagyon nagy dolog volt, ugye?

– A némafilm a filmművészet legtisztább formája. Az egyetlen dolog, ami hiányzott a némafilmből, az nyilvánvalóan az emberi beszéd és a zajok hangja volt. De ez a tökéletlenség nem igazolhatja mindazokat a változásokat, melyeket a hangosfilm megjelenése hozott magával. Ezzel azt akarom mondani, hogy a némafilmből semmi nem hiányzott a naturhangon kívül. Vagyis nem kellene teljesen lemondani a tiszta filmszerekről csak azért, mert hangosfilmet készítünk.

– Igen, erről van szó. A némafilm utolsó éveiben nagy rendezők, sőt egészében a filmgyártás már-már a tökéletességet közelítette meg, ezért azt mondhatjuk, hogy a hangosfilm feltalálása szétrombolta ezt a tökéletességet. Talán még azt is kijelenthetjük, hogy a középszerűség a hangosfilm elterjedésével tért vissza, hiszen a némafilm végén egyre

nagyobb lett a különbség a jó és rossz rendezők munkái között.

– Teljesen egyetértek, sőt véleményem szerint ez még ma is érvényes, hiszen a mozik nagy többségében rendkívül kevés az igazi film, inkább csak azt láthatjuk, amit a magam részéről „beszélő emberek lefényképezésének” szoktam hívni. Ha egy történetet akarok elmesélni a film segítségével, csak akkor kell a dialógus eszközével élnem, ha másképp lehetetlen elmondani ezt a történetet. Mindig arra törekszem, hogy először a filmi kifejezőmódokat keressem és a képek, a plánok, az epizódok egymáshoz illesztésével mesélhessek el egy történetet. Sajnálatra méltó, hogy a hangosfilm uralomra jutásával a film színházzá merevedett. Mit sem változtat ezen, hogy a kamera mozogni tud. Végigsétálhat a kamera egy folyosón, az egész attól még színház marad. Az eredmény aztán a filmművészet nyelvének és a fantáziának a teljes elvesztése.

Amikor forgatókönyvet írunk, mindenképpen világosan el kell választani egymástól a dialógus és a képi nyelv elemeit, és amikor csak lehet, a vizualitást kell előtérbe helyeznünk. Bármelyik módját válasszuk is a történet elmondásának és bármilyen végkifejletet alkalmazunk, el kell érünk, hogy a közönség lélegzetviasszafojtva kísérje végig a filmet.

Összefoglalásként azt mondhatom, hogy a vetítövásznon téglalapját érzelmekkel kell megtöltenünk.



három Zsarolás, az első hangosfilmem • a Shuftan-eljárás • *Juno és a páva* • miért nem forgatom le soha a „Bűn és bűnhődés”-t? • mi a *suspense*? • *Gyilkosság* • az amerikai szóhasználat • *A bőrre menő játék* • *Gazdag és különös* • Párizsban Mrs Hitchcockkal • *Tizenhetes szám* • egy macskát sem... • Hitchcock, a producer • *Bécsi keringők* • „véged van, pályád lehanyatlott” • komoly lelkiismeretvizsgálat

FRANÇOIS TRUFFAUT 1928-ban vagyunk, '29 elején és a *Zsarolás*hoz értünk, első hangosfilmjéhez. Elégedett volt a forgatókönyvvel?

ALFRED HITCHCOCK Elég egyszerű kis történet volt ez, de egyáltalán nem úgy csináltam meg, ahogy akartam. Megint *A titokzatos lakóban* alkalmazott expozíciót használtam. Az első tekercsben egy közönséges letartóztatást mutattam be. Reggel elindulnak a detektívek, apró drámák játszódnak le. Rajtaütnek valakin... az még ágyban van... hirtelen felkapja a fegyverét, de megbilincselik, beviszik a rendőrségre... ujjlenyomatot vesznek... lefényképezik... végül bezárják egy cellába. Aztán megint a detektíveket látjuk, amint a mosdófülkében kezdet mosnak, mintha csak irodai tisztviselők volnának; számukra csupán egy közönséges munkanap ért véget és semmi különös nem történt. A fiatal detektív a kijáratnál találkozik menyasszonyával; elmennek egy étterembe és veszekednek... A lány találkozik egy festővel, az a lakására viszi és meg akarja erőszakolni. A lány megöli, és a vizsgálatot éppen a vőlegényére bízák. A nyomozás előrehaladtával a férfi rájön, hogy menyasszonya is benne van az ügyben. Ezt igyekszik eltitkolni a főnöke előtt.

Ekkor egy hivatásos zsaroló bukkan fel, és több oldalú konfliktus alakul ki a zsaroló és a lány, valamint a detektív és az előbbiek között. A detektív blöfföl, megpróbálja semlegesíteni a zsarolót, aki egy ideig makacskodik, de a végén elveszti a fejét. Üldözési jelenet következik a British Múzeum tetején, és a zsaroló életét veszti. Ekkor, vőlegényé-

nek tanácsa ellenére a lány elindul a Scotland Yardra, hogy vallomást tegyen. A Yardon viszont a vőlegényére bízák, és ő szabadon engedi.

Nem így akartam befejezni a filmet: az volt a tervem, hogy a zsaroló üldözése után a lányt elfogják, és a detektívet arra kényszerítik, hogy az most a lánnyal játssza végig a film első jeleneteinek minden mozzanatát: a megbilincselést, a rendőrségi azonosítást stb. Aztán a férfi bemegy a mosdóba, ahol találkozik egy idősebb kollégájával. Az persze semmit sem tud a történetekről, és megkérdezi tőle: „Elmegy ma este valahova a barátnőjével?” Ő meg azt feleli: „Nem, nem, ma hazamegyek...” Ez lett volna a film befejezése, de a producerek úgy találták, hogy ez túlságosan lehangoló. A filmet Charles Bennett egyik darabja nyomán készítettem Bennett-tel és Benn W. Levy-vel.

– A Cinémathèque-ben a *Zsarolás*nak két verziója is megvan, egy néma és egy hangos változat.

– A *Zsarolás* egyik érdekessége, hogy a producerek hosszas habozás után úgy döntöttek, a film néma lesz, kivéve az utolsó tekercset, mivel akkoriban már sok produkciót úgy reklámoztak, hogy „Részben hangos film!” Valójában én mindvégig gyanítottam, hogy később majd megváltoztatják a véleményüket, és hangosfilmet akarnak. Ezért számoltam a lehetőséggel, és hangosfilmtechnikával dolgoztam, bár hang nélkül. Ennek köszönhető, hogy a forgatás befejezése után a „részben hangosfilm” helyett teljes hangosfilmet javasolhattam, és végül zöld jelzést kaptam néhány új jelenet leforgatáshoz.



Hitchcock: Na most, Miss Ondra, Ön megkért,
hogy hallhassa hangos filmen a hangját.
Ondra: De Hitch, nem szabad ezt tenned!



Hitchcock: Miért nem?
Ondra: Hát, mert nem tudok jól beszélni.



Hitchcock: Azt ugye tudja, hogy a rendőrség
kocsija bármely pillanatban itt lehet?
Ondra: Jaj, ne! Istenem, szörnyen félek!



Hitchcock: Miért? Talán rossz nő volt vagy
valami illyesmi?
Ondra: Hát, nem éppen rossz, de...



Hitchcock: ...de lefeküdt férfiakkal?
Ondra: Ó, nem!



Hitchcock: Nem? Jöjjön ide! Álljon rendesen a
helyén. Különben – ahogy ezt a lányok mond-
ják a katonáknak – nem fog jól elsülni a dolog.
– Ennyi elég!

A német sztár, Anny Ondra csak kicsit tudott angolul, és mert a szinkron még nem létezett a mai formájában, meglehetősen nehézségek közepette dolgoztam egy fiatal angol színésznővel, Joan Barryval, aki egy kabinban állva mikrofonba mondta a dialógust. Tehát, míg Anny Ondra játékát figyeltem, Joan Barry szövegét hallgattam fülhallgatóval.

– Azt hiszem, ön tudatosan keresett *A titokzatos lakó* vizuális ötleteihez hasonló hanghatásokat.

– Igen, megpróbáltam. Az után a jelenet után, hogy a festő meg akarta erőszakolni, a lány hazamegy, és egy családi reggelin vesz részt. Egy fecsegéséről ismert szomszédnő is ott van náluk, és épp az imént ismertté vált gyilkosságról beszél:

„Micsoda kegyetlenség kést döfni egy ember hátába. Ha én lettem volna a gyilkos helyében, én bizony inkább febevágom egy féltéglával, de sohasem gyilkolnék késsel...” A beszélgetés folytatódik, de a lány már nem tud odafigyelni. A hangok hirtelen hangzavarba torkollnak, homályos, nagyon nehezen érthető hangokat hallunk, melyekből csak a „kés” szót vehetjük ki tisztán, tagoltan, jól érthetősen és többször: „kés, kés, kés!” Aztán a lány apjának a hangját halljuk: „Alice, add ide, légy szíves, a kenyérvágó kést!” És Alice-nek ekkor meg kell fognia a kenyérvágó kést, amely ugyanolyan, mint amivel nem is olyan régen gyilkolt, s persze továbbra is halljuk a büntényről folyó társalgást. Hát ez volt az első hangos kísérletem.

– A British Múzeumban játszó üldözési jelenetben is elég sok trükköt alkalmazott.

– Nem volt elegendő fény ahhoz, hogy ott belsőben is forgathassunk, ezért aztán a Shuftan eljáráshoz folyamodtunk. 45 fokos szögben elhelyeztünk egy tükröt, amelyben a múzeum

díszletének egy fotója tükröződött. A fotókat harminc perces expozíciós idővel vettük fel. Kilenc különböző fényképpünk volt: ezek különböző helyeket ábrázoltak, s mivel átlátszóak voltak, hátulról is megvilágíthattuk őket. A tükröt



A Zsarolás (1929) Shuftan-eljárással készült jelenete bizonyos helyeken megkarcoltuk, hogy lejöjjön róla az ezüstözés. Azok a pontok, ahol megkarcoltuk, a valóságosan felépített díszlet egy-egy meghatározott részletének feleltek meg, például egy ajtókeretnek: így láthattuk, mondjuk egy szereplő belépését. A producerek nem ismerték a Shuftan-eljárást és nem bíztak volna benne, ezért ezeket a trükkfelvételeket a tudtuk nélkül készítettem.

– Azt a jelenetet, amelyben a festő meg akarja erőszakolni a lányt és amely végül gyilkossággal végződik, azóta gyakran viszontlátjuk más amerikai rendezők filmjeiben.

– Ó, meglehet... Elég érdekes dolgot csináltam ebben a jelenetben: elbúcsúztam a némafilmtől. A némafilmekben a gonoszak általában bajuszt viseltek. Hát én bajusz nélkül szerepeltettem a történet gonosz figuráját, viszont egy kovácsolt vas rács árnyéka a felső ajkára bajuszt vetített, és ez valószínűbb és fenyegetőbb bajuszként hatott, mint egy igazi!

– Úgy tudom, hogy 1930 elején meghívták az első angol musical, az *Elstree hív*

(Elstree Calling) két jelenetének a megrendezésére.

- Teljesen érdektelen dolog volt.
- Azután a *Juno és a páva*hoz (Juno and the Paycock) érünk; ez Sean O'Casey darabjából készült.¹

– A *Juno és a páva*t ír színészekkel forgattuk. Meg kell mondanom, semmi kedvem nem volt a film elkészítéséhez. Hiába olvastam el a darabot újra meg újra, semmi fantáziát nem láttam a megfilmesítésében. Pedig a darab kitűnő, és nagyon szeretem a történetét, a hangvételt, a figuráit; a tragédiának és a humornak ezt a keverékét. Egyébként akkor is O'Casey-re emlékeztem, amikor a *Madarak*ban azt a részeget ábrázolom, aki a bisztróban megjövendeli a világvégét. A *Junót* a lehető legnagyobb képzelőerővel igyekeztem megcsinálni, de alkotói szempontból nem mondhatom sikerültnek.

A film nagyon jó kritikákat kapott, de most már bevallhatom, hogy szégyelltem magam, mert az egésznek semmi köze sem volt a valódi filmhez. Hiába dicsérték a kritikusok, nekem az volt az érzésem, hogy tisztességtelen vagyok; mintha loptam volna valamit.

- Igen, itt van előttem egy korabeli angol kritika: „A *Juno és a páva* rendkívül közel áll ahhoz, amit remekműnek nevezünk. Bravó, Mr Hitchcock, bravó, ír színészek, bravó, Edward Chapman. Íme egy csodálatos angol film. (James Agate, „Tatler”, 1930. március).” Nagyon is megértem az Ön reakcióját, mert a kritikusok hajlanak arra, hogy egy film filmművészeti értékei helyett irodalmi értékeit vegyék tekintetbe.

O'Casey-vel kapcsolatos aggodalmai arra is magyarázatot adnak, hogy miért viszolyog az irodalmi remekművek adaptálástól. Az Ön életművében nagyon sok adaptációval találkozunk, de általában újraformálja ezeket az irodalmi műveket. Legtöbbször népszerű

regényeket választ, és aztán kénye-kedvére szabadon alakítja őket, egészen addig, amíg Hitchcock-filmek nem válnak belőlük. Rajongói közül sokan nagyon örülnének, ha olyan fontos művekből készítené filmeket, mint például Dosztojevszkij „Bűn és bűnhődés”-e.

- Igen, de én sohasem csinálnám meg a „Bűn és bűnhődés”-t, mert az más valakinek az alkotása. Gyakran beszélnek Hollywoodban olyan rendezőkről, akik meghamisítják az eredeti művet. Nekem ez sohasem állt szándékomban. Én mindig csak egyszer olvasok el egy történetet. Ha megfelelőnek érzem az alapötletet, akkor filmre írom a könyvet, és miközben filmmé alakítom, tökéletesen megfedezem az eredeti műről. Képtelen lennék elmesélni Daphné du Maurier *Madarak* című elbeszélését. Csak egyszer olvastam el, nagyon felületesen.

Nem tudom megemésztetni, hogy kezükbe kaparintanak egy valódi művet, egy jó regényt, amin az írója három vagy négy évig dolgozott s szinte az egész életét jelenti. Ezt agyoncsócsálják, technikusokat és mesterembereket vonnak be a munkába, és máris az Oscar-díj jelöltjei között szerepelnek, míg a könyv szerzője a háttérbe szorul. Nem is gondolnak többé rá.

- Mindebből talán érthető, hogy miért nem fogja megcsinálni a „Bűn és bűnhődés”-t.
- Hozzátehetem, hogy ha véletlenül rendeznék is egy „Bűn és bűnhődés”-t, az semmiképpen sem lehetne sikerült munka.

– Miért?

- Ha megnézzük Dosztojevszkij bármelyik regényét – mert a fentiek nemcsak a „Bűn és bűnhődés”-re vonatkoznak –, rengeteg szót találunk a műveiben, és mindegyiknek megvan a maga funkciója.

1 Elég nehéz volna összefoglalni. Elégedjünk meg annyival, hogy Dublinban játszódik a forradalom alatt, és arról szól, milyen hóbortosan viselkedik egy örökséghez jutott szegény család. Boyle kapitány, a családfő (a Páva) nem is igazi kapitány, és az örökség megzavarja a fejét, míg felesége, a kövér Juno semmiből sem zökken ki. Végül nem örökölnek semmit, és az egész család visszazuhan a reménytelenségbe: a lány terhes lesz a jegyzőtől, a fiút besúgóként agyonlövik.

- Tehát ezek szerint, ha valamilyen definíciót keresünk: a remekmű olyasvalami, ami megtalálta saját, végleges és egyedüli formáját.
- Pontosan. És ahhoz, hogy a filmművészet eszközeivel fejezzük ki ugyanazt, minden egyes szónak meg kellene találnunk filmnyelvi megfelelőjét, tehát hat-tízórás filmeket kellene készítenünk, különben nem vehetnénk komolyan a munkánkat.
- Én is úgy gondolom, hogy az Ön stílusa és a *suspense* megteremtésének igénye készíti az időtartammal való játékra, néhányszor a sűrítésre, de legtöbbször az idő kitágítására. Ebből következik, hogy egy könyv filmrevitele az Ön számára egészen mást jelent, mint a filmrendezők nagy többségének.
- Ez igaz, de vajon az idő sűrítése vagy tágítása nem a rendező legfontosabb feladata? Nem gondolja, hogy a filmidőnek sohasem szabadna a valóságos időhöz kapcsolódnia?
- Olyan dolog ez, amit igazán csak az első saját filmünk forgatásakor értünk meg, például, hogy a gyors akciókat csökkentjük, időtartamukat pedig lehetőleg növeljük, különben a nézők egyszerűen nem tudják követni őket. A rendezői munka folyamatának ellenőrzéséhez mesterségbeli tudás és bizonyos tekintély szükséges.
- Ezért követnek el hibát, amikor a szerzőre bízzák a forgatókönyv elkészítését, olyan regényíróra, aki valószínűleg nem ismeri a filmes elbeszélésmódot. A drámaíró inkább alkalmas saját darabjának adaptálására, de még itt is tudatában kell lennünk: addigi munkássága és színházi gyakorlata során arra törekszik, hogy két órán keresztül szünet nélkül fenntartsa az érdeklődést. Ennek ellenére, a színházi szerzőből jó forgatókönyvíró válhat, legalábbis, ha elkerüli az egymást sűrűn követő nagy drámai csúcspontokat.

Meggyőződésem szerint a film képsorai nem kelthetik a helybenjárás benyomását: állandóan előre kell haladniuk, miként a vonat halad előre, egyik kerekével a másik után, pontosabban, mint ahogy a fogaskerekű kúszik fel a

hegyre, egyik fogaskerekével kapcsolódva a sín következő fokához. Soha nem szabadna összehasonlítani egy filmet a színdarabbal vagy a regénnyel. Még leginkább a novella áll legközelebb a filmhez, mert annak a legfőbb szabálya, hogy egyetlen fő motívumra kell épülnie, és ezt kell végül felfuttatnia a cselekmény drámai tetőpontjáig. Bizonyára Ön is megfigyelte, hogy a novella története ritkán jut nyugvópontra, nem „áll meg”, és éppen ez rokonítja a filmmel. A fő követelmény abban áll, hogy a cselekmény a lehető legszilárdabban legyen kimunkálva, teli a nézőt érzelmileg megragadó helyzetekkel, amelyek szigorúan a cselekményből következnek és amelyeket a lehető legügyesebben alkalmazott képi kifejezés-móddal ábrázolunk. Így érkezünk el a *suspense* kérdéséig. Ez a legerősebb eszköz, amellyel ébren tarthatjuk a néző figyelmét, válasszuk akár a helyzetből fakadó *suspense*-t vagy azt a változatát, melynek hatására a nézőnek felteszi a kérdést: „és most mi fog történni?”

- Nagyon sok félreértés van a *suspense* fogalma körül. Ön többször is elmagyarázta különböző interjúkban, hogy nem szabad összekeverni a meglepetést a *suspense*-szel. Térjünk most vissza még erre a kérdésre, mert sokan azt hiszik, akkor keletkezik a *suspense*, ha valamilyen félelemkeltő hatással él a rendező.

– Ez természetesen nem így van. Gondoljunk vissza a *Könnyed erkölcsök* telefonos kisasszonyához. Egy fiatal ember és egy lány beszélgetését hallgatja, akit nem mutatunk a vásznon: házassági kérelemről van szó. Namármost ez a telefonos kisasszony is *suspense* helyzetbe került: nem tudhatja, hogy a nő elfogadja-e az ajánlatot? És nagyon megkönnyebbül, amikor a nő igent mond; ezzel számára is véget ér a *suspense*. Mint láttuk, ebben a helyzetben semmi szerepet nem játszott a félelem.

- A telefonos kisasszony azért mégis tart attól, hogy a nő visszautasítja a férfi ajánlatát, de ezt nem nevezhetjük szorongásnak. A *suspense* lényege talán a várakozás elnyújtásában rejlik?

– A *suspense*-nél rendszerint szükség-szerű, hogy a néző pontosan ismerje a szituáció minden elemét. E nélkül nincs *suspense*.

– Nyilvánvaló, de talán mégiscsak valamifajta misztikus veszélyérzet kapcsán jön létre?

– Ne feledje, hogy nálam a misztikum csak nagyon ritkán lehet a *suspense*-helyzet alapja. Egy detektívregény például a „ki tette?” („whodunit”) kérdésre épül, vagyis nincs benne *suspense*, az egész csak egyfajta intellektuális rejtvényfejtés. A „whodunit” érdeklődéses kíváncsiság, holott a *suspense*-nek az érzelmi hatás a szükséges alkotóeleme. A *Könnyed erkölcsök* telefonközpontos jelenetében az érzelmet a fiatalembernek az a vágya fejezi ki, hogy a nő igent mondjon. Abban a klasszikus alaphelyzetben, amikor tudjuk, hogy a bomba egy óra múlva felrobban, a *suspense* attól keletkezik, hogy féltünk valakit, a félelem erőssége pedig attól függ, mennyire azonosul a közönség a féltett szereplővel.

Tovább merészkedek, és azt mondom, hogy egy megfelelően előkészített bombajelenettel még gengsztereket vagy gonosztevőket is vállalhatunk.

– ...Például a táskába rejtett bombával a Hitler elleni július 20-i merényletkor?

– Igen, és ebben az esetben sem hiszem, hogy a közönség azt kívánná: „Á, nagyon jó, végre mindet széttroncsolja a robbanás!”, hanem inkább azt: „Vigyázat, bomba van elrejtve a táskában!”.

Mit is jelent mindez? Semmi mást, mint hogy a néző bombától való rette-gése sokkal erősebb, mint rokon- vagy ellenszenve bizonyos személyek iránt. És ne higgyük, hogy ez csak a bomba esetében van így, mert az természeténél fogva félelmes dolog. Vegyünk egy másik példát, mondjuk egy kíváncsi emberét, aki bemegy valakinek a szobájába, és elkezd kutatni a fiókokban. Most megmutatjuk a házigazdát, épp jön fel a lépcsőn. Aztán visszatérünk a kutakodó figurához, és ekkor a közönség legszívesebben így kiáltana: „Vigyázz, jönnek fel a lépcsőn!” Tehát egy titokban valamit kereső személynek nem is kell

szimpatikusnak lennie, a közönség úgyis miatta fog izgulni. Persze, ha a fenti jelenet hőse még rokonszenves is, akkor fel tudjuk fokozni a közönség érzelmeit, például Grace Kelly esetében a *Hátsó ablakban*.

– Igen, igen! Ez a legjobb példa.

– A *Hátsó ablak* premierjén Joseph Cotten felesége mellett ültem, és abban a pillanatban, amikor Grace Kelly kutat a gyilkos szobájában, és a gyilkos közeledik a folyosón, a szomszédnőm annyira megrémült, hogy könyörögve a férjéhez fordult: „Csinálj már valamit, csinálj már valamit!”

– Most arra szeretném kérni, hogy fogalmazza meg pontosan, mi a legfőbb különbség a *suspense* és a meglepetés között?

– A *suspense* és a meglepetés között nagyon egyszerű a különbség. Sokszor elismételtem már, mégis állandóan összekeverik. Mi most éppen beszélgetünk, és talán egy bomba van az asztal alatt. Beszélgetésünk nagyon is mindennapi, nem történik semmi különös és akkor hirtelen: bumm, robbanás. A közönség meglepődik, de egészen addig egy teljesen hétköznapi és érdektelen jelenetet látott. Most viszont vizsgáljuk meg a *suspense* lehetőségét. Bomba van az asztal alatt. A néző tudja is ezt, mert talán látta, amikor egy anarchista elhelyezte. A közönség tehát tudja, hogy a bomba egy órán belül felrobban, és azt is tudja, hogy ebből az órából már csak tizenöt perc van hátra – ott egy falióra a háttérben –, tehát ugyanaz az iménti jelentéktelen beszélgetés nagyon is érdekessé válik, mert a közönség részt vesz a jelenetben. Kedve lenne odaszólni a vásznon levő figuráknak: „Ne foglalkozzanak ilyen ostoba dolgokkal, hiszen bomba van az asztal alatt, és mindjárt felrobbannak!” Az első esetben a közönségnek tizenöt másodpercnyi meglepetéssel szolgáltunk a robbanással. A második esetben tizenöt perc *suspense*-t tudunk nyújtani. Ebből az következik, hogy a nézőt minden esetben informálni kell, kivéve persze, ha épp a meglepetés a poén, vagyis, ha az esemény váratlansága szolgálja a történet célját.

- Következő filmje, a *Gyilkosság* (Murder), színdarab alapján készült.
- Elég érdekes volt. Láttá?
- Persze, láttam. Egy fiatal színésznő története, akit azzal vádolnak, hogy megölte az egyik barátját. Elfogják, folytatják a tárgyalást és halálra ítélik. A bírák közt található Sir John (Herbert Marshall), egy híres színész-író, aki meg van győződve a lány ártatlanságáról. Új tárgyalást folytat le, és fényt derít az igazi gyilkosra, a vádlott nővére... Ez az egyik ritka Hitchcock-film, amely talányra épül.
- Igen, ez valóban egyike a kevés „whodunit”-nek, amit rendeztem. Mindig is kerültem a krimiket, mivel ezekben az érdeklődést csak a befejező részben lehet felkelteni.
- Ez érvényes még Agatha Christie regényeire is... Aprólékos nyomozás, a gyanúsítottak kihallgatása hosszú jeleneteken át...
- Ezért nem szeretem a krimi műfaját. Mindig az összerakójátékot, a puzzle-t juttatja eszembe vagy a keresztretjvényt. A közönség nyugodtan várja a feleletet arra az egyetlen kérdésre, hogy „ki a gyilkos?” Nincs semmiféle érzélem. Erről jut eszembe a következő történet. Valamikor a televíziós adások kezdetén volt két rivális, egymással versengő adó. Az első műsorra tűztek egy krimi. A másik adón pontosan a krimi kezdete előtt bejelentették: „mi már most eláruljuk önöknek, hogy a másik csatornán sugárzott krimiben a lakáj a gyilkos”.
- Tehát Önt annak ellenére érdekelte a *Gyilkosság*, hogy az csak egy „whodunit”?
- Igen, mert nagyon sok olyan dolog akadt benne, amit még nem valósítottak meg filmben. Ez volt Herbert Marshall első hangosfilmje, és a szerepet tökéletesen ráoszták: már ebből az alakításából látszott, hogy kitűnő hangosfilmszínész válik majd belőle. Mindenképpen szükség volt arra, hogy a közönség ismerje a gondolatait, de mivel gyűlölöm a felesleges szereplőket, belső monológokat alkalmaztam. Ebben az időben ezt a hangosfilm egyik csodálatos újításának te-

kintették. Valójában a világ egyik legrégibb ötlete, a színházban már Shakespeare óta ismerik, mi csak a hangosfilm lehetőségeihez alkalmaztuk. Van egy olyan jelenet is, ahol Herbert Marshall borotválkozik, közben a rádióból zenét hallgat.

- A „Trisztán” előjátékát: ez a film egyik legjobb jelenete.

- Hát igen. A stúdióban egy harminc fős zenekart helyeztem el a fürdőszobadíszlet mögött. Tudja, szó sem lehetett arról, hogy később tegyük rá a hangot a jelenetre. Egyidőben kellett a zenekarnak játszania. Egyébként, ami a direkt hangot illeti, improvizációkkal is kísérleteztem. Elmagyaráztam a színészeknek a jelenet lényegét, és azt javasoltam, találják ki a saját párbeszédeiket. Az eredmény nem bizonyult jónak, tele voltak bizonytalansággal. Érezni lehetett, hogy azon igyekeznek, mit is kellene mondaniuk, és nem volt bennük az a természetesség, amit ettől a kísérlettől reméltem. Nem találtuk meg a megfelelő időtartamot és ritmust. Azt hiszem, maga szereti az improvizációt. Mi a tapasztalata ezen a téren?

- A legnagyobb veszély tényleg az, hogy a színészek elkezdenek hebegni-habogni, és a szavak keresgélése miatt a jelenet kétszer-háromszor olyan hosszú lesz, mint eredetileg lennie kell. Én leginkább egy átmeneti megoldást szeretek a kettő között, például, hogy előbb megbeszélem a jelenetet a színészekkel, és csak utána írom meg a dialógust, felhasználva a saját kifejezéseiket, szavaikat... ez különleges munka...

- Ez nagyon érdekes, de megint csak azzal jár, hogy nem leszünk gazdaságosak a jelenet hosszával, nem?

- Nem leszünk elég gazdaságosak sem a film, sem a nyersanyag, sem az idő szempontjából. De térjünk most vissza a *Gyilkosságra*. Valójában itt alig leplezetten egy homoszexuális háttérű történetről van szó, és ez nagyon merész dolog volt abban az időben. A gyilkos, aki az utolsó, cirkuszi jelenetben női ruhát vesz fel, bevallja, hogy azért ölte meg a fiatal lányt, mert az el akarta mondani menyasszonyának az ő

viselt dolgait, beszélt volna a hajlamairól...



Gyilkosság (1930)

– Igen, ebből a szempontból elég mérész volt az ilyesmi. De több utalás volt benne a „Hamlet”-ra is, már csak azzal, hogy a darabon belül láthatunk egy színdarabot. A feltételezett gyilkost meghívják egy színdarab felolvasó próbájára, ami valójában ürügyül szolgál, mert míg ő hangosan olvassa a szöveget, a többiek azt figyelik, hogyan viselkedik, bebizonyosodik-e a bűnössége? – pontosan úgy, mint a „Hamlet”-ban. Az egész film szorosan kapcsolódott a színházhoz. Egyébként a *Gyilkosság* volt az első próbálkozásom a kétnyelvű filmmel. Egyidőben kellett leforgatnom a német és az angol verziót. Németországban dolgoztam, és elég jól beszéltem németül. Az angol változat hőse Herbert Marshall volt, a német verzióban pedig egy nagyon híres német színész játszott, Alfred Abelnek hívták. A forgatás előtt Berlinbe mentem a forgatókönyv vitájára, és sok változtatásra kértek, de ezeket megtagadtam, pedig ebben az esetben nem volt igazam. Visszaütasítottam a változtatási javaslatokat, mert elégedett voltam az angol verzióval, és pénzügyi okokból nem forgathattam két egymástól túlságosan eltérő változatot.

Visszatértem tehát Londonba a forgatókönyvvel. Nem változtattam rajta semmit, és elkezdtem forgatni. De mindjárt az elején észrevettem, hogy nincs igazán érzésem a német nyelv rejtelmeihez; minden részlet, amely az angol verzióban mulatságos volt, a németben teljesen elvesztette humorát. Például az a fajta ironia, amely a méltóság hiányára vagy a sznobizmusra utalt. A német főszereplő nehézkes volt, én meg azon kaptam magam, hogy alig értem a német nyelvet.

Nem szeretném elbátorítani, de talán ebből megértheti, miért is nem tudott az Egyesült Államokban olyan rendező-egyéniség érvényesülni, mint René Clair, Julien Duviver vagy Jean Renoir. Nem érezték igazán az amerikai nyelvet és szóhasználatot. Érdekes módon a németek jobban alkalmazkodtak, például Lubitsch vagy Billy Wilder, két-három rendező mindenképpen. A magyarok szintén nagyobb sikereket értek el, és saját tapasztalatom alapján igazán el tudom képzelni, mit érzett a magyar Michael Curtiz vagy a szintén magyar producer, Joe Pasternak, amikor Hollywoodba érkezett.

– Én mégis úgy gondolom, hogy az európai rendezők valami olyasmit tudtak hozzáadni az amerikai filmhez, amire a hollywoodi rendezők nem képesek: például az amerikai életmód kritikus ábrázolását, és ez kétszeresen is érdekessé teszi a munkásságukat. Olyan részletekre gondolok, amelyeket ritkán látunk Howard Hawks vagy Leo McCarey műveiben, de gyakran Lubitschnál, Billy Wildernél, Fritz Langnál és az Ön filmjeiben: kritikus megjegyzéseket az amerikai életformáról. És, ami talán még fontosabb, az emigránsok magukkal vitték folklórjukat is...

– Ez főleg a humoros jellegű filmek esetében igaz. Például a *Harryvel mindig baj van* (The Trouble with Harry) közel áll az igazi, gyászos angol humorhoz. A Harryt épp azért forgattam, hogy bebizonyítsam: az amerikai közönség igenis értékelni tudja az angol humort, és ez eléggé sikerült is, ha a jelenet megérintette a publikumot. Angliában rengete-

gen vannak, akik sohasem jártak itt és mégis nagyon Amerika-ellenesek. Én mindig azt mondom nekik: „Nincsenek amerikaiak. Amerika külföldiekből áll.” Ha például a saját háztartásunkat nézem, a házvezetőm pomerániai német, a nyaralónké egy angolul alig beszélő olasz, de aki amerikai állampolgár és nagy amerikai zászló van kitűzve a háza fölé. A kertészem mexikói, de sok japán származású kertész is él Amerikában, és ez mindenütt így van ebben az országban: a stúdiókban a legkülönbözőbb idegen akcentusokat hallja az ember maga körül.

Hogy végül visszatérjünk a *Gyilkosságra*, ennek az érdekes filmnek elég nagy sikere lett Londonban, de túlságosan sok finom fordulat volt benne ahhoz, hogy vidéken is sikeres lehessen.

– Következő filmje, *A bőrre menő játék* (The Skin Game) szintén színdarabból készült? Csak homályosan emlékszem már rá. A történet egy földbirtokos és a szomszédja közötti kiereszkedett ellenségeskedésről szól. A film legfontosabb jelenete egy nagy árverésen ábrázolja őket, ahol szembekerülnek egymással. Erről van szó?

– Igen. John Galsworthy egyik színdarabjából készült, és a főszereplője Edmund Gwenn volt, aki ez idő tájt nagy sikereket ért el Londonban. A témát nem én választottam és semmi mondanivalóm nincs róla.

– Azt hiszem, hogy az Ön nehézségei a hangosfilm kezdetén a költségek emelkedésével függtek össze.

– Valóban lassabban forgatták a produkciókat, nemzetközi sikerekre törekedtek, és gyakran többnyelvű verziót készítettek; a filmek ára emelkedett.

– A hangot még nem szinkronizálták ebben az időben?

– Nem. Négy kamerával készítettük a felvételeket, és csak egy hangszalagot vettünk fel, mert a hangot még nem tudták vágni. Ezért, ha a több kamerás módszerről beszélnek a televíziós felvételekről szólván, mindig azt mondom: „Ezt már 1928-ban is csinálták.”

– Nagyon szeretem az azután következő filmjét, az 1931-ben forgatott *Gazdag és*

különöst (Rich and Strange). Tele van lendülettel. Azt hiszem, Amerikában *Sanghajtól keletre* (East of Shanghai) címen futott.



Gazdag és különös (1932)

– Sok ötlet van benne. Egy fiatal házaspár története. Nagy pénzt nyernek, és világszerte utazásra indulnak. Mielőtt leforgattuk volna a filmet, Mrs Hitchcock-kal, aki részt vett a forgatókönyv megírásában, elutaztunk Párizsba ötleteket gyűjteni a könyvhöz. A filmben az említett pár ellátogatott volna a Folies Bergères-be, és a szünetben bemennek a színpad mögé, hogy megnézzék a hastáncosokat. Elmentünk hát a Folies Bergères-be. A szünetben észrevettem egy szmokingos fiatalembert, és megkérdeztem tőle: „Hol lehet látni a hastáncot?” – „Erre, jöjjenek csak utánam.” Kimentünk utána az utcára, én persze csodálkoztam, de ő azt mondta: „Egy melléképületben van.” És beültetett minket egy taxiba. Gondoltam, hogy nyilván tévedésről lesz szó. Végül kikötöttünk valami kapu előtt, és azt mondtam a feleségemnek: „Fogadok, hogy kuplerájba hozott minket, be akarsz jönni vagy nem?” Azt felelte: „Hát menjünk.” Életünkben nem jártunk még ilyen helyen, megérkeztek a lányok, pezsgőt szolgáltak fel, és a madame a feleségem előtt kérdezte meg, hogy szeretnék-e szobára menni az egyik lánnyal... Hát ilyesmi még soha-

sem történt velem, megjegyzem a mai napig nem volt dolgom hasonló nőszemélyekkel. Hogy rövid legyek, visszamentünk a színházba. Rájöttem, hogy pontosan olyan helyzetbe kerültünk, mint a filmem szereplői, mi voltunk a két ártatlan idegen!

– És miért akarta látni a hastáncot? Hogy felhasználja a filmjében?

– Elmondom, mit akartam azzal a hastáncossal. A hösnő nézi a hastáncot, és a táncosnő köldökéből én áttűnéssel egy forgó spirált akartam mutatni.

– Mint a *Széduülés* főcímében?

– Igen. A *Gazdag és különös*ben volt egy jelenet, ahol a fiatalember fürdik a lánnal. A lány azt mondja: „Fogadjunk, hogy nem tudsz átmenni víz alatt a két combom között.” Feláll a medencében, szétterpeszti a lábát, aztán hirtelen összeszorítja, úgy, hogy a fiú feje a két combja közé szorul. Látjuk a fölszálló buborékokat, végül a nő elengedi, a fiú feljön a víz alól, teljesen kifulladásra, és azt mondja a lánynak: „Majdnem megöltél.” A nő erre azt válaszolja: „Hát nem lett volna csodálatos halál?” Azt hiszem, hogy ma már nem lehetne bemutatni ezt a cenzúra miatt.

– Én a film két különböző kópiáját is láttam, de ez a jelenet egyikben sem volt meg. Viszont emlékszem egy nagyon mulatságos epizódra: egy kínai dzsunkán...

– Á, igen! Miután a fiatal pár bejárta az egész Távol-Keletet, süllyedő hajón találják magukat. Egy kínai dzsunka veszi fel őket, és sikerül ide átmenteniük a mentakrémet és a hajó fekete macskáját. A pár egymáshoz simul a dzsunka elején, és a kínaiak ennivalót hoznak nekik. Ez a legcsodálatosabb, legfinomabb étel, amit valaha is ettek – pálcikákkal. Amint befejezik az étkezést, hátramennek, és a bárka hátsó részén ott látják kifeszítve a fekete macska bőrét, nyilván, hogy száradjon. Öklendezve a bárka korlátjához sietnek.

– Hiába volt jó film, a *Gazdag és különös* nem kapott kedvező kritikát.

– Úgy találták, a figurák nincsenek jól megrajzolva, a szereplők nem meggyőzőek. Valóban, a szereplők nekem meg-

feleltek, de talán vonzóbb szereposztást kellett volna találnom. Nagyon szerettem ezt a filmet, sikert kellett volna aratnia.

– 1932-ben forgatta a *Tizenhetes számat* (Number Seventeen), amelyet én a Cinémathèque-ben láttam. Nagyon szórakoztató volt, de a történet, ahogy emlékszem, kicsit zavaros.

– Teljes csőd! Elég, ha e film kapcsán egy mulatságos történetet mesélek el. Az első rész egy üres házban játszódott, ahol gengszterek bújtak meg: itt nagy lövöldözési jeleneteket terveztünk. Én arra gondoltam, elég jó ötlet volna, ha ebben az elhagyott házban gyűlnének össze a kerület összes kóbor macskái. Minden fegyverdörrenésre macskák százai szaladgálnának föl-alá a lépcsőkön. Ezeket a képeket a cselekménytől elválasztva ábrázolnám, hiszen akkor kényelmesen úgy vágom össze őket, ahogy akarom. Egy reggel nekikészülünk felvenni a jelenetet. Elhelyezem a kamerát a lépcső alján. Látom, hogy a stúdió tele van emberekkel. „Mindenki statisztá?” – kérdezem. Azt felelik: „Ezek nem statiszták, hanem a macskatulajdonosok.”

A lépcső alatt korlátot helyeztünk el, oda gyűjtöttük össze a macskákat. Minden készen állt. Az operatőr indított, a kellékes leadott egy lövést, mire az összes macska kivétel nélkül átugrott a korláton és egy sem maradt a lépcsőn! Összevissza futottak a stúdióban, és órákon át csak azt lehetett látni, hogy a macskatulajdonosok ott bolyonganak a díszletben és hívogatják a macskájukat: „cicc... cicc... Ez az enyém... Nem, ez nem az enyém...” Végre újrakezdtük a jelenetet, most egy rácsot helyeztünk el a lépcsőnél. Minden kész, a gép indít: „Bang!” Ekkor három macskánk maradt a lépcsőn, a többiek kétségbeesetten a rácsra kapaszkodtak. Le kellett mondanom az egész ötletről...

– Ezt a filmet egy színdarabból, a darabot pedig regényből készítették. Ön választotta a témát?

– Nem, a stúdió már megvásárolta, és engem kértek fel a rendezésre.

– Elég rövid, alig egy órás filmről van szó. Az első részen, amely a házban

játszódik, nagyon látszik, hogy színdarab nyomán készült. Jobb emléket őrzők a másodikról, a hosszú üldözésről a makettautókkal és -vonatokkal. Az Ön filmjeiben mindig nagyon jól sikerültek a makettek.

Ezután a *Lord Camber hölgyei* (Lord Camber's Ladies) produceri feladatát vállalta, amelyet más rendezett, egy bizonyos Benn W. Levy, a *Zsarolás* társforgatókönyvírója.

– Száz százalékosan angol produkció volt, melyet amerikai társaságnak kellett forgalmaznia. Ezeket a fajta filmeket „kvótafilmeknek” hívták, és nagyon kis költséggel forgatták őket. Amikor a British International Pictures az Elstree stúdióban néhány ilyen produkció elkészítését vállalta, elfogadtam egynek vagy kettőnek a produceri munkáját. Én akartam ennek a filmnek a rendezését Benn W. Levyre bízni: elég ismert színdarabíró volt, nekem pedig a barátom. Csodálatos lett a szereposztás: Gertrude Lawrence-szal, egy akkoriban híres sztárral és főleg Sir Gerald du Maurierrel, aki annak az időszaknak a legnagyobb londoni színésze, sőt szerintem a világ legnagyobb színésze volt. Sajnos Mr. Levy túl makacs úriembernek bizonyult, semmiféle kritikát vagy ellenvéleményt nem fogadott el. Így aztán az a gesztusom, hogy rábíztam a film rendezését – nem tudom, hogy mondanak-e ilyet franciául –, szép gesztusom „jól beverte a fejemet”.

Két másik tervem is volt producerként. John van Drutenre, egy híres íróra akartam bízni egy filmet, ő már több kétszemélyes darabot írt. Olyan filmet szántam neki, amely London utcáin játszódik, és egy kis stábot egész évre fizettem volna, hogy ha esik, stúdióba mehetnek vagy akár abba is lehet hagyni egy időre a forgatást, hogy aztán újrakezdjék, és szerződtettem is két jó színészt egész évre. Tulajdonképpen írógép helyett kamerát adtam volna a kezébe. Ő mindent kerekén visszautasított, fogalmam sincs, hogy miért – saját magának meg nem akartam ugyanezt a luxust megadni. Másrészt pedig nagyon érdekelt Russell grófnő egyik elbe-

szélése. A sztori a következő: egy hercegnő megszökik az udvarból és két héten át szórakozik, mindenféle kalandot él át egy polgári férfi oldalán. Mire emlékezteti ez?

– A *Római vakációra* (Roman Holiday)...

– Aztán mégsem csináltam meg. Utána két író társaságában dolgoztam egy forgatókönyvön, Bulldog Drummond története alapján. A könyv jól sikerült, és a producer, John Maxwell...

– ...aki az összes filmjét produkálta 1927, *A szorító óta*?

– Igen, Maxwell a következőket írta egy levélben: „A forgatókönyv nagyszerű, tele van kiváló ötlettel, de nem akarok a producere lenni.” Arra gyanakszom, hogy az a fickó intrikált ellenem, akit én hoztam a stúdióba, és *A szorító óta* a sajtófelelősünk volt. Nem forgattam le a filmet, és ezzel a pályafutásom be is fejeződött a British International Pictures-nél.

– 1933-ban vagyunk, és ebben az időben nem valami jól állnak a dolgai. Azt hiszem, hogy jószántából sohasem választotta volna a *Bécsi keringők* (Waltzes from Vienna) megrendezését.

– Olcsó musical volt – zene nélkül. Semmiféle kapcsolatban nem áll egyéb munkáimmal. Ebben az időszakban valóban nagyon rosszul állt az elismertségem, de szerencsére sohasem kételkedtem önmagamban. Ennek nincs köze a hiúsághoz, egyszerűen makacsul meg voltam győződve arról, hogy filmrendező vagyok. Sohasem mondtam magamban: „Véged van, a pályád lehanyatlott”, pedig közben a külvilág így látta.

Nagyon elkeseredtem a *Gazdag és különös* bukása miatt, a *Tizenhetes* szám pedig szétszórt szellemi állapotról tanúskodott. Nem vizsgáltam meg elég alaposan, mit is kell tennem. Csak ez után a periódusom után tanultam meg, hogy kritikus szemmel nézzek szembe önmagammal, hogy egy kis távolságot tartva, szinte újból végigmérve ítéljem meg a már befejezett munkámat és főként azt, hogy csakis akkor fogjak egy új vállalkozásba, ha erős belső kényszert érzek rá. Hogy csak akkor csináljak meg bármit, ha úgy érzem: ebből valami jó do-

log sül ki. Olyan ez, mint amikor házat akarunk építeni: először is el kell képzelni a betonszerkezetet. És nem a történet szerkezetéről beszélek, hanem az egész film lényegéről. Ha az alapelképzelés jó, minden kialakulhat. Hogy milyen lesz a film, az lépcsőfokonként dől el, de akkor már az elképzeléssel nem lehet baj. A *Gazdag és különös* esetében azt a hibát követtem el, hogy nem győződtem meg arról, vajon a közönség és a kritikusok ízlésének is megfelel-e a két főszereplő, márpedig ilyen történetet nem lett volna szabad középszerű színészekkel vállalnom.

Ebben a rossz periódusomban, a *Bécsi keringők* forgatásakor látogatott meg a stúdióban Michael Balcon. Neki köszönhetem, hogy rendező lett belőlem, és azt hiszem, ekkortájt nagy csalódást okoztam neki. Mégis érdeklődött: „Mit csinál ez után a film után?” Azt válaszoltam: „Van egy forgatókönyvem; már rég megírtam, de azóta is a fiókban hever.” Tetszett neki a forgatókönyv, és meg akarta vásárolni. Nos, én elmentem John Maxwellhez, a régi produceremhez, és eladtam neki kétszázötven aranyfontért. Aztán még egyszer eladtam az újonnan alakult Gaumont British társaságnak, amelynek Michael Balcon volt az igazgatója, ötszáz fontért. De annyira szégyelltem ezt a száz százalékos hasznot, hogy az egész összeget odaadtam a szobrász Joseph Epstein-

nek, hogy készítse el Michael Balcon mellszobrát, amivel aztán meg is ajándékoztam.

– A forgatókönyv *Az ember, aki túl sokat tudott* (The Man Who Knew Too Much) volt, ugye?

– Igen. Először a rendelkezésünkre állt Bulldog Drummond története, amit később Charles Bennett-tel és egy D. B. Wyndham-Lewis nevű újságíróval filmre vittünk – az utóbbi írta a párbeszédet is. Michael Balconnak sokat köszönhetek: elsősorban, hogy rendezőként alkalmazott, de legfőképp, hogy ebben az időszakban újból, másodszor is elindított a pályámon. Mindig is sokat segített nekem, és, ha szabad így mondanom, pontosan emiatt lett a vártnál is dühösebb, amikor Hollywoodba mentem.

Mielőtt belemélyednék *Az ember, aki túl sokat tudott* című filmbe, azt szeretném Önnek mondani, hogy bármilyen bajok is ériék pályája során, a tehetsége mindig is megmarad. Az én hanyatlásom a harmincas években csak látszólagos volt. Leforgattam a nagyon rossz *Bécsi keringőket*, de *Az ember, aki túl sokat tudott* forgatókönyve már a *Bécsi keringők* előtt készen állt, és abban a tehetség a film forgatása előtt is szemmel látható.

Tehát 1934-ben vagyunk. Nagyon komoly önvizsgálatot tartottam, és belekezdtem *Az ember, aki túl sokat tudott* forgatásába.

négy Az ember, aki túl sokat tudott • amikor Churchill rendőrfőnök volt • M • hogyan támadt a cintányérítés ötlete • egyszerűsíteni és tisztázni • *A harminckilenc lépcsőfok* • Buchan hatása • mi is az az *understatement*? • egy tréfás régi történet • Mister Memory • az élet és a tortaszelet

FRANÇOIS TRUFFAUT Az ember, aki túl sokat tudott legnagyobb angliai sikere volt, de nagyon jól fogadták az Egyesült Államokban is. Angol turista házaspár utazgat Svájcban a kislányukkal. Egy francia férfit közvetlenül mellettük gyilkolnak meg, és a haldokló titkos üzenetet bíz rájuk, mely egy Londonba érkező külföldi diplomata tervezett megölésével kapcsolatos. Hogy a házaspárt hallgatásra bírják, az ügynökök elrabolják kislányukat. Londonba visszatérve az anya a gyermekrablók nyomában van. Végül a gyilkosság elkövetésének pillanatában hangos kiáltásával menti meg a diplomata életét, éppen akkor, amikor egy Albert Hall-beli hangversenyen a cintányér összeütésének pillanatában eldördülne a lövés. Valahol azt olvastam, hogy mindez megtörtént eseményeken alapul, s az egyik szereplő maga Churchill volt rendőrfőnök korában.

ALFRED HITCHCOCK Ez csak a történet végére érvényes: 1910 körül zajlott a „Sidney Street ostroma” néven ismert esemény. Lövöldöző orosz anarchisták egy csoportját kellett kifüstölni valamilyik épületből, ahol elbarikádozták magukat. A feladat különösen nehéznek bizonyult, ezért Churchill osztagait hívták segítségül a hadművelet lebonyolítására. Sok bajom volt a cenzúrával, mert az angol rendőrök nem viselhetnek fegyvert. A dolog úgy zajlott le, hogy mivel a rendőröknek nem sikerült kifüstölniük az anarchistákat, a hadsereghez fordultak, sőt még tűzérség bevetését is fontolgatták, de közben kigyulladt a ház. Ez az ügy sok bosszúságot okozhatott volna nekem a forgatás alatt. A cenzor mindvégig rossz szemmel nézte a történetet, mely – szerintem – foltot ejt az angol rendőrség jó hírére. Azt akarta, hogy ne adjunk fegyvert a rendőrök kezébe. „Akkor hogy verjük ki a kémeket a házból?” – kérdeztem. Azt felelte:

„Miért nem használják a tűzoltófecskendőket?” Tanulmányoztam a dokumentációt, és kiderült, hogy Winston Churchillnek ugyanez az ötlete támadt. Végül is a cenzor belement a fegyverhasználatba azzal a feltétellel, hogy régi fegyverekről legyen szó, amit a rendőrök egy régiségkereskedésben találnak, jelezve, hogy rendes körülmények között fegyvertelenek. Ez felbosszantott, és úgy oldottam meg a dolgot, hogy egy teherautó érkezik, és arról osztják szét a fegyvereket.



Az ember, aki túl sokat tudott (1934)

- Az 1956-os amerikai változat Marra-
kechben kezdődik, de a régi, angol ver-
zió Svájcban.
- A behavazott Sankt Moritz-ban,
mert ott töltöttük feleségemmel a nász-
utunkat. Szobánk ablakából gyakran bá-
multam a korcsolyapályát, és eszembe
jutott, hogy a film elején az egyik kor-
csolyázó számokat ír korcsolyájával a
jégre: 8, 6, 0, 2... persze ezek kódok a
kémek számára. Aztán elvettem ezt az
ötletet.
- Mert nem lehetett volna megcsinálni
vagy más okból?
- Nem tudtam beleilleszteni a forga-
tókönyvbe. Mindenesetre a film így je-
lent meg először a képzeletemben; ma-
gam előtt láttam a behavazott Alpokat,
London fullasztó utcáit, és a két hely-
szín kontrasztja mindent eldöntött.
- Az ember, aki túl sokat tudott első válto-
zatában Pierre Fresnay-t alkalmazta, és
a másodikban ugyanerre a szerepre
megint csak egy francia színészt, Da-
niel Gélin-t hívta meg. Miért?
- Úgy emlékszem, a producer kíván-
sága volt: én nem akartam feltétlenül
francia színészt. Az a színész, akihez
mindenáron ragaszkodtam, Peter Lorre
volt, ez lett első angol szerepe. Épp ak-
kor fejezte be Fritz Lang M-jének forga-
tását. Mély humorérzéssel rendelkezett,
és mivel bokáig érő hosszú felöltőjével
keltett feltűnést, elnevezték „Kétlábon
járó Felöltőnek”.
- Ön látta az M-et?
- Igen, de nem nagyon emlékszem
rá. Van benne egy ember, aki mindig
fütyörészik, nem?
- És éppen Peter Lorre! Feltételezem,
hogy ebben az időben más Fritz Lang-
filmeket is látott, a Kémeket (Spione),
Dr. Mabuse végrendeletét (Das Testament
des Dr. Mabuse)...
- Igen, a Mabusét, igen. De sokkal ré-
gebben... Emlékszik A férfi, aki túl sokat
tudott fogorvos-jelenetére? Először egy
fodrásznál játszódtott volna, és a vendé-
geket az arcukra borított meleg kendők-
kel leplezték volna. Közvetlenül a for-
gatás előtt láttam egy Mervyn Le Roy
filmet Szökevény vagyok (I Am a Fugitive
from a Chain Gang) címmel, és abban

szerepelt egy hasonló jelenet. Erre az
egészet áttettem egy fogorvosi rendelő-
be, s ha már itt tartottam, még néhány
nem tetsző dolgot is megváltoztattam.
Kezdetben például elhatároztuk, hogy a
film hősnője, az elrabolt kislány anyja
kiváló mesterlövész lesz. A gazfickók a
kápolna-jelenetben hipnotizálják, majd
hipnózisban tartva az Albert Hall hang-
versenytermébe szállítják, hogy vele
ölessék meg a diplomatát! Lemondtam
erről az ötletéről, mivel egy mesterlövész
nyilván kevésbé tud pontosan célozni
hipnózisban!

- A legérdekesebb, hogy végül teljesen
ellentétes megoldást választott, hiszen
az asszony nemcsak, hogy nem öli meg
a diplomatát, de meg is menti az életét
azzal, hogy felsikolt, amikor a díspá-
holy felé irányított fegyvert meglátja...
Engedje meg, hogy emlékezetünk fel-
frissítése céljából összefoglaljam a hely-
zetet. A kémek tehát eldöntötték, hogy
az Albert Hall-beli hangverseny alkal-
mával megölik a külföldi diplomatát.
Megegyeztek, hogy a gyilkos a kantáta
előadása közben pontosan a cintányér
egyetlen ütésével egy időben lő majd.
Többször is elpróbálták a merényletet a
kantáta lemezfelvételét használva.

Megkezdődik tehát a koncert, min-
den szereplő a helyszínen van, és mi
növekvő izgalommal várjuk, hogy a
cintányéros összeüsse a zeneszerszá-
mát.

- A cintányér ötletét egy humoros
rajz adta, pontosabban egy karikatúra-
sorozat, amely egy Punch-jellegű képes-
lap négy oldalát foglalta el. Egy embert
látunk, aki épp felébred. Felkel az ágy-
ból, bemegy a fürdőszobába, fogat mos,
zuhanyozik, felöltözik, reggelihez ül.
Mindezt kis önálló rajzok mutatják. Az-
tán fogja a kalapját, egy kis bőrtáskába
teszi zeneszerszámát, kimegy az utcára,
autóbuszra száll, s megérkezik az Al-
bert Hall-ba. A művészbejárón megy be,
felakasztja kabátját és kalapját, előveszi
a fuvolát. Csatlakozik a többi zenész-
hez, és a pódiumon a mi emberünk is
elfoglalja a helyét. Megérkezik a kar-
mester, jelt ad, és felhangzik a nagy
szimfónia. Zenészünk csak ül, várako-

zik, néha lapoz. Egyszer csak kiegyenesedik a széken, felveszi a hangszerét, szájához emeli, és a karmester intésére a ráeső egyetlen hangjegyet fújja a fuvalán: „blopp”. Aztán elcsomagolja a hangszert, és diszkréten elhagyja a zenekari pódiumot. Felveszi kalapját és kabátját, kimegy az utcára. Autóbuszra száll, hazaérkezik, megvacsorázik, bemegy a fürdőszobába, gargarizál, felveszi a pizsamáját, ágyba fekszik, és eloltja a lámpát.

– Kedves történet. Azt hiszem, gyakran felhasználták a képregényekben ezt az ötletet, például a triangulummal.

– Valószínűleg igen, a történet címe „Az egyhangjegyes ember”, a kisember sztorija, aki az egyetlen pillanatra vár, amikor összeütheti hangszerét, ez adta nekem a cintányér ötletét.

– Már nem emlékszem jól az angol változatra, de az Ön későbbi amerikai verziójában sokkal inkább figyelembe vette a közönség cintányérütéssel kapcsolatos várható reagálását. A főcím végén például bemutatott egy cintányérost, s hogy a dolog még inkább feltűnővé váljék, ide vágott egy feliratot is, melynek körülbelül ez az értelme: „Egy cintányérütés is megváltoztathatja egy amerikai család életét.” Később, mielőtt a kémelek elmennének a koncertre, lemezzről meghallgatják a kantátát, így ön kétszer is bemutathatta azokat a taktusokat, melyek megelőzik a cintányérütését. Így aztán nagyon pontos és határozott utalásokkal szolgált.

– Minderre azért volt szükség, hogy a néző teljes mértékben részese lehessen a történetnek. Akadnak olyanok a közönség soraiban, akik nem tudják pontosan, miként is működik a cintányér, ezért úgy kell bemutatnom ezt a zeneszerszámot, hogy magát a szót is leírjam. Még az is szükséges volt, hogy a néző ne csupán azonosítani tudja a cintányérütést, de már előre el is képzelje, vagyis várjon valamit. A *suspense*-nek éppen az az alapja, hogy a közönséget ilyen mód előkészítsük. A kantátának azok a taktusai, melyeket kétszer is bemutatam a lemezfelvételtől, azt a célt szolgálják, hogy mindenféle bizonytalanságot el-

oszlassak, s a közönség pontosan tudja, mi következik utánuk. Gyakran tapasztaltam, hogy a *suspense* feszültségét könnyű oly módon elrontani, ha a közönség nem látja tisztán a helyzetet. Például két színész majdnem azonos ruhát visel, és ezért a néző nem tudja pontosan megkülönböztetni őket; vagy a díszlet zavaros, és a néző bizonytalanul ismeri fel a már látott helyszínt, és még mindig azzal van elfoglalva, hogy felidézze, amikor a jelenet már rég véget ért, így aztán mindenféle érzelmi töltést nélkülöz. Vagyis a filmnek minden pillanatban világosnak és kristálytisztának kell lennie.

– Azt hiszem, itt nemcsak a világosság, de az egyszerűsítés kérdéséről is szó van. Éppen az egyszerűsítés szempontjából teszem fel magamnak a kérdést, hogy vajon nem létezik-e kétfajta filmrendező: az „egyszerűsítő” és a „bonyolító”? S ha ez így van, akkor elmondhatjuk, hogy bár a „bonyolítók” között akadhatnak nagy művészek és kiváló írók, de a filmművészetben kedvezőbb, ha valaki „egyszerűsítő”. Egyetért velem?

– Ez alapvető kérdés, hiszen a művészeknek is át kell élnie azokat az érzéseket, melyeket a nézővel meg akar osztani. Azok a rendezők, akik nem tudnak egyszerűsíteni, képtelenek ellenőrizni a rendelkezésükre álló időt. Elbizonytalanodnak, és zűrzavaros bizonytalanságuk megakadályozza őket abban, hogy a legfontosabb dolgokra koncentrálhassanak. Pontosán úgy van ez, mint a rossz szpíker esetében, aki azért veszti el a lélekjelenlétét, mert arra gondol, hogy közvetítése alatt elvesztette a mondandója fonalát. Az ember, aki túl sokat tudott két változatának forgatókönyve között fontos különbségek vannak: az angol filmben a férj bezárva marad, és így a hősnőt egészen a film végéig egyedül látjuk az Albert Hall-ban.

– Ez jobban van megoldva a második változatban, mert ott James Stewart akkor érkezik a színházba, amikor már játsszák a kantátát, így aztán a *suspense* lehetősége kibővül. Felfedezi a nézők közt Doris Day-t, kézmozdulatokkal

magyarázkodnak: a feleség gesztusokkal jelzi a helyzetet, megmutatja a gyilkost, majd a veszélyben levő nagykövetet. Stewartnak mindenképpen meg kell kockáztatnia valamit, a folyosóról próbál eljutni a követ páholyáig, de közben vitatkoznia kell a rendőrökkel, így megint a mimika és a gesztusok látványából értjük meg, hogy a rendőrök mindig magasabb és magasabb rangú főnökhöz irányítják, ami csak tovább fokozza a *suspense* feszültségét, de egyúttal ironiával is telíti a jelenetet. Finomabb humor ez, mint amit az angol változatban láttunk, s véleményem szerint magasabb rendű is, hiszen részévé válik a dráma kibontakozásának és nem szakítja meg.

– Ez igaz, de azt hiszem, az Albert Hall-beli jelenet végül is nagyon hasonló a két filmben, nem gondolja? Ugyanaz a zenemű...

– De a hangszerelése jobb a másodikban; ott Bernard Hermann csinálta. Az az érzésem, hogy a második változatban hosszabb lett ez a jelenet: egy teljes háromszáz méteres tekercsen végig csak zenét hallunk, minden dialógus nélkül, és jóformán csak fix plánokat látunk. Az első változatban több kameramozgás volt, például a gyilkos arcáról az asszonyra siklott a kamera, az asszonyról meg a követére. A későbbi verzió jobban van megvágva és szigorúbb a szerkezete.

– Talán fogalmazzuk úgy, hogy az első változatot egy tehetséges amatőr készítette, a másodikat pedig egy hivatásos rendező.

– Az *ember, aki túl sokat tudott* sikere után azt hiszem, eléggé szabadon válogathatott a témák között. Ön *A harminckilenc lépcsőfokot* választotta. Ez egy kanadai fiatalember története, aki Londonból megszökve Skóciába igyekszik, mert itt akarja megtalálni azokat az ügynököket, akik saját lakásában gyilkoltak meg egy fiatal nőt. Gyanúsítja és üldözi a rendőrség, fenyegetik a kémek, ezer és ezer csapdán át vezet az útja, de végül minden jól végződik. A forgatókönyvet John Buchan egyik regényéből készítették;

ha jól tudom, nagyra becsüli ezt az író.

– Valóban elmondhatom, hogy Buchan *A harminckilenc lépcsőfok* előtt is nagy hatást tett rám. Már *Az ember, aki túl sokat tudott* is részben neki köszönhető. Buchan írt egy könyvet, amit sohasem vittek filmre. „Greenmantle” a címe angolul, franciául pedig „Le manteau vert” (A zöld kabát). A regényre tagadhatatlanul hatott Arábiai Lawrence különös egyénisége. Alexander Korda vásárolta meg a regény jogait, de sohasem forgatott belőle filmet. Én előbb erre a könyvre gondoltam, de aztán inkább *A harminckilenc lépcsőfokot* választottam, ami kevésbé jelentős regény – nyilván épp a már Dosztojevszkij-megfilmesítés kapcsán is kifejtett nézeteim miatt döntöttem így. Az tetszik leginkább Buchan-ban, hogy van benne valami alapvetően „angol”, az, amit mi *understatement*-nek nevezünk.

– Erre nincs pontos francia kifejezés.

– Alulértékelést, valaminek a súlyát és jelentőségét kisebbítő értékelést vagy előadásmódot jelent.

– A francia nyelvben talán egy stílusfordulattal fejezhetjük ki, ezt *litote*-nak nevezzük, s nem annyira ironiát értünk rajta, hanem diszkrét és mértékletes előadásmódot.

– Az *understatement* segítségével a nagyon drámai eseményeket könnyedebben tudjuk bemutatni.

– Ilyen a *Harryvel mindig baj van* hangvétele?

– Pontosan. Az *understatement* nagyon fontos a számomra. Charles Bennett közreműködésével írtam meg a forgatókönyvet. Ahogy ma visszaemlékezem, ebben a korszakban olyan kísérleteket folytattam, hogy rendkívüli részletességgel kidolgoztam a forgatókönyvet, de egyetlen dialógust, a párbeszédet egyetlen mondatát sem írtam meg. Epizódokból álló filmként fogtam fel, és nagy buzgalommal dolgoztam rajta. Mihelyt megterveztünk egy epizódot, így szóltam: „Na, most szükségünk lenne egy jó mesére...” Azt akartam, hogy minden jelenet erős és kerek egészet képező kisfilmként hasson. John Buchan

iránti csodálatom ellenére elég sok olyan dolog van a filmben, ami a regényben nem szerepel, például az az éjszakai jelenet, amikor Robert Donat átmegegy a farmerhez. A farmer feleségének rajzához egy régesrég sikkamlós történet szolgált segítségül. Egy Dél-Afrikából érkezett búr farmerről van szó: szörnyen rideg alak, nagy, fekete szakállal s egy kielégítetlen, szexuális gyönyörért szomjazó nő van mellette. A nő a férje születésnapjára levág egy tyúkot. Viharos este van, és azt reméli, hogy a tyúkhússal kellemes meglepetést okoz a férjének. Ehelyett azonban a férje dühösen legorombítja, amiért az ő beleegyezése nélkül tyúkot vágott. Szép kis születésnap este... Ekkor valaki kopog az ajtón, egy jóképű idegen lép be, aki eltévedt. A feleség leülteti, és étellel kínálja. A farmer azonban nem engedi, hogy eleget egyen. „Vigyázzon, mi még egy hétig ezt esszük” – mondja. A nő majd felfalja szemével az idegent, és egyre azon töpreng: „Hogyan feküdhethet le vele?” A férj a kutyaólbán akarja elszállásolni az idegent. A nő azonban ellenzi ezt, s végül mindhárman a nagy családi ágyba fekszenek: a farmer alszik közepén. A nő bármit megtenne, csak hogy egy időre megszabaduljon tőle. Egyszer csak zajt hall, felébreszti a férjét, és azt mondja: „Azt hiszem, kimentek a tyúkok.” Erre a férfi felkel, és halljuk, ahogy az udvaron mászkál. A nő felrázza az idegent: „Gyorsan, gyorsan, gyere, itt a pillanat!” Az idegen gyorsan felkel, és... – befejezi a tyúksültet.¹

– Ez is mulatságos, de én jobban szeretem, ahogy végül a filmben megvalósult, mert az egész hangulata Murnaurra emlékeztet, az arcok, a díszlet s főleg talán, mert a szereplők egyszerre földhözköttettek és vallásosak ebben a pillanatban; eléggé rövid jelenetről van szó és mégis nagyon erősen jelen vannak. Emlékezetes az ima pillanata; a férj teljes átéléssel mondja az asztali imát, s közben Robert Donat észreveszi

az asztalon levő újságot és az újságban a fényképét. Az asszonyra pillant, az asszony az újságra, meglátja a fotót, újból Donatra néz, a tekintetük kereszteződik. Donat látja rajta, hogy a nő megértette: őt körözik. Szigorúan néz a férfira, az könnyörgő pillantással válaszol. A farmer ebben a pillanatban veszi észre a tekintetük játékát, és azt hiszi, szerelmi cinkosság alakult ki közöttük. Kimegy a szobából, és az ablakon keresztül les be. A némafilm csodálatos pillanata ez és nagyon jók a szereplők is: rögtön kiderül, hogy a férj egy erőszakos, durva, zsugori, féltékeny és kórosan puritán alak. Épp ennek köszönhető, hogy Robert Donat később megmenekül, mert a nő ráadta a farmer kabátját, és a revolvergolyó elakad a kabát belsőzsebében levő Bibliában...²

– Igen, ez jó jelenet volt; egy másik érdekes figura Mister Memory. Erre a szerepre az ötletet egy hasonló figura adta, akit a Music Hall-ban láttam fellépni Datas néven (ez a memoriájában őrzött dátumokra utalt). A teremben levő közönség kérdéseket tett fel neki a legkülönbözőbb egykori eseményekről, ő pedig megválaszolta a pontos dátumot, például „Mikor süllyedt el a Titanic?” És mindig beugrató, trükkös kérdéseket tettek fel, persze a játékban résztvevő cinkostársak. Az egyik ilyen kérdés például így hangzott: „Mikor esett Nagypéntek kedden?” A válasz: „Nagypéntek egy ló volt, amely Wolverhamptonban futott, és itt esett el egy akadályon 1864. június 22-én, kedden!”

– Igen, Mister Memory kitűnő figura volt, én főleg a halálát szerettem. Hivatásszeretete okozza a vesztét is, hiszen a Music Hall-ban Robert Donat megkérdezi tőle: „mi az a harminckilenc lépcsőfok?” És ő kénytelen mindent elmondani, amit tud: „Ez egy titkos kémszervezet stb.” Erre persze a kémek főnöke, aki a páholyból figyeli, egyetlen pisztolylövéssel leteríti. Ez is

1 A történetet Carlo Rim filmre vitte 1951-ben *A hét főbűn* (Les sept péchés capitaux) *Torkosság* című epizódjában

2 A golyót felfogó könyv Fritz Lang *Kémek* című 1927-es filmjében is szerepel, de ott nem a Bibliáról van szó.

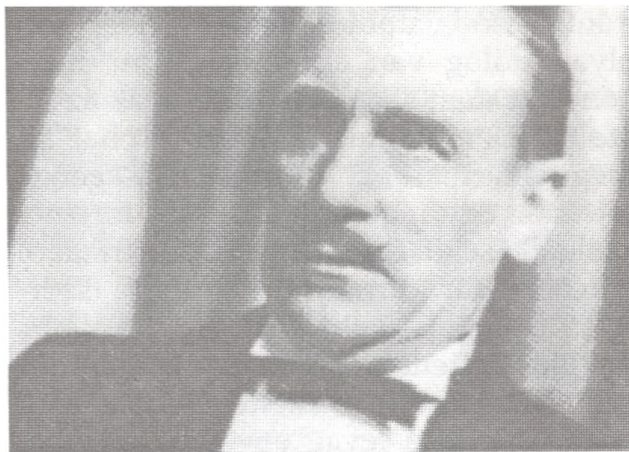
olyan pillanat, amelyhez hasonló gyakran szerepel az ön filmjeiben, és amely a módszeres gondolkodás örömét kínálja: egy szereplő jellemzését könyörtelen logikával egészen a haláláig folytatja, s ez a könyörtelen logika nevetségessé és nagyszerűvé is teszi a halálát, egyszerre mulatságos és felemelő.

– Tetszik nekem, mert tartalmazza a kötelességtudat gondolatát. Mister Memory tudja, hogy mi az a *Harminckilenc lépcsőfok*. Mivel felteszik a kérdést, neki válaszolnia kell. Ugyanezért kell meghalnia a *Madarak* tanítónőjének is.

– Nemrég Brüsszelben láttam újra *A harminckilenc lépcsőfokot*, és Párizsba visszatérve megnéztem az új változatot, amelyet Ralph Tomas rendezett Kenneth Moore-ral. Elég nevetséges és rosszul van megcsinálva, de a forgatókönyv olyan hatásos, hogy még így is végig leköti a közönség érdeklődését. Bizonyos helyeken az új változat vágása pontosan olyan, mint az Öné, csak valamivel rosszabb, és kis, alig észrevehető változtatásokkal általában rossz irányba vitték a filmet. Például az elején, amikor Robert Donatot bezárják a lakásba, ahol leszúrták az ismeretlen nőt, a férfi az ablakból látja az utcán fel alá sétálgató két kémeket. Ön ezt a jelenetet Robert Donat szemszögéből forgatta: a kamera a lakásban volt, a kémek elég messze, az utcán. Az új változatban Ralph Tomas a jelenetbe bevágott két vagy három közelképet az utcán levő kémekről, mire a jelenet elvesztette hatását, hiszen a közönség megbarátkozik a kémekkel, és már nem félt annyira a főhőst.

– Hát elég siralmas, ha valaki ilyesmit művel. Ez azt jelenti, nem tudja, mit csinál, mert hiszen nyilvánvaló, hogy ehhez hasonló jelentben nem szabad nézőszöveget változtatni, ez teljesen lehetetlen.

– Újranézve az eredeti *A harminckilenc lépcsőfokot*, arra jöttem rá, hogy ebben az időszakban ön kezdi orránál fogva vezetni a forgatókönyvet. Arra gondolok, hogy nem sokat ad most már a jelenet valóságosságára, és mindenáron feláldozza a valóságosság látszatát az érzelmi töltés javára.



Mister Memory halála
A harminckilenc lépcsőfokban (1935)

– Igen, egyetértetek.

– Például, amikor Robert Donat elhagyja Londont és vonatra száll, csupa nyugtalanító dologgal találkozunk vagy, ha úgy tetszik: a valóságot ilyen szemüvegen át látja. Azt képzelem, hogy a vele szemben ülő két utas az útságja mögül őt kémleli; alighogy megáll a vonat, az üvegen keresztül rendőröket vesz észre, karómereven állnak és egyenesen az objektívbe néznek. Minden a veszélyt sugározza, minden fenyegető, és mindez az amerikai jellegű stilizáció irányába tett szándékról tanúskodik.

– Igen. Olyan periódusba érkezünk, ahol a részletek jelentősége nagyobb, mint régebben volt. Kezdtém azt mondogatni magamban: „itt is tele kell hímezni a szóttestet, ott is tele kell hímezni...” Leginkább az átmenetek gyorsaságát szerettem *A harminckilenc lépcsőfok*-ban. Robert Donat önként megy a rendőrségre, hogy feljelentsen a levágott ujjú embert és hogy elmesélje a történeteket, miként menekült meg a Biblia segítségével, amely felfogta a revolvergolyót. De nem hisznek neki és megbilincselik. Fogalma sincs, hogy fog kiszabadulni. Ezután a kamera az utcát mutatja, és látjuk, amint Donat az ezer darabra törő ablaküvegen át kiugrik az utcára. Váratlanul az üdvhadsereg zenészeivel találja magát szemben, és közéjük vegyül. Aztán zsákutcába kerül, és egy kanyarban megragadják: „Hála istennek, megérkezett a szónokunk”, kiáltják, és feltaszítják egy dobogóra, ahol választási beszédet kell rögtönöznie. Most feltűnik két férfi társaságában az a lány, akit megcsókolt a vonaton és aki már előbb feljelentette: azért jöttek, hogy a rendőrségre vigyék, valójában, mint nyilván emlékszik rá, ezek árendőrök, és Donat a lányhoz bilincselve el tud menekülni egy birkanyáj okozta forgalmi akadályt kihasználva. Szállodai szobában töltik az éjszakát továbbra is összebilincselve és így tovább.

Ami itt döbbenetes, az a változások gyorsasága. Ennek a hatásnak az eléréseért sokat kell dolgozni, de végül megéri. Az egyik ötletnek azonnal követnie

kell a másikat, és mindent a gyorsaságra kell építeni.

– Ez a fajta filmkészítési mód elhagyja a pusztán „hasznos” jeleneteket, és csak azokat tartja meg, melyeket élvezet forgatni és élvezet nézni. Olyan fajta film ez, melyet a közönség gyakran jól fogad, de amely néha zavarja a kritikusokat. A kritikusok a vetítés után elemzik a forgatókönyvet, és ez a fajta forgatókönyv nem viseli el a logikai elemzést. Gyakran gyengeségnek és hibának ítélik épp ennek a filmtípusnak a lényegét, vagyis hogy szándékosan hagyja figyelmen kívül a valóságosságát.

– A valóságosság engem nem érdekel. Azt lehet a legkönnyebben megvalósítani. A *Madarak*-ban van egy hosszú bisztór-jelenet, ahol az emberek a madarokról beszélnek. Köztük van egy nő svájci sapkával a fején, akiről kiderül, hogy madárspecialista, ornitológus. Merő véletlenségből van ott. Persze leforgathattam volna három különböző jelenetet, amelyek mindezt valóságosabbá tehetnék volna, de ezek a jelenetek tökéletesen érdektelenek lennének.

– És a közönség számára csak idővesztés.

– Nemcsak idővesztés, de olyan lenne, mint lyuk a filmben vagy valami fehér folt. Jó, legyünk logikusak. Ha igazán elemezni próbáljuk a valóságosság és az elfogadhatóság elvét, akkor egyetlen fikcióra épülő forgatókönyv sem állna meg az effajta analízis előtt és nem maradna semmi: csak dokumentumfilmeket lehetne csinálni.

– Teljesen egyetértetek. A valóságosság határán ott a dokumentum. Egyébként a nemzetközi kritikai közvélemény kizárólag az olyan filmek esetében egységes, mint például a *Kopár sziget* (Hada-ka no Shima), ahol az alkotó elvégzi ugyan a feladatát, de semmit sem ad a képzelőerejéből.

– Azt kérni egy történetmesélő művésztől, hogy vegye figyelembe a valóságosság határait, számomra olyan nevetséges, mintha a nonfiguratív festőtől kérnék számon: ugyan, ábrázolják pontos hűséggel a dolgokat. Mi a figu-

ratív festészet csúcsa? A színes fotó, vagy talán nem? Egyetért velem?

A filmalkotás és a dokumentum között van egy hatalmas különbség. A dokumentumnak az Isten az alkotója, hiszen ő teremti az alapanyagot. A fikciós film esetében a rendező az isten, az ő dolga lesz a teremtés. Ahhoz, hogy filmet csinálhassunk, egymás mellé kell rendelnünk a különböző célkitűzések és eszközök egész sorát, expresszív és hangulatkeltő hatásokat egyaránt, különféle szemléletmódokat, hogy az egész ne legyen soha monoton, s ehhez teljes szabadságra van szükségünk. Az a kritikus, aki nekem a valóságosság elvéről papol, képzelőerő nélküli alak.

– Megjegyzem, teljesen természetes, ha a kritikusoknak nincs képzelőerejük. Túl nagy képzelőerővel rendelkező kritikus ugyanis már nem maradhatna objektív. A képzelet hiánya eredményezi, hogy a nagyon egyszerű, tiszta, lecsupaszított filmeket becsülik a legtöbbször, hiszen úgy érzik, ezeket ők is megrendezheték volna. Például valamelyik elhitetheti magával, hogy ő is meg tudná írni a *Biciklitolvajok* (Ladri di biciclette) forgatókönyvét, de az *Észak-Északnyugat* esetében nem hiszi el ugyanezt, így szükségszerűen jut el addig a gondolatig, hogy a *Biciklitolvajok*nak sok értéke van,

az *Észak-Északnyugat*nak viszont egy sem.

– Az *Észak-Északnyugat*ot említi, és a „New Yorker” kritikája arról szólt, hogy a film „öntudatlanul mulatságos”. Pedig már a forgatáskor hatalmas tréfára készültem. Amikor Cary Grant a Rushmore hegyén menekül, azt akartam, hogy a Lincoln-szoborfej orrlyukába bújjon, és hogy ott irtózatosan elkezdjen tüsszögni, mulatságos lett volna, nem?

De mintha túl sok rosszat mondanánk a kritikusokról... Erről jut eszembe: amikor először találkoztunk, mivel is foglalkozott?

– Hát igen, filmkritikus voltam. Vagyis?

– Jól sejtettem! Figyeljen rám. Amikor egy rendező csalódik a kritikában, és rádöbben, hogy a kritikusok nem is vizsgálják meg gondosan a filmjét, egyetlen menedéke marad: hogy a box office, a pénztárbevétel sikerére tekintsen.

Márpedig, ha egy rendező csakis a box office számára csinálja a filmjét, rutinmunkát végez, és ez súlyos hiba. Úgy érzem, hogy a kritikusokat bizonyos felelősség terheli az ilyen következtetésekért. Ha valaki azt mondja, csak a box office-szal törődöm, valójában arra gondol: nem törődöm a kritikusokkal, egyetlen célom, hogy pénzt

hozzak a konyhára. Létezik Hollywoodban egy híres mondás: „Majd azt felelem ennek a kritikusnak, hogy elolvastam a cikket, és végigsírtam miatta a bankba vezető utat...” Bizonyos hetilapokban buzgón alkalmaznak olyan kritikusokat, akik úgy tudják befektetni az embert, hogy közben jól szórakoztatják az olvasókat. Van Amerikában egy kifejezés, amit akkor használnak, ha valamiről azt akarják mondani, hogy csapnivaló: „Ez csak a mada-



Észak-Északnyugat (1959)

raknak jó..." („It's for the birds") Épp ezért, nagyon is jól tudtam, mi vár rám a *Madarak* bemutatása után!

– Napóleon azt mondta: „Legjobb védekezés a támadás.” Talán önnek is egy jól kiválasztott jelmonddal kellene elhallgattatnia a kritikussait.

– Nem, nem, ez nem érne semmit. Még mindig emlékszem arra, hogy amikor a második világháború idején Londonban bemutatták John van Druten *Régi ismerősök* (Old Acquaintance) című filmjét, mindkét vasárnapi újság kritikája ugyanazzal a mondattal végződött; talán kitalálja, mi ez a mondat: „A régi ismerőst minél hamarabb el kell felejtetni” („Auld acquaintance should be forgot”). Nem tudtak ellenállni a szójáték humorának, pedig a film nagyon jó volt...

– Valami hasonlót én is megfigyeltem. Franciaországban minden olyan filmmel, amelynek a címe a „la nuit” (éjszaka) szóval végződik, a kritikusok a „l'ennui” (unalom) szójátékkal gúnyolódnak. Például *Az éjszaka kapuiból* (Les portes de la nuit) „Az unalom kapui”, az *Éjszaka Margitjából* (Marguerite de la nuit) „Az unalom Margitja” lett... Valóban, akkor is elviccelődnek a szójátékkal, ha a film érdekes.

Nagyon szeretem az Ön híres jelmondatát: „Egyes filmek életszeletek-

ből állnak, az én filmjeim tortaszeletekből”.

– Soha nem veszek filmre életszeleteket, hiszen az emberek azt maguk is megtalálhatják, otthon vagy az utcán, vagy akár a mozi bejáratánál. Semmi szükségük arra, hogy egy életszeletért pénzt adjanak ki. Viszont a tisztán fantáziára épülő produciókat sem művelem, mivel szerintem fontos, hogy a közönség önmagára ismerjen a figurákban. Filmet forgatni számomra mindegyikféleképpen azt jelenti, hogy történetet kell elmesélni. Lehet, hogy ez a történet nem valószínű, de sohasem szabad banálisnak lennie. Nem árt, ha drámai és emberi hatást kelt.

A dráma olyan élet, melyet megszabadítottak az unalmas pillanatoktól. Ami a technikát illeti, én ezen a ponton ellene vagyok a virtuozitásnak. A technikát hozzá kell rendelni az események ábrázolásához. Nem olyan szögbe kell állítani a kamerát, mely majd kiváltja az operatőr lelkesedését. Csak az számít, hogy tudjuk, milyen szögbe kell állítanunk a kamerát ahhoz, hogy a jelenet igazi erejét érzékeltethessük. A képek és a mozgások szépségét, a ritmust, a különböző eljárások hatását – mindent a cselekmény érdekében kell feláldoznunk.



öt

Titkos ügynök • miük is van a svájciaknak? • Szabotázs • a gyermek és a bomba • kérjük, hogy a közönség gyilkolni vágyjon • felkelteni és megőrizni az érzelmeket • *Fiatal és ártatlan* • példa a *suspense*-re • *Londoni randevú* • barátaink, a „valószerűek” • David O. Selznick távirata • utolsó angol filmem, *A Jamaica fogadó* • igazán kétségbe estem • Charles Laughton, a kedves viccelődő • az angol periódus tanulságai

FRANÇOIS TRUFFAUT A *Titkos ügynök* (Secret Agent, 1936) egy Ashenden nevű ügynök (John Gielgud) történetéről szól. Svájcba küldik, hogy számoljon le egy kémme, akinek nem ismeri a személyleírását. Eltéveszti az emberét, és tévedésből egy ártatlan turistát öl meg. A valódi kém (Robert Young) balesetben veszti életét a film végén, amikor egy vonat bombatámadás miatt kisiklik. Csak egyszer láttam a filmet, és az igazat megvallva nagyon halvány emlékeket őrzök róla. Egy Somerset Maugham-adaptáció volt, regény és darab...?

ALFRED HITCHCOCK Maugham két novellája volt az alap. Az „Ashenden” című kötetből vettük őket, amely ugyanennek a figurának a kalandjait gyűjti ciklusba, és felhasználtuk Campbell Dixon ebből készült színpadi változatát is. Két Ashenden-történetet vegyítettünk össze, „Az áruló”-t és „A kopasz mexikói”-t, hogy egy jól szabott kémtörténetet csinálhassunk. A szerelmi szálát a darabból vettük. Végül sok jó dolog került bele, de az egész film mégsem sikerült. Azt hiszem, tudom is, miért: egy kalandfilmben a hősnek pontos célja van, ez ugyanis elengedhetetlen feltétele a film előrehaladásának és annak is, hogy a közönség együtt érezhesen vele, hogy támogathassa, majdnem azt mondanám: segíthesse a cél elérésében. A *Titkos ügynök*ben a hősnek, John

Gielgudnak van ugyan célja, de nem szereti ezt a feladatot, viszolyog tőle és szeretné elkerülni.

– Igen, az a feladata, hogy megöljön valakit.

– Meg kell ölnie egy embert, és ő nem akarja. Ez negatív cél és egy kalandfilm ettől nem halad előre, a semmibe fut. A dolog másik gyengéje a túlzott irónia. Először is a „sors iróniája”. Talán emlékszik rá, hogy amikor a hős végül kelletlenül végrehajtja a gyilkosságot, eltéveszti az áldozatot, és mást öl meg: ez rossz hatást tesz a közönségre.

– Igen, és bár a gonosz a film végén balesetben elpusztul, előbb még megöli a hőst, tehát ez is egy happy end nélküli Hitchcock-film.¹

– Néhány esetben nem szükséges a happy end: ha a közönséget már megfogtuk, velünk együtt gondolkodik és elfogadja a szerencsétlen végkifejletet, azzal a feltétellel, hogy a film egész anyagában elegendő vigasztaló elem van.

A film egyik érdekes jellegzetessége, hogy Svájcban játszódik, és én elgondolkodtam: „miük is van ezeknek a svájciaknak?” Tejcsokoládéjuk meg ott vannak az Alpok és a népviseletbe öltözött táncosok meg a tavak, és tudtam, hogy a filmet olyan elemekkel kell megtöltenem, amelyek mind a svájci élethez tartoznak.

– Ezért hát, hogy a kémközpontot a csokoládégyárba helyezte. Ugyanennek az

1 Tévedtem. Nem a film hőst, Ashendent öli meg a kém, hanem cinkosát (Peter Lorre). A film tehát happy enddel végződik, de mivel Hitchcock szintén megfélekezett róla, a happy endről kifejtett véleményét fontosnak láttam, s nem javítottam ki a tévedést.

ötletnek a következtében néhány francia újságíró meglepetéssel a kevésbé finomnak vélt megoldáson: a *Fogjunk tölvaajt* című filmjében a cannes-i Carlton szállót láttuk, a nizzai virágpiacot, az üldözési jelenet pedig a Grande Corniche-on zajlik...

– Ha mód nyílik rá, mindig így járok el. De persze ez több kell legyen egy szimpla háttér-effektusnál. A helyi motívumokat drámai hatással kell megtöltenünk, például nem árt, ha a tóba egy-két ember belefullad, az Alpokban meg szakadékba zuhan.

– Nagyon becsülöm azt a módszerét, hogy a szereplő foglalkozását mindig drámai megoldásként használja: Az ember, aki túl sokat tudott főszereplője, James Stewart például orvos a filmben, és mindvégig orvosként is viselkedik, állandó utalásokkal a hivatására; amikor megmondja Doris Day-nek, hogy elrabolták a gyereküket, előbb nyugtatót ad neki, és ez kiváló. De térjünk vissza a *Titkos ügynökhöz*. Claude Chabrol és Eric Rohmer az Önnek szentelt könyvükben hívják fel a figyelmet arra, hogy a *Titkos ügynök*ben jelenik meg először az az új motívum, ami aztán állandóan visszatér majd a későbbi műveiben, mégpedig, hogy a gonosz elegáns, választékos modorú, jól nevelt, kedves és hódító figurának jeleníti meg...

– Így van. A gonosz ábrázolása mindig új problémákat vet fel, különösen a melodrámaiban, hiszen a melodráma a szó eredeti értelmében elavult és minden alkalommal törekednünk kell a megújítására. Például az *Észak-Északnyugatban* azt akartam, hogy a gonoszt játszó James Mason, aki rivalizál Cary Granttal a hősnő, Eva Marie-Saint szerelméért, elbűvölő figura legyen. De mivel fenyegetőnek is kell lennie és ez nehezen összeegyeztethető, három figurá-

ra bontottam: James Mason vonzóan elegáns és udvarias, a titkársa egy ellen-szenves megjelenésű, sötétképű alak, a harmadik pedig egy brutális szőke gyilkos.

– Találékony ötlet, és ezzel sokkal hangsúlyosabb lehet a Mason és Cary Grant közötti rivalizálás, ezenkívül új elemként a homoszexualitás motívuma is megjelenik, hiszen Mason titkársa szemmel láthatóan féltékeny Eva Marie-Saint-re.

A *Titkos ügynök* után a *Szabotázs* (Sabotage) forgatta (1936) Joseph Conrad „Titkos ügynök” című regénye nyomán, és ez később sok keveredést okoz a Hitchcock-filmográfiákban.

– Ráadásul Amerikában a *Szabotázs* Az asszony egyedül (The Woman Alone) címen forgalmazták. Láttam a filmet?

– Igen, nemrég láttam, és bevallom, a híréhez képest kis csalódást okozott. Az expozíció egészen kiváló. Egy kinyitott szótár nagyközelije a „szabotázs” szóval, egy villanykörte közelije, egy utca totálképe, majd megint a villanykörte, amint lassan kialszik, aztán az elektromos központban valaki homokszemet söpör össze egy gép mellett, és így szól: „szabotázs”. Aztán utcai árut látnunk, amint „Lucifer-gyufát” árul, két apáca siet el mellette s közben sátáni kacagást hallunk. Ezután bemutatja Oscar Homolkát, amint épp hazatér, bemegy a fürdőszobába, kezet mos, és a mosdócsésze alján homokszemeket pillantunk meg.² Amit alapvetően sikerületlennek talállok, az a detektív figurája.

– A detektívet Robert Donatnak kellett volna játszania, de Korda Sándor nem engedte el. A forgatáson a színész miatt meg kellett változtatnom a dialógusokat. De hibát követtem el a bomba-jelenetben is. Amikor valaki időzített bombát szállít a tudta nélkül, a sus-

2 A szabotőr, Verloc (Oscar Homolka) jámbor moztulajdonos. Fiatal feleségével (Sylvia Sidney) és annak kisöccsével él. Zöldsegerkedőnek adva ki magát egy fiatal nyomozó (John Loder) figyeli a mozit és udvarol az asszonynak. Egy nap Verloc, aki sejt, hogy figyelik, megbízza a kisfiút, hogy vigyen el egy csomagot a város másik végébe. A csomagban időzített bomba van. A kisfiú elkésik, a bomba útközben felrobban az autóbuszban, a gyerek meghal. Amikor az asszony minderre rájön, megöli a férjét, a mozi véletlen leégése miatt azonban a gyilkosságra nem derül fény. A detektív az asszony mellett marad.

pense-nek rendkívül nagynak kell lennie.

Az történt, hogy a kisgyerek a bombát rejtő csomag szállításának hosszú útvonalán olyan közel került a nézőkhöz és úgy megszerették, hogy nem bocsáthatták meg nekem a halálát a felrobbanó autóbuszban. Mit kellett volna tennem? Nyilván azt, hogy Oscar Homolka maga ölje meg szándékosan a gyereket – de persze úgy, hogy a gyilkosságot ne lássuk –, és ezután bosszulja meg öccse halálát az asszony.

– Még ebben az esetben is kétséges a nézők reakciója. Egy kisgyerek megölése a filmben mindig nagyon veszélyes és a rendezői hatalommal való visszaélés határesetek. Mi a véleménye erről?

– Teljesen egyetértek. Súlyos tévedés.

– A *Szabotázs* elején, amikor megismerkedünk a gyerekekkel, az mindenféle tiltott dolgot művel: titokban belekóstol az ételbe, aztán összetör egy tányért és a darabjait eldugja egy fiókba, de ezzel csak rokonszenvesse válik, mert egy kamaszgyerek tetteiről van szó. Ugyanígy Verloc figurája, az Oscar Homolka játszott férj is szimpatikus, talán azért, mert „pufók”, és a néző az ilyen pufokok pártjára szokott kelné. Úgyhogy, amikor a detektív udvarolni kezd az asszonynak, mi a férj pártján és a detektív ellen vagyunk...

– Igen, de főleg, mert John Loder, a detektívet játszó színész nem volt megfelelő a szerepre.

– Ez is igaz, de – és ez az egyetlen kifogásom néhány forgatókönyvi megoldásával kapcsolatban – a hősnő és a nyomozást vezető rendőr közötti szerelmi kapcsolat valahogy morális oldalról kellemetlenül érinti a nézőt. Tudom, hogy nem szereti a rendőrséget, de az effajta kapcsolat erőltetettnek hat, feszélyezőnek.

– Nem igaz, hogy nem szeretem a rendőröket, egyszerűen csak félek tőlük.

– Mindenki fél a rendőrségtől. Az a helyzet, hogy Önnél a rendőrség mindig az események után, későn érkezik, semmit sem ért, és a hősök általában megelőzik a rendőröket. Amikor valamelyik filmjében rendőr az egyik főszereplő, úgy

érezem, ez nem mindig ugyanazt jelenti a néző, mint az Ön számára. Például *A gyanú árnyékában* (Shadow of a Doubt) rendőrfigurája szemmel láthatóan eléggé közepszerű alak, miközben a forgatókönyv arra épül, hogy jelentőségében is vetélkedjen Charlie bácsival, és ez egy kicsit elrontja a végkifejletet.

– Nagyon jól értem, mire gondol, de higgye el, hogy itt színészi problémáról van szó, akár a *Szabotázs*, akár *A gyanú árnyékában* esetében. Ezek a detektívszerepek viszonylag másodlagosak, nem eléggé fontosak a forgatókönyvben ahhoz, hogy híres színészeket vonzzanak. Az őket játszó színészek neve a plakáton mindig csak a „cím után” következik, hát ez a probléma.

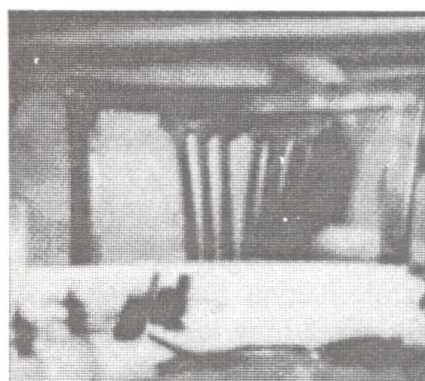
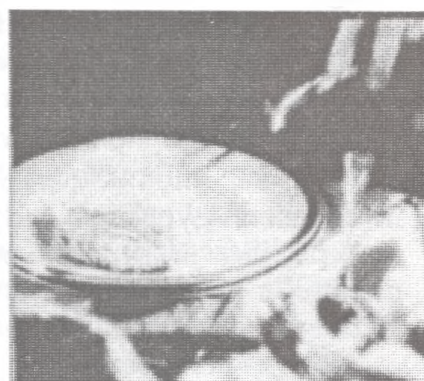
– Másképp szólva, ezeket a másodlagos szerepeket sokkal nehezebb eljátszani, mint a főszerepeket, ezért kényesebb dolog jó színészekre osztani őket és sokkal inkább figyelni kell rájuk?

– Pontosan így van.

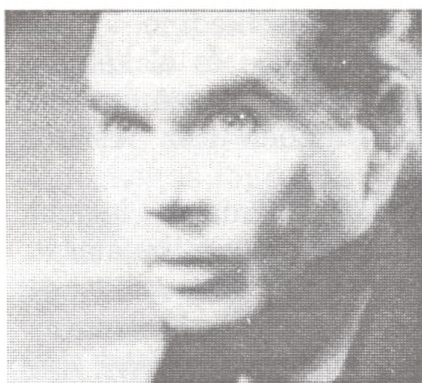
– A *Szabotázs* legszebb jelenete a film vége felé, a gyerek halálát okozó bomba-robbanás utáni vacsora, amikor Sylvia Sidney elhatározza, hogy megöli a férjét. A jelenet tele van apró részletekkel, a gyerekre vonatkozó utalásokkal, és a végén, amikor az asszony kést dőf a férjébe, a tett sokkal inkább öngyilkosságnak, mint gyilkosságnak hat. Oscar Homolka szinte hagyja, hogy megöljék, és amikor Sylvia Sidney leszúrja, a férfi panaszos hangokat hallat, halkán nyöszörög. Ez csodálatos; olyan, mint Carmen halála Mérimée-nél.

– A dolog lényege éppen ez volt. El kellett érni, hogy a közönség megőrizze a Sylvia Sidney iránti rokonszenvet, hogy Verloc halála inkább baleset legyen, mint gyilkosság, és a közönség azonosuljon az asszonnyal. Ebben az esetben nem félelmet kell érezniük a nézőknek, hanem egyértelműen gyilkos szándékot és ez sokkal nehezebb. A következőképpen jártam el.

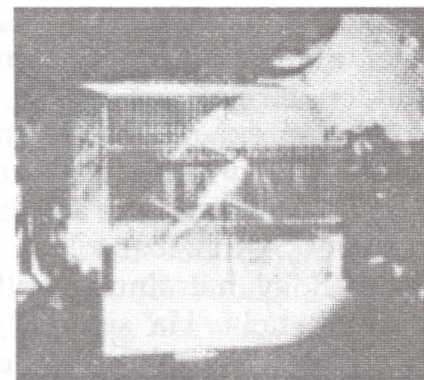
Amikor Sylvia Sidney ráteszi az asztalra a zöldségees tálat, már teljesen a kés látványának hatása alatt áll. Keze szinte öntudatlanul ragadja meg a kést. A kamera közeliben mutatja a kezét, az-



Verloc halála a *Szabotázsban* (1936)



▲



tán a szemét, megint a kezét, megint a szemét, egészen addig, amíg a tekintetéből látjuk, hogy most tudatosítja magában, mit is akar csinálni ezzel a késsel. Ekkor bevágtam egy teljesen hétköznapi plánt, ahol Verloc közönyös arccal eszi a salátáját.

A helytelen módszer az lett volna, ha megkérem Sylvia Sidneyt, hogy arcjátékával értesse meg a nézőkkel a lelke mélyén lejátszódó lélektani folyamatot. Én nem szeretem az ilyesmit. Az életben az emberek nem hordják az arcukra írva, mi játszódik le a lelkükben, én pedig filmrendező vagyok, tehát egyedül csak a film eszközeivel igyekszem a néző számára megvilágítani ennek a nőnek a lekiállapotát.

Most tehát Verlocon van a kamera, aztán a kés felé közeledik, majd még mindig Verloc mellől fel az arcára. Hirtelen megértjük, hogy észrevette a kést és azt is, mit jelent ez az ő számára. Megteremtődött a két személy közti *suspense* és a két személy között ott a kés. Most a kamerának köszönhetően a néző része lett a jelenetnek és a legkevésbé sem kívánja, hogy a kamera objektív módon tárgyilagos legyen, mert ez lerombolná az épp megteremtett feszültséget. Verloc feláll, megkerüli az asztalt, s miközben ezt teszi, épp szembe jön a nézővel. A moziban olyan érzésünk támad, hogy hátrálnunk kell, helyet kell adnunk neki. Ha sikerült ezt elérni, a néző kicsit hátradől a széken, hogy Verloc elhaladhasson előtte. Miután elment előttünk, a kamera Sylvia Sidney-re fordul, aztán megint a jelenet legfőbb tárgyára, a késre. És a jelenet, mint tudja, a gyilkossággal folytatódik.

Az első feladat megteremteni az érzelmi hatást, a második pedig fenntartani. Ha ilyen módszerrel készítünk egy filmet, nem szükséges, hogy ragyogó színészeket válasszunk, akik a saját színészi eszközeikkel hozzák létre az érzelmi hatást vagy saját erőteljes egyéniségük erejével, kitűnő adottságaikkal kerítsék hatalmukba a publikumot. Nézetem szerint a filmszínésznek formálhatónak kell lennie és egyáltalán nem kell semmit csinálnia. Nyugodt és termé-

szetes módon kell viselkednie – ami nem is olyan egyszerű –, és el kell fogadnia, hogy teljesen a rendező és a kamera akaratától függően lesz része a filmnek.

A kamerára kell bíznia a legjobb hangsúlyok és csúcspontok felkutatását.

– A főszereplőtől elvárt semleges magatartás rendkívül érdekes. Nyilvánvaló ez például újabb filmjei, a *Hátsó ablak* vagy a *Szédülés* esetében, ahol James Stewartnak semmit nem kell kifejeznie a játékkal, Ön csak azt kérte tőle, hogy két-háromszázszor „nézzon”, aztán Ön megmutatja, amit néz, ennyi az egész... Elégedett volt Sylvia Sydney-vel?

– Nem teljesen: azt mondtam, hogy a színész arcjátékának semmit sem kell kifejeznie, de Sylvia Sidney esetében azért egy kicsit élénkebb arcjátékot szerettem volna látni.

– Ezt a színésznőt nagyon szépnek találom, de bármilyen csúnya dolog ilyesmit mondani egy nővel kapcsolatban – kicsit Peter Lorréra emlékeztet, talán a szeme miatt. Ettől eltekintve, végül is mi a véleménye a *Szabotázs*ról?

– Az, hogy kicsit el van szabotálva. Néhány jelenetet – például az imént vizsgáltakat – kivéve, rendetlen, fésületlen. Nem igazán szeretem ezt a filmet. Utána *A lány fiatal volt*at (The Girl Was Young) forgattam.

– A *Fiatl és ártatlan*ra (Young and Innocent) gondol?

– Amerikában *A lány fiatal volt* címmel ismerik. Az alapötlet szerint üldözéses filmet forgattunk nagyon ifjú szereplőkkel. Egy fiatal lány kellemetlen és zavaros helyzetbe keveredik, gyilkosság történik, a rendőrség közbelép stb. A fiatalság motívumát nagyon kihasználtam, az egyik jelenetben például a *suspense*-t gyerekek szolgáltatják egy zsúron.

Ismét olyan fiatalember lett a hős, akit ártatlanul gyilkossággal vádolnak. Üldözik, ő elrejtőzik, és szándéka ellenére egy fiatal lány segíti a bujkálásban. Egyszer azonban a lány kijelenti: „Most el kell mennem a nagynénémhez, megígértem neki...” Magával viszi a fiút, és afféle gyerekzsúrba csöppennek bele, ahol szembekötősdit játszanak. Amikor

a nagynéninek kötik be a szemét, megpróbálnak elszökni, de ha a játékban megfognák valamelyiküket, hát nekik kötik be a szemüket. A nagynéni majdnem meg is fogja őket, végül sikerül elmenekülniük.

Az amerikai forgalmazásban egyetlen jelenetet vágtak ki a filmből: éppen ezt. Hallatlan ostobaság, hiszen ebben volt a film lényege.

A *Fiatal és ártatlan* jó példát szolgáltat a *suspense* lényegére. Olyan információ birtokába kell juttatnunk a nézőt, amelyet a film szereplői még nem ismernek. A néző többet tud tehát, mint a hősök, és egyre nagyobb erővel teszi fel a kérdést: hogyan is oldják meg ezt a helyzetet?

A film végén a lány már hősünk mellé áll. Próbálja felkutatni a gyilkost az egyetlen fellelt nyomon, egy öreg csavargó segítségével, aki már látta és talán felismerné. A gyilkosnak különös ismertetőjele a szemidegrángás.

Elegáns ruhába öltözteti a vén csavargót, és elmennek egy luxusszálloda zenés teadélutánjára. A csavargó így szól: „Kicsit nevetséges, hogy egy arcidegrángásos pasast kell felismernünk ennyi ember között.” Alig, hogy ezt mondja, a kamera a lehető legmagasabbra emelkedik, egész közel a menyhez, s a darura helyezve lassan áthalad a termen, közeledik a zenészek pódiumához. Egy néger zenekar játszik, a kamera közel hozza a dobost. A kocsizás nagyközelivel végződik, a dobos arcát látjuk, majd még közelebből: a szemé betölti az egész vásznat. És ekkor görcsösen becsukja a szemét, ez az a bizonyos idegrángás. Mindez egyetlen beállításban.

– Ez az Ön egyik módszere: a legtávolabbról legközelebb kerülni valamihez, a nagytól a kicsihez jutni.

– Igen. És ezután vágás következik, visszatértünk a terem másik végén levő asztalnál ülő lányhoz és a csavargóhoz. Most a néző tudja már, ki a gyilkos, és felteszi a kérdést: „hogyan fogják felismerni innen a tőlük messze levő férfit?” Egy rendőr ekkor megpillantja a lányt (ismeri, mert a főnökének a lánya), és a

telefonhoz siet. A zenészek rövid szünetet tartanak, ezalatt egy öltözőbe mehetnek pihenni és dohányozni. A dobos is elindul, de az öltözőbe vezető folyosón észreveszi, hogy két rendőr lépett be a személyzeti bejárón. Észrevétlenül elbújik előlük, visszamegy a pódiumra, a zene mindjárt folytatódik.

Most az egyre idegesebbé váló dobos azt látja, hogy a táncterem túlsó végében a rendőrök beszélgetnek a lánnyal és a csavargóval. Úgy gondolja, felfedezték és a nyomában vannak, s mivel egyre idegesebb, rosszul kezd játszani, csak püföli a nagydobot. Mindez megzavarja az egész zenekart, a többiek is kiesnek a ritmusból. Sőt: a lány, a csavargó és a rendőrök most elindulnak a zenekar melletti folyosón. Valójában a dobost semmi veszély nem fenyegeti, hiszen a lány és a többiek a kijárat felé igyekeznek, de a dobos csak azt látja, hogy egyenruhások közelednek feléje. Még idegesebb lesz, összevissza püföli a dobot, a zene félbeszakad, a táncosok megállnak. A dobos végül elájul, és a nagydobot magával rántva óriási zajjal a földre zuhan, épp akkor, amikor a kis csoport már a kijárat ajtójánál van.

Mi történt? A zajra visszafordulnak, a lány és a csavargó a mozdulatlanul fekvő férfihoz közeledik. A film elejéről tudjuk, hogy a lány cserkész volt, és elsősegély tanfolyamot végzett. (A fiatalemberrel is úgy ismerkedett meg, hogy elsősegélyben részesítette, amikor az elájult a rendőrségen.) Most így szól: „Megpróbálok segíteni ezen az emberen”, és odalép hozzá. Rögtön észreveszi, hogy rángatózik a szemé, de nem veszi el a nyugalmát. Szalvétát kér, hogy megtörölhesse a férfi izadt arcát. Természetesen felismerte, és gyorsan közelebb inti a csavargót. A pincér hozza a benedvesített szalvétát, s amikor a lány letörli a dobos arcát, kiderül, hogy feketének maszkírozott álnéger. A lány a csavargóra néz, mire az így szól: „Igen, ő az.”

– Régen láttam a filmet a Cinémathèqueben, és csak erre a jelenetre emlékszem, mert a nézőknek nagyon tetszett. Mindenki rendkívülinek találta, különösen a kocsiázást, át a termen.

- Csak ez a kocsizás két napba tellett.
- Ugyanaz a módszer, mint a *Forgószél*-ben: a kamera a nagy csillár fölött van, befogja az egész fogadótermet, és a kocsizás végén ráközelít az Ingrid Bergman kezében levő kulcsra.

– Igen, a kamera helyettesíti a dialógust. A *Forgószél*-ben ez a hosszú kameramozgás a következőt mondja: nagy fogadást rendeznek ebben a teremben, de senki nem sejt, hogy személyes dráma zajlik közben, és hogy ennek a drámának a lényege egyetlen kis tárgyban összpontosul: a kulcsban.

- Beszéljünk most a *Londoni randevúról*. Párizsban gyakran játsszák, és előfordul, hogy kétszer is megnézem ugyanazon a héten. Mindig azt tervezem, hogy mivel fejből tudom az egész történetet, nem a történetre fogok figyelni, hanem arra, mozog-e a vonat vagy háttérvetítést alkalmaz, és hogy van-e kameramozgás a vonatfülkében, de mindig annyira lebilincsel a történet bonyolódása, hogy soha sincs időm mindezt megfigyelni, és igazán ma sem tudom, hogyan is készült a film.³

– 1938-ban forgattuk az islingtoni kis stúdióban, egy kilencven láb nagyságú műteremben. Egyetlen vasúti kocsi állt rendelkezésünkre, minden mást háttérvetítéssel és makettekkel oldottunk meg. Technikailag nagyon érdekes feladat volt.

Például szerepel a filmben egy hagyományos jelenet, mérgezett itallal. Mi az általánosan ismert megoldás? A dialógusra bízzák a dolgot: „Kérem, igya meg azt az italt. – Köszönöm, nem vagyok szomjas. – De nagyon jól fog tenni. – Majd talán később. – Nem, igya meg most... – Nagyon kedves, de...” és így tovább. Elhatároztam, hogy teljesen másképp járok el. A jelenet egy részét a poharakon keresztül fényképeztem, te-

hát azok mindvégig a néző előtt maradtak, de a szereplők csak a végén nyúltak a pohárhoz. Jó nagy poharakat készíttettem, és azóta is gyakran forgatok természetellenesen felnagyított kellékekkel. Nem rossz ötlet, ugye? Vegyük például az óriási kezet a *Elbűvölve* című filmben.

- A film végén, amikor az orvos kezében egy Ingrid Bergman sziluettjének tengelyére célzó revolver látható?

– Igen. Létezik ugyanerre egy egyszerűbb módszer is. Ha erős fénnel árasztjuk el a jelenetet, akkor kis nyílású objektívvel dolgozhatunk. De az *Elbűvölve* operatőre erre nem volt képes. Nagyon ismert figura volt, George Barnes. Ő fotózta a *Rebeccát*. Azt mondta, hogy azért nem tudja lezárni a blendét, mert ettől elromlana Ingrid arca. Az egésznek az volt a magyarázata, hogy Barnest Hollywoodban a „nők operatőrének” tartották. Ebben az időben, ha egy nagy sztár öregedni kezdett, az ilyen operatőr fátyolszövetet rakott az objektív elé. Aztán észrevették, hogy ez használ ugyan az arcnak, de rontja a tekintetet. Erre az operatőr cigarettával két lyukat égetett a fátyolba, és a színésznő szemét a lyukon át vették fel. Így az arc nagyon lágy, a tekintet csillogó lett, persze szó sem lehetett a fej mozgásáról. Erre felhagytak a fátyolszövettel, és helyette „diffúziós lemezt” használtak, ami viszont újabb problémákat okozott. A sztár panaszkodott az operatőrnek: „A barátaim majd azt mondják, hogy megöregedtem, mert már szükségem van erre a diffúz fényre, hiszen észreveszik, amikor a premier plánokat bevágják a jelenetbe.” Az operatőr meg úgy válaszolt: „Mindent megoldok.”

És a dolog valóban pofonegyszerű volt. Továbbra is végig használta a diffúziós eljárást, és amikor bevágta a pre-

3 A Balkánon áthaladó, üdülőket szállító vonaton Iris, a fiatal angol nő (Margaret Lockwood) megismerkedik egy elbűvölő idős asszonnyal, Miss Froy-jal (Dame May Whitty). Ez utóbbi rejtélyes körülmények között eltűnik az utazás alatt, és a keresésére induló Iris-nek minden utas azt feleli, hogy sohasem látta. A valóságban a vonat tele van kémekkel; Miss Froy-t, az angol titkosszolgálat ügynökét ők ejtették megkötözve fogságba. Iris azt hiszi, megbolondult, a kémutasok pedig csak győzködik ebben a hiedelmében. Szerencsére a lány segítségére siet a fiatal folklórkutató (Michael Redgrave). A mellékvágányra csalt vonatot megtámadják, Miss Froy előbukkan, majd megszökik üldözői elől. Végül mindenki megmenekül, és Miss Froy a Scotland Yardon átadja a rábízott titkos üzenetet, amelyért az életét kockáztatta: egy mandolindal első taktusait!

mier plánokat, semmiféle különbség nem látszott.

Én viszont az *Elbűvölve* című munkámban Ingrid Bergmant háttérvetítéssel hoztam a képbe, és az orvos revolvert tartó kezét egészen a háttérkép közelébe helyeztem, de az eredmény elég kétséges lett. Erre megint csak egy óriási méretű kezét alkalmaztam, és a revolver is négyszerese volt a természetes méretnek.

– Kicsit messze kerültünk a *Londoni randevútól*: a forgatókönyv figyelemreméltó munka.

– Sidney Gilliat és Frank Launder írta. De ha egy pillanatra régi barátainkra, a „valószínűségesekre” gondolunk, hát ők megkérdézhethék, vajon miért is bíznak fontos üzenetet egy olyan idős hölgyre, akit bárki könnyen megölhet. Megkérdézhetik, hogy a kémelhárítás miért nem postagalambokat használ? Ha csak arra a sok nehézségre gondolunk, amit az idős hölgy jelenléte okoz. Cinkosokat kell elhelyezniük a vonaton, sőt még egy másik idős hölgyet is be

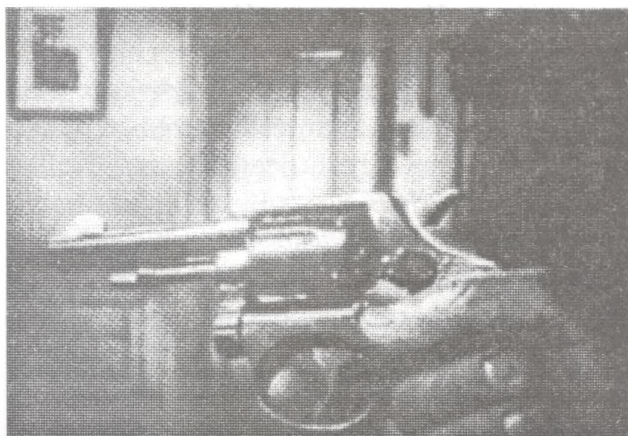
kell vonniuk az akcióba, akinek át kell öltöznie az előbbi ruhájába, továbbá a vagont is le kell kapcsolniuk a vonatról és egy erdőben kéne eltüntetniük...

– Nem beszélve arról, hogy az üzenet dallama csak öt-hat taktusra szorítkozik, egy dalocska első soraira, amit az idős hölgynek meg kell jegyeznie. Humoros és nagyon kedves.

– Mindez a fantázia birodalmába tartozik, tiszta fantázia. Tudja egyébként, hogy ezt a történetet háromszor-négyszer leforgatták?

– Azt akarja mondani, hogy különböző újrafeldolgozások készültek belőle?

– Nem újrafeldolgozások, de a sztorit különböző formákban többször megrendeztem. A történet egy 1880-as párizsi legendán alapszik. Egy asszony és a lánya Párizsba érkezik; megszállnak egy hotelben, ahol az anya megbetegszik. Jön az orvos, megvizsgálja, aztán félrevonul tárgyalni a szállodatulajdonossal, majd, mivel az anyának gyógyszerekre van szüksége, elküldi a lányt fiákeren Párizs túlsó végébe. Mikor a lány



Az „óriás pisztoly” jelenete az *Elbűvölve* (1945) című filmben

majdnem négy óra múlva visszaérkezik, rögtön megkérdezi: „Hogy van az anyám?“, de a szállodás azt mondja: „Kicsoda? Milyen anya? Nem ismerem önt, kihez van szerencsém?“ A lány erősködik: „Az anyám ebben és ebben a szobában lakik.“ Felkísérik a szobába, ahol már más lakók vannak, és a bútorok sem úgy állnak, mint négy órával azelőtt, sőt a tapéta is másmilyen... Ugyanebből a témából csináltam a televízióknak is egy félórás filmet, és a „Rank“ is készített egy filmet Joan Simmons-szal *So Long at the Fair* címen. Az állítólag megtörtént esetnek az a magyarázata, hogy Párizsban világkiállítást rendeztek (talán akkor történt az eset, amikor az Eiffel torony felépült), tehát a nők Indiából érkeztek. Az orvos rájött, hogy az asszonynak pestise van, s úgy gondolta, ha a dolognak híre megy, óriási pánik tör ki a kiállításra jött turisták között. Ez a megoldás.

– Az efféle történetek az elején nagyon érdekesek, de aztán gyorsan elromlanak, és amikor az eseményeket meg kell magyarázni, roppant zűrzavarosak. A *Londoni randevú* elkerüli ezeket a csapdákat, kitűnően sikerült a vége, és maga a forgatókönyv is nagyon jó.

– Ethel Lina White „The Wheel Spins“ című regényéből indultunk ki. A forgatókönyv első változatát Sidney Gilliat és Frank Launder írta. Tehetséges munka volt: néhány helyen megváltoztattam, és kibővítettük a legvégső epizóddal. A kritikusok úgy értékelték, hogy ez elsősorban Hitchcock-film, így hát Launder és Gilliat elhatározta, hogy ezentúl saját produkciókat rendeznek. Ismeri a filmjeiket?

– Az egyik elég gyenge, a *Green for Danger*, a másik már érdekesebb, *I See a Dark Stranger*, és a legjobb nem thriller: a *The Rake's Progress* Rex Harrisonnal.

A *Londoni randevú* volt az Ön utolsó előtti angol filmje. Feltételezem, hogy voltak már hollywoodi kapcsolatai, talán ajánlatai is *Az ember, aki túl sokat tudott* amerikai sikere után.

– Miközben a *Londoni randevút* forgattam, táviratozott Selznick, és kérte, hogy utazzam Hollywoodba a Titanic

hajótörésének témáját feldolgozó film forgatására. Amerikába először a *Londoni randevú* befejezése után mentem, és tíz napig maradtam, 1938 augusztusában. Elfogadtam a Titanicról szóló ajánlatot, de mivel a Selznickkel kötött szerződéselem csak 1939 áprilisában lépett volna életbe, lehetőségem nyílt egy utolsó angol film leforgatására, a *Jamaica fogadó*ra (Jamaica Inn).

– A *Jamaica fogadó*t Charles Laughton produkciójának a számlájára készítette, ugye?

– Laughton és Eric Pommer közös produkciójában. Mint tudja, Daphne du Maurier egyik regényéről van szó. A forgatókönyv első változatát Clemence Dane írta, egy elismert színpadi szerző, aztán szerződtettem Sidney Gilliatot, és együtt készítettük el a könyvet. Végül Charles Laughton meg akarta növelni a szerepét, és elhozatta J. B. Priestley-t, hogy pótdialógusokat írjon. Erich Pommer még 1924-ből ismertem, amikor Németországban a *Gazember* forgatókönyvírójaként és díszlettervezőjeként dolgoztam, mert Michael Balcon produkciós társa volt, de azóta nem találkoztunk.

A *Jamaica fogadó* tökéletesen abszurd vállalkozás volt. Ha megvizsgáljuk a történetet, kiderül, hogy „whodunit“-ről, krimiről van szó. A 18. század végén Mary, egy fiatal ír árvalány (Maureen O'Hara) Cornwallba érkezik a nagynénjéhez, Patience-hoz, akinek a férje, Joss egy fogadó tulajdonosa.

A hírhedt fogadóban hajóroncs fosztogatók és hajót zátonyra futtató gazemberek tanyáznak, és mindenféle borzalmas dolgok történnek. A gazfickók teljes büntetlenséget élveznek, sőt rendszeresen értesítik őket a partszakaszon áthaladó hajókról. Miért? Azért, mert a banda főnöke egy köztisztviselőben álló, tekintélyes ember, nem más, mint a békebíró.

Miért is volt a film esztelen vállalkozás? A békebírónak csak a bonyodalmak után kellett volna megjelennie, mivel óvatosságból távol tartja magát az eseményektől, így semmi értelme, hogy a fogadóban mutakozzon. Abszurd öt-

let volt tehát Charles Laughtonra bízni a bíró szerepét. Mikor minderre rájöttem, teljesen kétségbe estem. Végül is, miután megcsináltam a filmet, nem voltam elégedett, még a váratlan kereskedelmi siker ellenére sem.

– A producerek sem voltak tisztában a vállalkozás abszolút lehetetlenségével?

– Eric Pommer? Nem vagyok biztos benne, hogy ismerte az angol nyelvet. Ami Charles Laughtont illeti, ő meg egy szeretetre méltó tréfamester. A forgatás kezdetén arra kért, hogy csak közeli meg félközeli plánokat készítsék róla, mert még nem találta meg azt a járásmódot, amellyel majd járkálni fog. Tízegynéhány nap múlva így szólt: „Megtaláltam....” Himbálózva járkálni kezdett, miközben egy nemrég eszébe jutott német keringőt fütyült, és ez adta meg lépéseinek a ritmusát. Még ma is jól emlékszem rá, megmutatom...

– Valóban nagyon jó.

– Talán, de nem csinálta komolyan az egészet, és én nem szerettem így dolgozni. Nem volt igazi profi.

– Mielőtt belekezdénénk amerikai korszakának a tárgyalásába, azt szeretném javasolni, hogy miként a némafilm korszak lezárása után is tettük, az angol film szempontjából általában is összegezzük angliai tevékenységének a tanulságait. Hosszú évek távlatából az a benyomása támad az embernek, hogy az Ön igazi tehetsége és adottsága csak Amerikában bontakozhatott ki. Úgy érzem, szinte arra rendeltetett, hogy Hollywoodban dolgozzék. Mi erről a véleménye?

– Én másként fogalmaznám ezt meg. Angliai munkásságom alatt ösztönösen fejlődtem és gondolataim is gazdagodtak, de a munkamódszerem *A titokzatos lakó* forgatásától kezdve szilárdult meg. *A titokzatos lakó* óta sohasem változtattam meg nézeteimet a technikáról és a kamerakezelésről. Úgy is mondhatnám, hogy az első periódus a film érzéki hatásának a korszaka. A második pedig a gondolatok tudatosítása.

– Angliai korszakában mégis az volt a becsvágya, hogy az amerikai filmekhez hasonló műveket készítsen, viszont

Hollywoodban nem akarta az angol filmeket utánózni! Régóta foglalkoztat ez a gondolat, és nem tudom ugyan, jól látom-e, mégis az az érzésem, hogy Angliát áthatja valami nehezen meghatározó, de nyilvánvaló filmellenesség.

– Úgy gondolja? Kifejtené bővebben is?

– Felvetődik, nincs-e valami összeférhetetlenség a film és Anglia, már a szavakhoz kapcsolódó fogalmaink között is? Nyilván erős túlzás ez, de itt az angol nemzeti sajátosságokra gondolok, a békés angol életre, a nyugalomra, a megállapodottságra, a tájra, sőt a klímára is. A híres angol humor, amely annyi bűnügyi komédia alapja, gyakran akadályozza az igazi érzelmek ábrázolását... Az az érzésem, hogy mindez gátolta hivatásának felismerésében, igazi stílusa kifejesztésében, melynek lényege, hogy gyorsan kibomló történetet akar elmesélni erős cselekményszállal, és ehhez szükség van a közönség hitére, még akkor is, ha az irónia is nagy szerepet kap bennük. Különösen erős képi stilizációs hajlamára gondolok, és arra, ahogyan a színészi játékot stilizálja.

Angliában rengeteg gondolkodó, költő és regényíró van, de hetven év óta, amióta megszületett a filmművészet, csak két nagy művészt találunk, akiknek időtállóak a művei: Charlie Chaplint és Alfred Hitchcockot. Bár talán most fordulat előtt áll az angol filmgyártás...

– A film történetének kezdetén az értelmiségiek teljesen elvetették a filmet mint művészetet. Franciaországban is, de korántsem annyira, mint Angliában. Egy jól nevelt angol nem engedhette meg magának, hogy meglássák, ha belép a moziba. Nem is tették meg. Tudja, Angliában nagyon tudatosak és erősek az osztály- és kasztkülönbségek. Mikor a Paramount megnyitotta a Plaza filmszínházat Londonban, néhány társasági úriember elkezdett moziba járni, mire kényelmes üléseket helyeztek el számukra az erkélyen, és ezeknek olyan magas volt az áruk, hogy a sort a miliomosok páholyának nevezték.

1925 előtt az angol filmek középszerűek voltak, csakis helyi fogyasztásra készültek és polgári származású rendezők gyártották őket. 1925-26 táján néhány, nagyrészt cambridge-i egyetemi hallgató komolyabban kezdett a filmművészet iránt érdeklődni – főleg az orosz filmek hatására meg olyan európai filmek után, mint például René Clair *Florentin kalapja* (*Un Chapeau de Paille d'Italie*). Ekkor alapították meg a London Film Society-t, amely vasárnap délután vetítéseket tartott az értelmiségi közönségnek. Lelkesedésük nem fűtötte őket annyira, hogy hivatásosak akartak volna lenni; amatőr rajongói voltak a filmeknek, főleg a külföldieknek.

Még ma is az a helyzet, hogy a külföldi filmeket hosszan elemzik a vasárnapi újságokban, de a hollywoodi produkciókról csak a lap alján található néhány sor. Ne felejtsük el, hogy az angol értelmiségiek mindig a kontinensen töltik a szabadságukat. Szívesen látogatnak el a nápolyi nyomornegyedekbe, hogy az éhező utcakölyköket fényképezzék. Imádják a festői utcácskákat, a száradó fehérneműk látványát, a nyomorúságos viskókat és az utcán mászkáló szamarakat. Újabban a fiatal angol filmesek is hasonló módon látják a világot, ők is a társadalom gondjai iránt kezdenek érdeklődni. Minderre nem is gondoltam, amikor Angliában éltem, csak miután visszatértem Amerikából, figyeltem fel a különbségekre, és megértettem, hogy az angol gondolkodásmód mennyire a brit szigetekre jellemző. Mihelyt elhagyja az ember Angliát, sokkal egyetemesebb világszemlélettel találkozunk, akár egy mindennapi beszélgetésben vagy egy történet elmesélésében is.

Az angol humor nagyon felszínes, és megvannak a korlátai. Angol újságírók éles hangú, sőt dühös kritikákat írtak a *Psycho* ellen. Még csak mulatságosat vagy csipkelődőt sem. Ön jól látja, igazi gyökereim az amerikai filmben vannak. Azok a szakmai lapok, amelyeket tizenhét éves koromban bújtam, mind amerikai filmekről szóltak. Összehasonlítottam az amerikai fényképezési stílust az angollal. Az a vágyam, hogy filmmel

szeretnék foglalkozni, tizennyolc éves koromban alakult ki. A mérnökképző főiskolán a rajz és a fényképezés vonzott. Soha nem jutott volna eszembe, hogy rajzolóként jelentkezzem valamilyik angol filmgyártó cégnél, de mihelyt értesültem az újságból, hogy egy amerikai vállalat új stúdiót nyit, rögtön azt mondtam magamban: „Én akarom csinálni a feliratokat.” Elkezdtem dolgozni, megérkeztek az amerikai színészek és írók. Én az inaséveimet közöttük töltöttem, amerikai inaséveim voltak.

Ne higgye, hogy elvakultan rajongok mindazért, ami amerikai, de a filmcsinálást ők tekintették először hivatásos mesterségnek. Filmes pályámat 1921-ben ugyan Londonban kezdtem, de amerikaiak között, és 1927 előtt sohasem tettem be a lábam angol stúdióba. Időközben egy rövid inasidőt a német filmben is eltöltöttem. Még azután is, hogy az angolok fokozatosan elfoglalták az islingtoni stúdiókat, a kamerák amerikaiak maradtak, a vetítők is, és Kodak nyersanyaggal dolgoztunk.

Gyakran feltettem magamnak a kérdést: „Miért nem tettem semmi erőfeszítést, hogy 1937 előtt már Amerikába menjek?” Még ma is gondolkozom rajta. Állandóan amerikaiakkal találkoztam, tökéletesen kiismertem magam New York térképén, kívülről tudtam az amerikai vonatok menetrendjét, mert katalógusokat kértem onnan, és ez lett a kedvenc szórakozásom. Pontosan meg tudtam határozni a színházak és az áruházak helyét. Ha amerikaiakkal beszélgettem, a végén mindig megkérdezték: „Mikor járt utoljára nálunk?” Én pedig így feleltem: „Még sohasem voltam ott.” Nem találja ezt furcsának?

– Igen is meg nem is. De felkínálok egy magyarázatot. Talán a túlzott becsvágy és szeretet volt az oka. Nem turistaként akart kimenni, hanem filmalkotóként, és nem próbálkozni akart a forgatással Amerikában, hanem azt akarta, hogy felkérjék: jöjjön ide filmet forgatni! Hollywood or bust!

– Ez igaz. Maga a hely, Hollywood sohasem vonzott. Egy dolgot akartam csupán: bemenni a stúdióba és dolgozni.

hat a *Titanic* terve elsüllyed, a *Rebeccával* helyettesítjük • Hamupipőke • soha nem kaptam Oscart • *Boszorkánykonyha* • Gary Cooper ráfázott • miük van a hollandoknak? • a vérző tulipán • ismeri a MacGuffint • flash-back *A harminckilenc lépcsőfokra* • *Végre egy jó házasság* • miért mondtam, hogy minden színész marha? • *Gyanakvó szerelem* • a pohár tej

FRANÇOIS TRUFFAUT Ha jól tudom, Mr Hitchcock, úgy érkezett Hollywoodba, hogy a *Titanic*-ről készített majd filmet. Ehelyett a *Rebeccát* forgatta. Hogyan történt ez a csere?

ALFRED HITCHCOCK David O'Selznick közölte, hogy változott a terve, és hogy megszerezte a *Rebecca* jogát. Erre azt mondtam: „Rendben, csináljuk meg”.

– Azt hittem, Ön készítette valamiképpen változtatásra, mert nagy kedve volt a *Rebecca* forgatásához.¹

– Nem, nem. Amikor a *Londoni randevút* csináltam, meg lett volna a lehetőségem, hogy megszerezsem a jogot, de nekem túl drágának számított.

– A *Rebecca* főcímén, miként több angol filmjén is, Joan Harrison neve szerepel. Valóban részt vett a forgatókönyv kidolgozásában vagy ez is csupán az Ön nevét rejti a főcímen?

– Joan kezdetben titkárnő volt és mint ilyen, feljegyzéseket készített, amikor a forgatókönyvön dolgoztam, például Charles Bennettel. Aztán fokról fokra többre lett képes, sok ötletet adott, végül forgatókönyvíróként dolgozott.

– Elégedett a *Rebeccával*?

– Nem igazi Hitchcock-film. Mesészerű története a múlt század végére jellemző. Régimódi, elég érdektelen historia. Abban az időben elég sok író nő élt. Semmi bajom velük, de a *Rebeccából* nagyon hiányzik a humor.

– Mindenesetre az egyszerűsége elismerést érdemel. Egy társasági úrilány

(Joan Fontaine) feleségül megy egy jóképű lordhoz (Laurence Olivier), akit még mindig kínozik első feleségének, Rebeccának a titokzatos halála. Birtokon, Manderley-ben az új feleség nem találja a helyét, s fél, hogy csalódást okoz. Egyre inkább fölébe kerekedik és hatalmaskodik vele a Rebecca emlékét őrző házvezetőnő, Mrs Danvers. A Rebecca halálát feltáró kései vizsgálat, a Manderley-ház kigyulladás és a gyújtogatás, Mrs Danvers halála vet véget a hősnő megpróbáltatásainak.

Tartott valamitől első amerikai filmjének forgatásakor?

– Nem mondhatnám, mert brit film volt, teljesen brit. A történet angol, a színészek is, akárcsak a rendező. Érdekes kérdés egyébként, hogyan lehetett volna leforgatni a *Rebeccát* Angliában, ugyanezzel a szereposztással. Mit ötlethettem volna ki? Nem tudom. Az elkészítésében nyilvánvalóan nagy amerikai befolyás érvényesült, elsősorban Selznick révén, aztán Robert Sherwood, egy színpadi szerző hatására, aki a forgatókönyvet sokkal szemellenzősebb és szűklátókörű módon írta meg, mint amilyenhez Angliában szoktunk.

– Nagyon regényes film.

– Regényes, igen. Van egy szörnyen gyenge pontja a történetnek, amit a „valóság-hű barátaink” sohasem vettek észre: amikor megtalálják a csónakot Rebecca holttestével, furcsa véletlen egybeesés fedezhető fel. Azon az éjszakán, amikor megállapítják, hogy vízbeful-

1 Daphne du Maurier „Rebecca” c. regénye Magyarországon „A Manderley ház asszonya”-ként ismert. Az ugyancsak e címen forgalmazott Hitchcock-filmet a televízió az utóbbi időben *Rebecca* címmel vetítette. (A ford.)

ladt, két kilométerrel odébb a tengerparton egy másik asszony holttestét találják meg. Laurence Olivier azonosítja, mondván: „igen, ez a feleségem”. Érdekes: senki rajta kívül nem ismerte ezt a nőt, és mégsem rendeltek el vizsgálatot a holttest ügyében?

– Ez mind igaz, de a film lélektani alaphelyzete mindent elhitet, és alig figyelünk a magyarázó jelentekre, épp azért, mert nincs érzelmi töltésük. Például én egyszer sem követtem pontosan a történetek végső magyarázatát.

– Az a megoldás, hogy Max de Winter nem ölte meg Rebeccát, az asszony öngyilkos lett, mert rákja volt.

– Természetesen megértettem, hiszen világosan elmondják, de a férj, Max de Winter bűnösnek hitte magát, nem?

– Nem.

– Igazán? És az adaptáció mennyire követte a regényt?

– Egészen pontosan, mert Selznick épp befejezte az *Elfújta a szél* (*Gone With the Wind*), és elmélete szerint a nézők dühösek, ha megváltoztatják a regényt, és ezt tartotta szem előtt a *Rebecca* esetében is. Biztos ismeri a történetet a két kecskéről, akik egy bestsellerből készült film terkerceit legelik, és az egyik így szól: „Azért én a könyvet jobban szeretem...”

– Igen, több változata is van ennek az anekdotának... El kell mondanunk, hogy huszonhat év múltán, mai szemmel a *Rebecca* nagyon modern és erős film.

– Évtizedek múltán is megáll, csak azt nem tudom, miért.

– Azt hiszem, hogy ennek a filmnek az elkészítése valamifajta élenkítőszerként hatott Önre. Eleinte a *Rebecca* nagyon távol állt Öntől, nem thriller, nem volt benne *suspense*, lélektani történetnek látszott. Rákényszerült, hogy a hagyományosan vett konfliktusokba *suspense-t* csempésszen be, és úgy érzem, ez lehetővé tette, hogy lélektani jellegű anyaggal gazdagítsa a következő film-

jeit, mint ahogyan ez a *Rebeccában* történt.

– Ebben igaza van.

– Például a hősnő viszonya... Mi is a neve?

– Sohasem mondják a nevét.

– Viszonya a házvezetőnővel, Mrs Danvers-rel, újdonság az addigi életművében, viszont később annál gyakoribb, és nemcsak a forgatókönyvben, hanem képileg is: egy mozdulatlan arc és egy másik, az előzőt terrorizáló arc, az áldozat és a hóhér ugyanabban a képben...

– Pontosán, és ezt nagyon módszerelesen alkalmaztam a *Rebeccában*. Mrs Danvers-t alig látjuk járni, szinte sohasem látjuk, miként változtatja a helyét. Például ha belépett a hősnő szobájába, a lány valami zajt hall, és Mrs Danvers már ott van előtte, ott áll mozdulatlanul. Ezt csak a hősnő szemszögéből le-



Rebecca (1940)

hetett ábrázolni: sohasem tudta, merre van Mrs Danvers, és így sokkal ijesztőbb; ha látjuk a házvezetőnőt járás közben, emberi lenne.

– Ez nagyon érdekes, néha a rajzfilmekben látunk ilyet; egyébként azt mondta, hogy ebből a filmből hiányzik a humor, de ismerve Önt, jól szórakozhatott a forgatókönyv írásakor, hiszen az egész történetben a lány elővigyázatlanul hibát hibára halmoz. Mikor legutóbb újraneztem a filmet, elképzeltem, amint így szól a forgatókönyvíróhoz: „Na

most, itt a vacsora jelenete, ejtse a földre a villáját, borítsa föl a poharát vagy inkább törjön el egy tányért?” Mintha ilyen módon dolgozott volna...

– Igen, igen, így csináltuk, és ez valóban szórakoztató volt...

– A lány egy kicsit olyannak van ábrázolva, mint a *Szabotázs*-beli gyerek. Amikor eltöri a szobrocskát, egy fiókba rejti a darabjait, elfelejtve, hogy ő a ház úrnője. Egyébként, minden alkalommal, amikor a birtokról, a Manderley házról esik szó vagy amikor látjuk a házat, valami varázslatot érzünk, füst gomolyog, emlékezene erősödik stb.

– Igen, mert hisz bizonyos fokig a film egy ház története; úgy is mondhatjuk, hogy a ház a harmadik főszereplő.

– Ez az első olyan filmje, amely tündérmesére emlékeztet.

– Annál is inkább, mert gyakorlatilag kosztümös film.

– A tündérmesénél érdemes megállnunk kicsit, mert nyomait aztán gyakran felfedezzük a filmjeiben. Hogy kinél vannak a ház kulcsai... a szekrény, melyet senkinek nem szabad kinyitnia... egy szoba, ahova senki nem léphet be...

– A *Rebecca* esetében tudatában voltunk ennek. Jól tudjuk, hogy a mesék általában félelmetesek a gyerekeknek. Például a híres Grimm mese, a Jancsi és Juliska, ahol a gyerekek belökik a kemencébe a boszorkányt. Mégsem gondoltam soha, hogy a filmjeim tündérmesékre emlékeztetnek.

– Azt hiszem, jó néhány filmjére érvényes ez. Talán azért, mert a félelem birtokában játszódnak, és általában minden, aminek a félelemhez köze van, a gyerekkorhoz vezet; a gyermekirodalom, a tündérmesék pedig a meglepetéshez és különösen a félelemhez kötődnek.

– Valószínű; emlékezhet, hogy a Manderley háznak semmiféle valóságos földrajzi meghatározása nincs, teljesen magányosan áll, és ugyanez a helyzet a *Madarak* esetében. Ösztönösen csinálom így: „Magányos házat kell ábrázolnom, hogy bizonyos lehessen a félelemben.” A Manderley ház mindentől távol áll, azt sem tudjuk, melyik városhoz tarto-

zik. Mai szemmel úgy tekinthetjük, hogy ez a fajta absztrakció, melyet ön amerikai stilizációnak nevezett, bizonyos tekintetben szerencsés dolog, s ennek köszönhető, hogy angol filmet forgattunk Amerikában. Képzeljük csak, hogy a *Rebeccát* Angliában forgatjuk. A ház ekkor nem lett volna annyira különálló, mert kísértést érzünk, hogy megmutassuk a környezetet és a házhoz vezető ösvényeket.

A hősnő megérkezése így sokkal realisabb lenne és pontos helyrajzi ismerteket éreznénk, viszont semmivé válna az elszigeteltség érzete.

– Ha már itt tartunk, az angol kritika rosszalta a film amerikai vonásait?

– Elég kedvezően fogadták a filmet.

– Amikor egészében látjuk a házat, makettől van szó, ugye?

– Makett, mint ahogy az odavezető út is makett.

– A makettek használata plasztikusan megszépíti a filmet, a metszetek képét idézi fel és még inkább erősíti a tündérmese-jelleget. Alapjában véve a *Rebecca* nagyon közel áll a Hamupipőke történetéhez.

– A hősnő maga Hamupipőke és Mrs Danvers az egyik gonosz nővére. A párhuzam azonban még jogosabb egy, a *Rebeccánál* régebbi angol színdarabbal, Pinero „Tiszta asszony, rendes ház” című darabjával. Ebben nem a házvezetőnő a gonosz nőszemély, hanem a ház urának a nővére, vagyis Hamupipőke sógornője. Valószínűleg ebből a darabból merített ihletet Daphne du Maurier.

– A *Rebecca* egyetlen, de nagyon erős rugóra jár: úgy növekszik benne a hősnő elnyomása, hogy állandóan egy halott-ról beszélnek, egy olyan holttestről, akit soha nem látunk... azt hiszem, a film Oscar-díjat kapott vagy nem?

– Igen, az év legjobb filmjének Oscar-ját.

– Ez az egyetlen Oscar, amivel kitüntették?

– Én soha nem kaptam Oscart.

– Dehát a *Rebecca* Oscarja...

– Azt Selznick kapta, a producer. Ebben az évben, 1940-ben John Fordé lett

a legjobb rendezés Oscarja az *Érik a gyümölcsért* (The Grapes of Wrath).

– Folytassuk amerikai utunkat. Hollywood egyik szerencsétlen sajátossága, hogy a filmgyártás fel van parcellázva. Egyes rendezők A-szériás filmeket csinálnak, mások B-szériásokat, megint mások C-szériásat. Nagyon nehéznek látszik kikerülni valamelyik kategóriából – legalábbis fölfelé –, ehhez rendkívüli siker szükséges.

– Igen, a rendezők örökké ugyanabban a kategóriában maradnak.

– Megmagyarázom, mire gondolok. Döbbenetes számomra, hogy egy olyan nagyformátumú és nagyon sikeres film után, mint a *Rebecca*, Ön a *Boszorkánykonyhát* (Foreign Correspondent) forgatja, mely, bár nagyra becsülök, mégis csak egy B-szériás film.

– Ennek nagyon egyszerű a magyarázata. Ismét csak a szereposztás kérdéséről van szó. Európában a thriller, a kalandfilm nem számít alacsonyrendű dolognak, sőt Angliában egy becsült irodalmi műfaj. Amerikában viszont mások a viszonyok, másként fogadják. Már az irodalom területén is alacsonyabbnak ítélik a kalandregényt. Amikor befejeztem a *Boszorkánykonyha* forgatókönyvét, megmutattam egy nagy sztárnak, Gary Coopernek. Mivel thrillerről volt szó, nem akarta eljátszani. Hollywoodi pályám kezdetén ez többször is előfordult velem, és végül mindig másodrendű színészeknél kötöttem ki, mint ebben az esetben Joel McCrea. Néhány évvel később találkoztam Gary Cooperrel, és ezt kérdezte: „Ráfáztam, ugye?”

– A film producere Walter Wanger volt. Ön ajánlotta neki a történetet?

– Igen. Érdeklődött a külpolitika iránt, és megvette egy Vincent Sheehan nevű híres újságíró, külföldi tudósító „Magántörténet” című könyvének a jogait. A filmben végül semmi nem maradt a könyvből, amely teljesen önéletrajzi írás volt; Charles Bennett társaságában eredeti forgatókönyvet írtunk.

– Összefoglalnám a történetet. Jones amerikai újságíró lapja 1939 elején Európába küldi, hogy beszámoljon az esetleges világháború lehetőségéről.

Londonban találkozik egy idős holland politikussal, aki fontos titkok birtokában van. Egy megrendezett merénylet után a professzort náci kémek rabolják el. Jones egy fiatal lány (Laraine Day) segítségével Hollandiába indul a felkutatására, akinek az apja (Herbert Marshall), egy pacifista szervezet elnöke, valójában tekintélyes náci vezető. Egy tengeri repülőszerencsétlenség után az apa öngyilkos lesz. Jones megmenekül, és Londonban viszontlátja a lányt. Ennyi a történet.

– Mint látja, megint elővettem régi témát a kalandokba keveredő ártatlan hőssel...

– Úgy képelem, hogy más főszereplőre vágyott, nem Laraine Day-re.

– Így van, sokkal nagyobb neveket akartam megszerezni.

– Azért Joel McCrea rokonszenves a szerepében.

– Kicsit puha. De a filmben van néhány ötlet, nem?

– Sőt, sok is. Szó volt róla, hogy az alapötlet a szélmalom volt: egy malom széllel ellenkező irányban forgó szárnyakkal, amely így ad titkos jelzést a repülőgépnek.

– Igen, ebből a jelenetből indultunk ki meg a nyitott esernyők között lopakodó gyilkos képéből. Hollandiában vagyunk, tehát szélmalom és esernyő kell.

Ha színesben forgattam volna, megvalósítom egy régi álmomat: gyilkosság a tulipánmezőn. Két szereplő. Az egyik afféle Hasfelmetsző Jack, a lány után jön. Árnyéka ráborul a lányra, az sikoltva fordul hátra. Abban a pillanatban a tulipánmezőt taposó viaskodó lábakra siklik a kamera. Aztán ráközelítünk a tulipánokra, majd egyetlen egyre, bele a tulipánba. A halálos viaskodás zaja a háttérben. Az egyik szírom nagyközelije tölti be a vásznat, és plötty, nagy vércsepp hull erre a szíromra. Így végződik a gyilkossági jelenet.

Van egy beállítás a *Boszorkánykonyha* végén, amelyről senki, egyetlen szakmabeli sem kérdezte meg, hogyan készült. Amikor a repülőgép zuhan az óceánba. A pilóták nem tudják már megakadályozni, a tenger egyre közeledik, ott va-

gyunk a pilótafülkében, a kamera a két pilóta között vállmagasságban, és a kabinablakon át látjuk, amint a víz felszíne rohamosan közeledik. Ekkor, mindenfajta vágás nélkül a gép belezuhan a tengerbe, két ember megfullad, s mindez ugyanabban a beállításban.

– Talán háttérvetítés és a valóságos vízbezuhanás kombinációja volt?

– Csináltattam kemény anyagból a háttérvetítéshez egy átlátszó vásznat és a mögött a vászon mögött egy nagy víztartályt helyeztem el. Folyt a háttérvetítés, a repülő már zuhant, és mikor a képen eléri a vizet, gombnyomásra a háttérvászon szétnyílt a víz súlya alatt. És ennek a nagy tömegű víznek a hatására egyáltalán nem lehetett észlelni a szétrepedt vásznat.

Kicsit később a másik nehéz feladat annak a megoldása volt, hogy a repülő még azelőtt darabokra törjön, mielőtt a vízbe merül, már akkor leváljanak a szárnyai, amikor a két ember még benne van. Egy óriási medencébe síneket helyeztünk el, a repülő ezen a sínen jött egy pontig, a szárnya meg egy másik sínen, merőlegesen. Nagyon nehéz volt, de szórakoztató.



Boszorkánykonyha (1940)

– Kiváló befejezés.

– A nyersanyag másik részét Londonban és Amszterdamban kellett leforgatnia egy másik stábnak. 1940-ben vagyunk: a kameramant első amszterdami útján megtorpedózták, és elvesztette minden felszerelését a nyersanyaggal egyetemben. Másodszor is vissza kellett mennie.

– Állítólag Goebbels-nek tetszett a *Boszorkánykonyha*.

– Magam is hallottam erről. Valószínűleg Svájc-ból szerezhetett egy kópiát. A film a fantázia terméke volt, és amikor a képzeletem uralkodik, nem engedem meg, hogy a valóságosság rút ördöge felüsse a fejét. A *Boszorkánykonyha*-nál hasonló helyzetben vagyunk, mint a *Londoni randevú* esetében, de most a hímnemű változatról van szó: egy öreg holland politikusra bízta a titkot...

– Mr Van Meer, aki a hírhedt titkos záradékot ismeri.

– Ez a hírhedt titkos záradék, ez volt a mi MacGuffinunk. Beszéljünk kicsit a MacGuffinról.

– A MacGuffin, az valami ürügy, ugye?

– Egy kitérő, egy trükk, egy ravasz kis csel, ezt hívtuk „gimmick”-nek.

MacGuffin története a következő. Tudja, hogy Kipling sokat írt Indiáról és az angolokról, akik a bennszülöttek ellen harcolnak Afganisztán határánál. Minden efféle kémhistória feszültségét növeli, hogy szinte kötelező módon ellopják az erődítmények tervrajzát. Nahát ez a MacGuffin. MacGuffin-nek hívtuk az efféle fordulatot. Iratokat... dokumentumokat... tervrajzot... titkot lopni. Az egésznek nincs nagy jelentősége, és ha logikából indulunk ki, akkor tévútra jutunk a MacGuffin dolgában. Munkámban mindig az vezetett, hogy az „iratok” meg a „dokumentumok” vagy az erődítményre vonatkozó „titok” legyen roppant fontos a film szereplőinek, de nekem, az elbeszélőnek ne jelentsen semmit.

Namármost, miből származik ez az elnevezés? Egy skót névből, ami egy skót anekdotában szerepel. Két skót utazik a vonaton. Azt mondja az egyik: „Mi van abban a csomagban, amit a csomagtartóba raktál?” Mire a másik: „Ja, az egy MacGuffin.” Erre az első: „Mi az a MacGuffin?” A másik: „Hát az egy olyan szerkentyű, amivel oroszlánt lehet fogni az Adirondak hegyen.” Az első: „Dehát az Adirondakban nincs oroszlán!” Erre aztán a másik: „Ja, ha nincs, akkor ez nem is egy MacGuffin.”

Ez az anekdota jól megvilágítja az egész MacGuffin ürességét.

– Muhs..., nagyon érdekes.

– Pontosan ugyanaz a dolog történik mindig, amikor először dolgozom egy forgatókönyvíróval. Ő mindenáron a MacGuffin-nel akar törődni, nekem meg magyarázgatnom kell, hogy annak semmi jelentősége. Vegyük például *A harminkilenc lépcsőfokot*: mit keresnek a kémek? A hiányzó ujjú férfit? És a nő a film legelején? Az már annyira a titok közelében járt, hogy hátulról le kellett szúrni egy idegen lakásában?

Amikor *A harminckilenc lépcsőfok* forgatókönyvét felépítettük, azt mondtuk, teljesen tévesen, hogy itt aztán nagyon nagy indító ötletre van szükség, hiszen élethalál forog kockán. Amikor Robert Donat megérkezik Skóciába és eljut a kémek tanyájáig, új értesülések birtokába jut, talán követte a feladatát végző kémeket – és a forgatókönyv első változatában Donat egy hegy tetejére érve letekint a másik oldalra. Ott titkos, hegyoldalba vájt földalatti repülőgéphangárokat fedez fel. Tehát nagy katonai titokról van szó, titkos és bombatámadás ellen védett hangárokról stb. Ekkor még úgy képzeltük, hogy a MacGuffin legyen valami nagyszabású, egyúttal valószínű és megfogható dolog. De aztán továbbgondoltuk ezt az ötletet: mit csinálhat a kém, miután meglátja a hangárokat? Üzenetet küld valakinek, melyben jelenti, hogy hol található mindez? És ez esetben mit csinál a jövőendő elleneséges hatalom?

– Így csak akkor lenne érdekes a forgatókönyv, ha a hangárt a levegőbe is repítené...

– Erre gondoltunk mi is, de hogy robbantanának fel a szereplők egy egész hegyet? Megvizsgáltuk a dolgot, és elvetettük az összes ilyesféle elképzelést az egyszerűbb ötletek kedvéért.

– Azt lehet mondani, hogy nemcsak nem érdemes komolyan venni a MacGuffint, hanem épp akkor jó, ha nevetséges, mint például a *Londoni randevú* dalocskája...

– Pontosan. Végül is *A harminckilenc lépcsőfok* MacGuffinja egy repülőgépmo-

tor gyártásával összefüggő matematikai képlet, amely nem létezik papírra írva, hiszen a kémek a fejszámológépművész, Mr Memory agyát használják a titok megőrzésére és továbbítására egy music hallban.

– Léteznie kell hát bizonyos dramaturgiai törvényszerűségnek, amikor a szereplő veszélyben van. Ha a főszereplő élete valódi veszélyben forog, akkor a néző annyira csak ezzel törődik, hogy teljesen megfeledkezik a MacGuffinról. De valódi veszélyhelyzetet kell teremteni, mert jó néhány filmnek a végén, amikor a magyarázó jelenet következik, tehát amikor fény derül a MacGuffinra, a nézők röhögnek, füttyölnek és zúgólnak. Azt hiszem, az Ön nagy leleménye, hogy nem a film legvégén leplezi le a MacGuffint, hanem már a kétharmadánál vagy a háromnegyedénél, így aztán nincs szüksége végső magyarázó jelenetre.

– Általában így van, de a legfontosabb dolog, amit hosszú évek során tanultam meg, hogy a MacGuffin semmit sem ér. Ez a meggyőződésem, de nagyon nehéz erről másokat is meggyőzőnöm.

A legjobb MacGuffin – úgy értem, a legüresebb, a legjelentéktelenebb, a legnevetségesebb – az *Észak-Északnyugat*-ban szerepel. Mivel kémfilmről van szó, a forgatókönyv egyetlen kérdése a következő. „Mit is keresnek a kémek?” Márpedig a chicagói repülőtéri jelenetben a CIA embere mindent elmagyaráz Cary Grantnek, mire az megkérdezi, a James Mason figurára célozva: „És ő mit csinál?” A CIA ember azt feleli: „Mondjuk, export-importtal foglalkozik” – „Dehát mit ad el?” „Ő, épp csak államtitkokat.” Láthatja, hogy itt a MacGuffint leegyszerűsítettük a maga pórévalóságára, vagyis a semmire.

– Semmi konkrétum, igen, és ez nyilvánvalóan bizonyítja, milyen tudatos művész és mennyire uralkodik az anyagán. Az ilyen MacGuffinre épülő filmtípusról szólva néhány kritikus megjegyezte, hogy Hitchcocknak nincs mondanivalója. Erre, azt hiszem, egyetlen válasz a helyes: „Egy filmrendezőnek

Almáskönyv

nem mondanivaló kell, hanem ábrázolnivaló”.

– Pontosan.

– A *Boszorkánykonyha* után 1941-ben az életművében egyedülállónak számító filmbe kezdett, hiszen egyetlen amerikai vígjátéka, a *Végre egy jó házasság* (Mr and Mrs Smith). A válni készülő házaspár klasszikus példája: féltékenyen figyelik a másik minden lépését, végül szépen kibékülnek.

– Ez a film a Carole Lombard-dal kötött barátságom eredménye. Ekkoriban Clark Gable felesége volt, és megkérdezte: „Nem forgatna velem egy filmet?” Én meg, nem is tudom miért, elfogadtam. Többé kevésbé Norman Krasna forgatókönyvét használtam. Mivel nem nagyon értettem az ebben szereplő figurák rajzához, egyszerűen mindent leforgattam úgy, ahogyan írva volt.

Néhány évvel Hollywoodba érkezésem előtt sokat idézték egyik mondatomat: „Minden színész marha.” Már nem emlékszem pontosan, milyen összefüggésben mondhattam ezt, de valószínűleg, amikor a hangosfilm kezdetén Angliában színházi színészekkel forgattunk. Ha délelőtt dolguk volt a színházban, jó korán otthagyták a forgatást, korábban, mint szerintem szükséges lett volna, és valahogy úgy képzeltem, elmennek kiadósan megebédelni. Délelőttönként vilámgyorsan kellett dolgoznunk, hogy elmehessenek. Pedig még azt hittem, hogy ugyanolyan megszállottjai a munkának, mint én, és hogy megelégszenek egy sietősen bekapott szendviccsel a taxiban, míg a színházba érnek, a kezdés előtt épp csak annyival, hogy sminkelhessenek.

Az ilyenfajta színészeket világeletemben utáltam, és még mindig a fülemben van, amint két színésznő így beszélget egy vendéglőben. „Most épp mit dolgozol, édesem?” – „Á, filmet forgatok”, mondja erre a másik olyan hangon, mintha azt mondaná: „leprásokat látogatok”.

Ezért is beszélek olyan szigorúan azokról az emberekről, akik a színház vagy az irodalom világából csak pénzkereseti céllal jöttek a mi szakmánkba. Ta-

lán a leggyűlöletesebbek itt Hollywoodban a New Yorkból jött írók, akiket az MGM szerződtet pontosan meghatározott feladat nélkül, akik nagyképpen ezt kérdezik: „Nahát, mit is írjak maguknak?” Tudok olyan színházi szerzőkről, akik csak azért kötnek háromhónapos szerződést, hogy a telet Kaliforniában tölthessék. De miért is beszélek erről?

– A hírhedt nyilatkozata kapcsán, hogy minden színész marha.

– Igen, igen. Amikor a *Végre egy jó házasság* első forgatási napja megkezdődött, Carole Lombard egy három fülkéből álló ketrecet csináltatott, és mind a háromban egy élő borjú volt a nyakukban a nevüket feltüntető nagy fehér táblával: Carole Lombard, Robert Montgomery, Gene Raymond.

A mondatom nem rájuk vonatkozott, de Carole Lombard ilyen látványosan válaszolt, hogy megnevettesen. Azt hiszem, ami a lényegét illeti, ő is egyetértett velem.

– Elérkeztünk a *Gyanakvó szerelem*hez. Amikor a *Rebeccáról* beszélgettünk, elfelejtettem megkérdezni, mi a véleménye Joan Fontaine-ről, aki szerintem az egyik fontos színésznője.

– A *Rebecca* előmunkálatainál Selznick akarata szerint jó néhány színésznővel csináltunk próbafelvételt, ismertekkel meg ismeretlenekkel, hogy megtaláljuk a film sztárját. Azt hiszem, ugyanazt a propaganda-hadjáratot ismételte meg, amit Scarlett O'Hara kiválasztásakor az *Elfújta a szél*nél.

Ezért Hollywood összes nagy csillagát rábírta a Rebecca próbafelvételére, és nagyon kínos volt nekem olyan nőket alávetni ennek a megpróbáltatásnak, akikről az első pillanatban láttam, hogy nem játszhatják el a főszerepet. Már a legelső pillanatokban tudtam, hogy Joan Fontaine áll a legközelebb a figurához. A Rebecca elején úgy éreztem, nincs még igazán tudatában a színészi képességeinek, de megláttam benne a fegyelmezett játék lehetőségét, és alkalmasnak véltem, hogy csendes és félénk módon megelevenítse a figurát. Kezdetben egy kicsit túl félénk volt, de aztán éreztem, hogy eltalálja – és el is találta.

– Még Ingrid Bergman vagy Grace Kelly sem ennyire törekeny alkat...

– Én is azt hiszem. A *Gyanakvó szerelem*nél ne felejtse el, hogy a második Hollywoodban forgatott angol filmemről van szó: angol színészek, angol hangulat, angol regény. Egy veterán színházi szerzővel, Samson Raphaelsonnal dolgoztam, aki Lubitsch majdnem minden hangosfilmjénél a munkatársa volt.

– És mellette a családi agytröszt: Alma Reville és John Harrison?

– Úgy van. A regény címe „Before the Fact”, az írója Francis Iles, akit a valóságban AB Foxnak hívtak. Anthony Berkeley néven is publikált. Mindig is vágytam első regényének („Malice Aforethought”) megfilmesítésére, amelynek így hangzanak az első mondatai: „Doktor Bickleigh csak három hónappal az után kezdett akcióba, hogy elhatározta: megöli a feleségét.” De mindig tétováztam, mert egy érett korú emberről van szó, és ilyen szerepre nagyon nehéz megfelelő színészt találni, esetleg Alec Guinness...

– James Stewart nem lett volna jó?

– James Stewart soha nem játszott volna gyilkost.

– Néhány, a regényt ismerő kritikus azt a szemrehányást teszi, hogy Ön teljesen megváltoztatta a cselekményt. A regény egy olyan asszonyról szól, aki lassanként rájön, hogy gyilkoshoz ment férjhez, és végül, szerelemből hagyja magát megölni. A film viszont egy olyan asszonyról szól, aki, miután rájön, hogy a férje könnyelmű, szórja a pénzt és hazudik, végül már azon képzeleg – tévesen –, hogy a férj gyilkos és őt is meg akarja ölni. Amikor *A titokzatos lakóról* beszélgettünk, arra célzott, hogy a *Gyanakvó szerelem* esetében a producerek nem engedték volna, hogy Cary Grant gyilkos legyen, de vajon Ön azt szerette volna?

– Nem igazán szeretem a film befejezését, és volt egy másik változatom; amikor a vége felé Cary Grant jön a mérgezett tejjel, Joan Fontaine épp levelet ír az anyjának. „Kedves Mama, két-ségbeesetten szerelmes vagyok bele, de nem akarok élni. Meg akar ölni és én

meg akarok halni. Viszont azt hiszem, a társadalomnak meg kell védenie magát ellene.” Cary Grant átnyújtja a mérgezett tejet, és a feleség így szól. „Drágám, elküldenéd ezt a levelet a Mamának?” A férj azt mondja, igen. Joan megissza a tejet és meghal. A kép elsötétül, majd kivilágosodik, és egy rövid zárójelenet: Cary Grant a levelet füttyörészve egy postaládába dobja.

– Ez nagyon izgalmas. Olvastam a regényt, jónak tartom, de a forgatókönyv is kiváló. Igazságtalan volna úgy fogalmazni, hogy ez a forgatókönyv kompromisszum eredménye, hiszen nyilvánvalóan egy másik történet. A film alap helyzete: egy feleség azt hiszi, hogy a férje gyilkos, bár kevésbé rendkívüli, mint a könyvé, melyben egy feleség felfedezi, hogy a férje gyilkos, mégis szerintem a filmnek nagyobb a lélektani értéke, mint a könyvnek, mivel a jellemek sokkal árnyaltabbak.

A *Gyanakvó szerelem* esetében úgy tekinthetjük, hogy a különféle hollywoodi cenzúrák és szabályok tisztábbá tették egy bűnügyi cselekményt azzal, hogy „dedramatizálták”, márpedig ez éppen az ellentéte annak, ami az adaptációk során bekövetkezik. Anélkül, hogy emiatt a filmet szebbnek ítélném, mint a regényt, bizonyos, hogy a forgatókönyv alapján írt regény nagyobb alkotás volna, mint a „Before the Fact”.

– Nem tudom igazán megítélni, mert nagyon sok bajom volt ezzel a filmmel. Miután befejeztem, két hétre New Yorkba utaztam, és mire visszatértem, furcsa meglepetés várt rám. Az R.K.O. egyik producere levetítette magának a filmet, és úgy találta, több jelenet is azt az érzést erősíti, hogy Cary Grant gyilkos. Erre minden ilyen részletet kivágatott belőle, és a filmből csak ötvenöt perc maradt. Szerencsére az R.K.O. főnöke tisztában volt vele, hogy az eredmény nevetséges, és megengedte, hogy visszaállítsam az eredeti teljes változatot.

– Ettől eltekintve elégedett a *Gyanakvó szerelemmel*?

– Csak részben. Azok az elemek, amelyekből felépül egy ilyenfajta film,

nem nagyon tetszettek, például az elegáns szalonok, a pompázatos lépcsők, a luxus hálósobák stb. Ugyanaz a probléma, mint a *Rebecca* esetében: angol környezet rekonstruálása Amerikában. Ehhez a történethez eredeti környezetet szerettem volna. A másik hátrány a túl csillogó fényképezés volt. Egyébként szerette a jelenetet a pohár tejjel?

- Amikor Cary Grant jön felfelé a lépcsőn, az nagyon jó.
- Fényforrást tettem a pohár tejbe.
- Lámpát irányított a pohárba?
- Nem, bele a tejbe, a pohárba. Azért, hogy nagyon világítson. Cary Grant megy felfelé a lépcsőn, és mindenki csak a poharat figyelje.
- Kiválóan sikerült.



Gyanakvó szerelem (1941)



hét

ne tévesszük össze a *Szabotázst* a *Szabotőrrel* • egy rakás ötlet még nem elég • *A gyanú árnyékában* • köszönet Thornton Wildernek • „a víg özvegy” • egy idealista gyilkos • *Mentőcsónak* • a háború mikrokozmosza • kutya-falka • visszatérés Londonba • kis hozzájárulásom a háborús erőfeszítésekhez: a *Jó utat* és a *Madagaszkári kaland*

FRANÇOIS TRUFFAUT A Hollywood-ban és New York-ban 1942-ben forgatott *Szabotőr*nél (*Saboteur*) tartunk, melyet nem szabad összekevernünk *Szabotázs* című 1936-os angol filmjével. A *Szabotőrt* Franciaországban húsz éve már az „Ötödik hadoszlop” címen forgalmazzák.

Egy fegyvergyárban dolgozó fiatal embert igazságtalanul szabotázssal vádolnak. Elmenekül, találkozik egy lánnyal, aki először fel akarja adni, aztán segítségére lesz. A rövid összefoglalás szinte bármelyik üldözései filmjére érvényes, de azt már mindenki tudja, melyik filmje az, melyben a végső jelenet a Szabadság-szobor tetején játszódik.

ALFRED HITCHCOCK A *Szabotőrrel* A harminckilenc lépcsőfok, a *Boszorkánykonyha*, de még inkább az *Észak-Északnyugat* világában vagyunk. Megint a MacGuffinnal van dolgunk, kézibilincsekkel és menetrend-forgatókönyvvel. És megint csak a legfőbb problémával, mely az ilyen típusú filmnél felmerül, a fontos színész kiválasztásával. Minden alkalommal, amikor ilyen típusú filmet forgattam, és nem sikerült igazi sztárt találnom, az egész film megsínylette ennek hiányát, azon egyszerű oknál fogva, hogy a közönséget igazán csak a hozzá egészen közel álló színésszel történő viszontagságok érdeklik.

A *Szabotőr*ben a hőst nagyon is felkészült színész, Robert Cummings játszotta, de olyan valaki, aki a könnyed vígjátékokban mozgott otthonosan. Vidám arckifejezésével semmiféle veszélyhelyzetben nem tudta a fenyegetettséget éreztetni.

Második probléma: Selznick kölcsönadott, jobban mondva bérbeadott egy független producernek, és a film szereposztásáról az Universal határozott. A stúdió a saját női sztárját kényszerítette rám, ő pedig nem volt Hitchcock-filmbe való.

– Priscille Lane-ről van szó, márpedig őt nem lehet túlzott finomkodással vádolni. Mindennapi, sőt kicsit közönséges benyomást keltett.

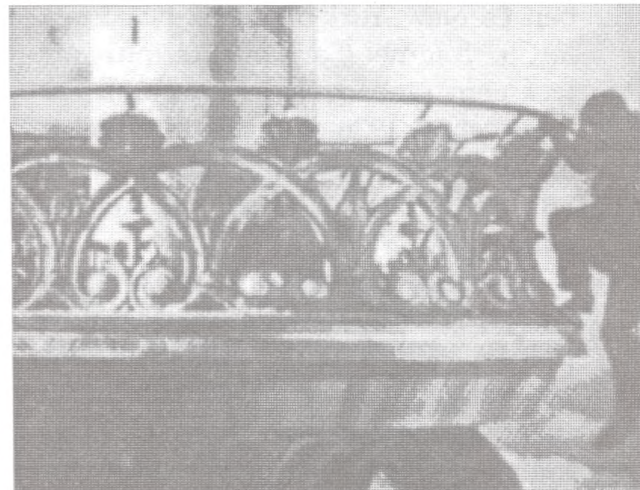
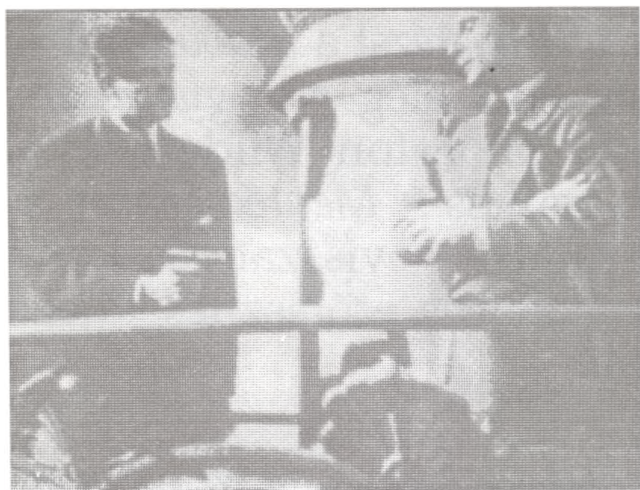
– Igen, szóval egyszerűen becsaptak. És itt a harmadik probléma. A gonosz figura kiválasztása. 1941-et írtunk, és Amerikában működtek németbarát társaságok, ezeket America Firsters-nek hívták, igazi amerikai fasiszták vezették őket, és a forgatókönyvet írva rájuk gondoltunk. A gonoszok főnökének szerepében egy nagyon népszerű színészre, Harry Carey-re számítottam. Általában csak szimpatikus figurákat játszott, és mikor kapcsolatba léptem vele, a felesége dühödten kifakadt: „Fel vagyok háborodva, hogy ilyen szerepet merészel ajánlani a férjemnek! Will Rogers halála óta mégiscsak felnéz rá az egész amerikai ifjúság!” Csalódtam az ellenpont lehetőségének az elvesztése miatt, és végül egy hagyományos gonoszt szerződöttünk, Otto Krügerre.

– A másik gonosz, Fry, aki lezuhan a Szabadság-szobor tetejéről, nagyon jó; a *Rivaldafényben* (*Limelight*) is láttam.

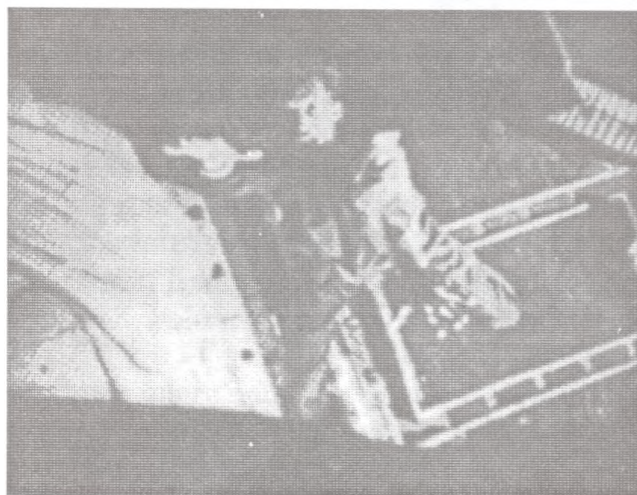
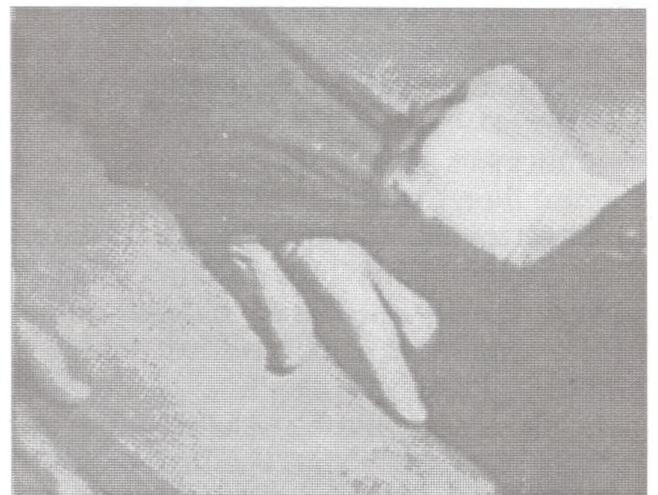
– Nagyon jó színész játszotta, Norman Lloyd.

– Ha jól emlékszem, a film producerei J. Skirball és F. Lloyd. Ez ugyanaz a Frank Lloyd, az egykori rendező?

– Ő az. És Dorothy Parker, egy ismert regényíró nő dolgozott velünk. Néhány



A Szabotőr (1942) zárójelenete



igazán szellemes dialógot ő talált ki, de a közönség nem nagyon vette őket. Főleg, mikor a két szereplő felkapaszkodik egy lakókocsra és a vándorcirkusz artistái közé rejtőznek. Az ajtót egy törpe nyitja ki, és egy pillanatig a két szereplő senkit sem lát embermagasságban... ott volt aztán a szakállas nő, akinek hajcsavarokat rakattam a szakállába éjszakára, vagy a magas sovány és alacsony kövér közti nagy veszekedés, meg a törpe, aki Őrnagy úrnak hívatta magát, és végül a sziámi ikrek, akiknek egyike álmatlanságban szenvedett, de nem ő, hanem a másik panaszkodott emiatt.

– Igen, a nézők sokat nevettek ezen a jeleneten.

– Érdekes dolog: az igazi szabotőr, Fry, amikor taxival indul a Szabadság-szoborhoz, kinéz a jobb oldali ablakon. Erre vágtam a Normandia óceánjáró roncsát, amely ott hevert oldalra dőlve a New York-i kikötőben. Most ismét a szabotőr közelijére vágtam, aki elégedett kis mosollyal maga elé néz. Ezért a három plánért az amerikai tengerészeti minisztérium tiltakozott az Universalnál, mert ezek a képek azt sugallták, mintha a Normandia szabotázsakció áldozatául esett volna, ami természetesen nem vet jó fényt az amerikai haditengerészet éberségére.

– Felfigyeltem a hajóroncsra, de nem gondoltam, hogy a Normandiáról van szó. Van egy másik érdekesség is: a Szabadság-szobor tetején zajló birkózásnál, amikor a gonosz figura a semmi fölött lóg, nagyközeliben mutatja a két kezét, amely szétnyílik a szobor vállán. Élete csak egy hajszálon függ. Nagyközeliben látjuk szétnyíló kezeit, s közben a Szabadság-szobor magasságában vagyunk... Újabb példa szokásos módszerére, hogy a legkisebbtől a legnagyobbig jusson.

– Valóban sokszor így járok el, de az egész jelenetnek van egy súlyos tévedése: nem a gonosznak kellene lógni a mélység fölött, hanem a film hősének,

és akkor a közönség részvétele sokkal nagyobb lenne.

– A jelenet olyan erős, hogy a néző így is retteg a zuhanástól. Egyébként a hős élete is kockán forog, és amikor a jelenet végén Priscilla Lane felhúzza a párkányig, ez az *Észak-Északnyugat* utolsó előtti beállításának az első kidolgozása. Ott ugyanúgy megismétlődik a szétnyíló kezek jelenete, de gazdagabban és azzal tetéztve, hogy ugyanaz a mozdulat, mely a két hőst a Rushmore szikla tetejére emelte, egy hálókocsi felső kúsettjére is elvezeti őket!

– Az *Észak-Északnyugatban* mindez jobb volt, és az a plán, amely közvetlenül a hálókocsi után következik, életem legpimaszabb filmbefejezése.

– A vonat képe, amint behatol az alagútba?

– Igen. A fallikus jelkép.¹

– Főleg, mert az *Észak-Északnyugat* nagyon is családi film..., ahova a néző elvihette a gyereket is, nem úgy, mint a *Psychóra*. Bizonyos szempontból az *Észak-Északnyugat* úgy tekinthető, mint a *Szabotőr* tizenhat évvel későbbi remakeje.

– Igen, mert mindkettőben átkelnek egész Amerikán, mint ahogy én keltem át egész Anglián és Skócián *A harminckilenc lépcsőfokkal*. Az *Észak-Északnyugatban* Cary Grant személyében megvolt a jelentős színészem, és a Rushmore hegy is megvolt, amit már hosszú évek óta szerettem volna filmben felhasználni.

– Azt is mondhatjuk tehát, hogy *A harminckilenc lépcsőfok* kissé az egész angol periódusának az összefoglalása, miként az *Észak-Északnyugat* az amerikai életművéé.

– Igaz. Úgy érzem, a *Szabotőrt* túlterheltem a sok belezsúfolt ötlettel: ott van a hős, aki megbilincsel kézzel ugrik le egy hídról, ott az öreg vak ember házában játszódó jelenet, a halott város a kihalt építési területtel és a lerombolt gát-ra irányított távcső... Talán túl nagy szelletet hasítottam ki magamnak...

1 Ez a mondat a francia kiadásból kimaradt. (A szerk.)

- Nem hiszem: feltételezem, hogy amikor egy veszélybe került hősről írunk, a legnagyobb nehézség mindig a lánnyal van; hogyan is kapcsoljuk be a jelenetbe, hogy válasszuk el a hőstől, hogyan találkozzanak újra stb.
- Teljesen igaza van. Ez a fő nehézség.
- Ezért alkalmazott a *Szabotőr* végén bizonyos fajta párhuzamos montázst. A fiú is, a lány is be van zárva: a fiú egy pincébe, a lány egy felhőkarcoló tetejére, és mindketten a maguk módján szöknek meg. Ez a párhuzamosan váltakozó jelenetsor kicsit megtöri a történet ívét. Viszont amikor találkoznak a legnagyobb veszélyben, például a hatalmas bálteremben, az egészen kiváló.
- Igen, abban a bálteremben azon töprengtem, miképpen sikerülhet megéreztetnem, hogy a lány és a fiú üldözött vad egy ilyen nyilvános helyen. Ha maga van ebben a helyzetben, megmondja valakinek, hogy el akarják fogni. Erre ő azt válaszolja: „maga meg van bolondulva.” Erre valamelyik ajtóhoz vagy ablakhoz siet, ott viszont már várják a gonosztevők. Fantasztikus és hihetetlen helyzet, amelyből nagyon nehéz kijutni.
- Ez az ötlet gyakran visszatér a filmjeiben: a hős a tömeg közepén még inkább egyedül van, mint valami elhagyott helyen; sokszor egy moziban vagy egy mulatóban vagy politikai gyűlésen, árverésen, bálteremben, jótékonysági ünnepen stb. Úgy képzelem, ellenpontot lehet így létrehozni a forgatókönyvben, hiszen a hős elejétől fogva elhagyatott helyeken van. Így az ilyen jeleneteknél, ahol rengeteg az ember, valószínűleg elhárulnak a kézenfekvő ellenvetések, hogy „Marhaság, hát miért nem fordul a rendőrséghez” vagy: „Csak meg kellene valakit szólítani az utcán...”

– Pontosan így van, és ez ismétlődik meg *Az ember, aki túl sokat tudott*-ban is, amikor James Stewart minden rendőrt riaszt, akit csak az Albert Hall folyosóin talál, hogy meg akarják gyilkolni a nagykövetet. Mármint, ha mai szemmel nézzük újra a *Szabotőr*-t, azt mondanám, a végső forgatókönyvi változat nem elég következetes. Hiányzott belőlem az eltökélt szellem, hogy ura legyek a megírt forgatókönyvnek. Tele volt egy csomó jó ötlettel, de nem voltak rendberakva és nem válogattunk köztük a kelendő gonddal. Úgy érzem, a forgatás előtt meg kellett volna tisztogatnom és szilárdan összeszerkesztenem az egészet. Mindez azt bizonyítja, hogy egy rakás jó ötlet sem elég a sikeres film létrehozásához, ha nem állnak össze szigorú rendbe a legteljesebb formai biztonsággal. Súlyos probléma ez Amerikában: hogyan találjunk olyan igazán megbízható forgatókönyvírókat, akik ura az anyagnak, tud szerkeszteni és végig megőrzi a történet szellemét?

– Tudom, hogy minden munkája közül *A gyanú árnyékában* a kedvence. Mégis azt



A gyanú árnyékában (1943)

hiszem, ha valami baleset folytán az összes többi filmje megsemmisülne, *A gyanú árnyékában* pontatlan képet adna a „hitchcocki védjegyről”. A *Forgószejt* inkább tükrözné a stílusát.

– Nem mondhatnám, hogy *A gyanú árnyékában* a legkedvesebb filmem. Ha néha ilyen értelemben nyilatkoztam,

csak azért teszem, mert úgy érzem, ezzel a filmmel elégedettek lehetnek „valószerű” barátaink, „logikus” barátaink...

– ...és „pszichológus” barátaink...

– Igen, a „pszichológus” barátaink is! Egyik gyenge oldalam, hogy látszólag nem törődöm a történet valóságosságával, másrészt azért nagyon is aggódom miatta. Esendő ember vagyok magam is. Másik magyarázata a jó emlékeimnek a Thornton Wilderrel közös munka. Angliában mindig a legjobb sztárok és a legjobb írók álltak a rendelkezésemre. Amerikában nem így történt, és visszautasításban is részesített néhány híres színész vagy író, aki megvetette az olyanfajta feladatokat, amin dolgoztam. Ezért érintett váratlanul és kellemesen, hogy az egyik legjobb amerikai író készen állt velem dolgozni és komolyan vette a munkáját.

– Ön választotta Thornton Wildert vagy valaki felhívta rá a figyelmét?

– Én választottam. De kezdjük az elején. Selznick irodalmi osztályának a vezetője, Margaret MacDonell azt mondta egy nap, hogy férjének, aki író volt, van egy ragyogó ötlete, de még egy sorát se vetette papírra. Meghívtam őket ebédelni a Beverly Hills-i Brown Derbybe, és elmesélték a történetet, amit már ott az ebéd alatt megszerkesztettünk. A végén azt mondtam nekik: „Most szépen menjenek haza, és gépeljék le.” Ezt a kilenc lapos vázlatot aztán elküldtük Thornton Wildernek, és ő eljött dolgozni velünk, ide, ebbe a stúdióba, ahol most beszélgetünk. Minden délelőtt közösen dolgoztunk, délután meg ő egyedül írta egy kis kockás iskolai füzetbe a forgatókönyvet. Nem szeretett sorban haladni, egyik jelenetről átugrott egy másikra,

ahogy a képzelete diktálta. Elfelejtettem mondani, hogy azért választottam Thornton Wildert, mert ő volt a szerzője a *Mi kis városunk* (Our Town) című kiváló darabnak.

– Láttam Sam Wood *Mi kis városunkból* készült filmjét...

– Amikor Wilder a forgatókönyvvel elkészült, visszament a Hadsereg pszichológiai szolgálatához. A könyv még nem volt teljesen késznek mondható, és szerettem volna, ha valaki kidolgozza a drámát ellenpontosító komikus jeleneteket. Wilder Robert Audrey-t, az MGM egyik íróját ajánlotta, de amit csinált, túl komolynak éreztem, és végül Sally Bensonnal fejeztem be.²

Thornton Wilderrel nagyon is realista felfogásban dolgoztunk, különösen, ami a várost és a helyszínt illeti. A kiválasztott házról Wilder azt tartotta, hogy túl nagy egy jelentéktelen bankhivatalnoknak. Megvizsgáltuk, és kiderült, hogy a ház tulajdonosa éppen olyan anyagi helyzetben van, mint a mi szereplőnk, így hát Wilder is megnyugodott. Miután visszamentünk a városba, a pasas annyira örült, hogy a háza filmben fog szerepelni, hogy kifestette. Kénytelenek voltunk visszafesteni „használtra”, és persze a forgatás végén megint újrafestettük.

– Meglepő *A gyanú árnyékában* főcímén egy Thornton Wildernek szóló köszönetnyilvánítást olvasni.

– Azért csináltam, mert nagyon meghatódtam emberi értékeitől.

– Dehát akkor miért nem kérte fel más forgatókönyvekre?

– Elment a háborúba, és hosszú éveig nem láttam.

– Azon gondolkozom, miért támadt az az ötlete, hogy a „Víg özvegy” dalla-

2 *A gyanú árnyékában* vázlata: Charlie Cokley (Joseph Cotten) lerázva követőit Santa Rosába menekül, a családjához. Vizontlátja nővérét, sógorát és csinos druszáját, Charlie nevű fiatal unokahúgát (Teresa Wright). A lány csodálja nagybátyját, sőt érzelmi szálak fűzik hozzá, de egyre fokozódik benne a gyanú, hogy a férfi azonos az özvegyasszonyok rendőrség által körözött rejtélyes gyilkosával. Gyanúja csak erősödik egy országos közvéleménykutatás ürügyével érkező fiatal detektív (MacDonald Carey) felbukkanásával. A keleti parton egy másik gyanúsítottat épp abban a pillanatban üt agyon a repülőgép-légcsavar, amikor a rendőrség letartóztatná. Az ügyet lezárják, de Charlie bácsi biztos abban, hogy húga tisztában van bűnösségével, ezért kétszer is gyilkosságot kísérel meg ellene, előbb a házukban, majd a New Yorkba induló vonaton. Ekkor azonban ő esik ki a vonatból, és a szembejövő szerelvény halálra gázolja. Santa Rosában ünnepélyes gyászszertartással búcsúztatják. Csupán az unokahúg-Charlie ismerte Charlie bácsi titkát, és a titkot majd megosztja a detektívvel.

mát táncoló párok képével illusztrálja...
Többször is visszatérő kép a filmben.

– Nyilván emlékszik rá, hogy a főcím alatti képnek használtam.

– Valahonnan átvett képsor?

– Nem, magam forgattam. Már nem is emlékszem, hogy Charlie bácsi vagy az unokahúga megjelenése alatt hangzanak fel először a „Víg özvegy” első tak-
tusai.

– Először a táncoló párokat látjuk, és a „Víg özvegy” melódiáját nagyzenekari hangszerelésben halljuk, aztán az anya dúdolja, majd a lány, és az asztalnál ülők mindegyike találgatja a dal címét. Joseph Cotten kínosan érzi magát, és azt mondja: „Ez a Kék Duna keringő”, az unokahúga pedig: „Igen, igen... De mégsem: ez a Víg...” – mire Cotten felborítja a poharát, hogy ne figyeljenek fel...

– Nem akarja, hogy kimondják: „A Víg özvegy”, mert közel kerülnének a titokhoz... Ezenkívül újabb példa a Charlie bácsi és a lány közti telepátiára!

– A *gyanú árnyékában* a *Psychó*val együtt azok közé a ritka filmjei közé tartozik, ahol a főszereplő a gonosz, és a néző sokáig rokonszenvesnek látja, valószínűleg azért, mert soha nem látja az özvegyek meggyilkolása közben...

– Valószínűleg és azért is, mert idealista gyilkosról van szó. Azok közé tartozik, akik küldetéstudatból ölnek. Az özvegyek talán meg is érdemelték, amit tett velük, de nem az ő feladata volt a végrehajtás. Erkölcsi ítélethozatalt látunk a filmben, hiszen Charlie bácsi a végén, még ha véletlenül is, de az unokahúga kezétől vész el, ugye? Ismét rá kell jönnünk, hogy a gonoszok nem teljesen feketék és a hősök sem mind pátyalattiszták. Árnyalatok színezik őket. Charlie bácsi nagyon szereti az unokahúgát, de nem annyira, mint ahogy a lány szereti őt. S végül el kell pusztítania, mert ne feldjük Oscar Wilde szavait: „Azt öljük meg, akit szeretünk.”

– A *gyanú árnyékában* kapcsán régóta foglalkoztat egy részprobléma. Az első pályaudvari jelenetben, amikor közeledik a Charlie bácsival érkező vonat, fekete füst gomolyog elő a mozdony kémé-

nyéből, és amikor a vonat befut a pályaudvarra, az egész peron elsötétül a füsttől. Az volt az érzésem, hogy mindez szándékos, mert a film végén, a második pályaudvari jelenetnél, amikor a vonat visszaindul, csak egy kis fehér füstcsíkot látunk.

– Valóban, az első jelenetnél minél több fekete füstöt kértem; az ilyen ötletekért sokat kell dolgozni, és általában nincs foganatja, de itt szerencsénk volt, mert a Nap helyzete miatt gyönyörű árny vetült az egész pályaudvarra.

– A fekete füst lefordítható eképpen: megjelent a városban az ördög?

– Természetesen. Ugyanez az ötlet valósul meg a *Madarakban*, amikor Jessica Tandy, miután felfedezte a farmer holttestét, visszaindul a kisteherautójával. Igazi sokkot élt át, és hogy a nézőben is tovább tartson ez az érzés, a kipufogócsőből vastagon árad a füst, az utat meg porfelhő borítja a kocsni nyomán – teljes ellentétben a megérkezés jelenetével: enyhén nedves úttal és semmiféle kipufogó gázzal.

– A detektív személyét kivéve ragyogó A *gyanú árnyékában* szereposztása, és feltetelezem, hogy elégedett Joseph Cotten és Teresa Wright játékaival. Az egyik legjobb fiatal lányportré az amerikai filmben, nagyon csinos, finom sziluettje van és kellemes mozgása.

– Igen, a Goldwyntól kértük kölcsön, oda kötötte szerződés. A lány helyzetének az az iróniája, hogy végzetesen szerelmes a nagybácsijába.

– Pontosan a szerelmi kötődésével magyarázható a film zárójelenete: a lányt és vőlegényét, a detektívet a nyitott templomajtó előtt látjuk, míg bentről halljuk a pap hangját, amint Charlie bácsit méltatja, efféle szavakkal: „Különleges ember volt...” Közben a lány és a detektív a jövőjüket tervezgetik, és a lány elég kétértemű dolgot mond, ilyesmit: „Csak mi ketten tudjuk az igazságot”.

– Nem emlékszem már a pontos mondatra, de az a lényeg, hogy a lány egész életében szeretni fogja Charlie bácsit.

– Némelyik filmje igazi istenkísértés. Ilyen a *Mentőcsónak* (Lifeboat) is. A ki-

hívás abban áll, hogyan lehet egy teljes filmet egy csónakban leforgatni.

– Valóban kihívás volt, de egy akkori elméletem igazolása is. Úgy tapasztaltam, ha megvizsgálunk egy szokásos lélektani filmet, észrevesszük, hogy a film nyolcvan százaléka közelképekből vagy félközelikből áll. Ennek semmi elméleti megalapozása nem volt, a legtöbb rendező ösztönösen járt el ily módon; közel kellett kerülni a figurákhoz, tulajdonképpen mindez már a televíziós technika előérzete vagy megelőlegezése volt.

– Nagyon érdekes, de Önt általában von-



Mentőcsónak (1943)

zotta a hely egységének megőrzése. Egyébként a *Mentőcsónak* nem is thriller, épp az ellenkezője, egyénített hősökre épül. *A gyanú árnyékában* sikere vitte ebbe az irányba?

– Nem, semmi köze nem volt *A gyanú árnyékában* című filmhez. A *Mentőcsónak*ot csakis a háború inspirálta. Háborús mikrokozmoszt ábrázoltam.

– Sokáig úgy gondoltam, a *Mentőcsónak* tanulsága az, hogy mindenki bűnös, hogy mindenkinek oka van megbánásra, és a filmmel Ön azt fejezi ki: „Ne ítélkezzetek.” Vagy tévedek?

– A filmnek más az alapgondolata. Azt akartuk ábrázolni, hogy a világban két erő uralkodik, a demokrácia és a náciizmus. Márpedig a demokráciákban ez idő tájt teljes zűrzavar uralkodott, míg Németország céltudatosan haladt előre. El kellett mondanunk hát a demokratáknak, hogy mindenáron egyesíteniük kell erejüket, meg kell feledkezniük ellentéte-

ikről, hogy közösen tudjanak szembeszállni a cselekvőképessége és eltökéltsége révén rendkívül erős ellenséggel.

– Igaz és érvényes gondolat...

– A John Hodiak által játszott mérnök gyakorlatilag kommunista, s az ellentétes oldalon ott áll a fasiszta üzletember. És a legbizonytalanabb pillanatokban senki sem tudja, mit kellene csinálni, a kommunista sem.

A filmet nagyon lehúzták; a hírhedt Dorothy Thompson tíz napot adott a filmnek, mielőtt végleg eltűnik a mozikból.

– A *Mentőcsónak* nem pusztán lélektani film, részben erkölcsi sugallatú is, például a vége felé, amikor a szereplők meglincselik a németet, Ön a figurákat hátulról mutatja, viszonylag messziről:

3 Torpedótámadás ér egy hajót. A mentőcsónakba kerül egy divatos újságíró (Tallulah Bankhead), egy baloldali gondolkodású mérnök (John Hodiak), egy katonakórházi ápolónő, egy szélsőjobb oldali gyáros, egy súlyosan sebesült matróz (William Bendix), egy vallásos néger utaskísérő meg egy halott gyermekét karjában tartó angol asszony. A cselekmény azzal bonyolódik, hogy közéjük kerül egy náci matróz, aki – ellentétben velük – irányítani tudja a csónakot. Bele kell dobniuk a tengerbe vagy szabad kezet kell adni neki? Saját akaratata szerint irányítja a csónakot, és amikor rájönnek, hogy hazudott, meglincselik. Az életben maradtakat egy szövetséges hajó menti meg.

elég visszataszító képet nyújtanak; gondolom, mindez szándékos.

– Igen, olyanok, mint egy farka kutya.

– Ez a film elsősorban lélektani konfliktusokra épül, de ugyanakkor erkölcsi mese is. A két elem sikeresen vegyül, egyik sem rontja a másik hatását.

– Először John Steinbecket kértem fel a munkára, de amit írt, még nem volt végleges forgatókönyv. Akkor egy jól ismert íróra, MacKinley Cantorra bíztam, ő két hétig dolgozott rajta... Egyáltalán nem tetszett, amit összehozott. Azt mondta: „Nem tudom jobban megcsinálni”, erre megköszöntem neki, és egy újabb író, Jo Swerlinget választottam, Frank Capra munkatársát. Amikor a forgatókönyv elkészült, és épp kezdtük volna a forgatást, észrevettem, hogy a jelenetek végéről hiányzik a csúcspont, és azon igyekeztem, hogy minden epizód drámai erőt kapjon.

– Ezért is ad olyan nagy hangsúlyt a tárgyaknak, mint az írógép, az ékszerek stb.

– Igen. Az amerikai kritikusok azért támadták olyan dühösen a filmet, mert egy olyan németet ábrázoltam, aki felette állt a többi szereplőnek. Pedig ebben az időben, 1940-41-ben Franciaországot már legyőzték, és a szövetségesek mindenütt visszavonultak. Egyébként ez a német, aki először egyszerű matróznak mondja magát, tengeralattjáró-kapitány, minden okunk megvan tehát azt feltételezni, hogy alkalmasabb a csónak irányítására, de a kritikusok nyilvánvalóan azt tartották, hogy egy alávaló náci nem lehet jó tengerész! A film mégis tisztos-

séges sikert hozott New York-ban, bár az anyagi bevétel nem volt nagy, inkább a technikai újdonság keltett feltűnést. A kamera sohasem hagyta el a csónakot, sohasem mutattam külső beállításból, és ráadásul egy taktusnyi zene sem volt, ehhez szigorúan ragaszkodtam. Az egész filmre természetesen Tallulah Bankhead személyisége nyomta rá a bélyegét.

– Ez a hősnő kicsit ugyanazt az utat járja be, mint a *Madarak* hősnője. A mesterkéltségtől jut el a természeteségig, miközben mindenféle testi megpróbáltatásokon megy keresztül. Nagyra becsülöm erkölcsi szempontból ezt a viszontagságos utat, melyet anyagi értékek, a tárgyak elvesztése kísér végig, például a vízbe esett írógép és a film végén az arany karkötő, amit csalinak használnak, mikor nincs mit enniük... Ha már a tárgyakról szólunk, ne feledjük a csónakban hányódó régi újságot, mely arra szolgál, hogy Ön szertartásosan megjelenjen a vásznon.⁴

– Ez a kedvenc szerepem, és be kell vallanom, hosszú és kínos percekbe került, míg megoldottam. Általában járókelőt játszom, de most hogy sétálgathattam volna az Óceán tetején! Először arra gondoltam, hogy a mentőcsónak mellett sodródó vízihulla leszek, de nagyon féltem, hogy megfulladok. A kilenc hajótörött egyikét sem lehetett eljátszanom, mert minden szerepre igazi színészre volt szükség. Véletlenül kiváló ötletem támadt. Ebben az időben nagyon szigorú diétára fogtam magam, és kínok kínjai közt haladtam kitűzött célom felé, hogy százötven kilóról lefogy-

⁴ Tudjuk, hogy Alfred Hitchcock *A titkoszobák lakója* óta – melyben azért jelent meg, hogy „kitöltse a teret” – minden filmjében feltűnik. [A korai, angliai filmek között valószínűleg találunk még olyanokat, amelyekben nem jelenik meg. (A szerk.)] *A titkoszobák lakója*ban valószínűleg kétszer is, a szerkesztőségi szoba íróasztalánál, majd az utcai letartóztatást bámuló járókelők között. A *Zsarolásban* újságot olvas a metróban és egy kisgyerek piszkálja. A *Gyilkosság* és *A harminckilenc lépcsőfok* egyik jelenetében járókelő. A *Fiatal és ártatlan*ban ügyetlen fotográfusként jelenik meg a bíróság kijáratánál. A *Londoni randevú*ban a Victoria pályaudvar peronján megy. A *Rebeccában* elhalad egy telefonfülke mellett. A *gyanú árnyékában* ő az egyik bridzsező vonatutas. Az *Elbűvölve* című filmben liftből jön ki; a *Forgószélben* pezsgőt iszik. A *Paradise*-esetben csellót visz. A *Kötél* főcíme után átmegy a vásznon; A *Baktérítő* alattban szónoklatot hallgat; a *Rémület* a színpadonban a magában beszélő Jane Wyman után fordul az utcán. Az *Idegenek a vonaton*ban nagybőgővel száll fel egy vonatra. A *Meggyőzőnomban* lépcsőn megy; a *Gyilkosság* telefonhívásra egyik jelenetében fényképen látjuk. A *Hátsó ablakban* faliórát húz fel; a *Fogjunk tolvajt* egyik jelenetében Cary Grant mellett ül az autóbuszban. Az *ember, aki túl sokat tudott*ban háttal állva arab akrobatákat néz. A *Szédelésben* és az *Észak-Északnyugatban* átmegy az utcán; a *Psychóban* texasi kalappal a fején ott áll a járdán; a *Madarakban* két kiskutyát vezet porázon; a *Marnie*-ben egy szállodai folyosón járkal; és a *Szakadt függönyben* egy nadrájára pisilő csecsemőt tart a térdén.

jak százra. Ezért aztán úgy döntöttem, hogy fogyókúráim történetét teszem halhatatlanná, és egyúttal meglesz szokásos nyúl farknyi szerepem is azzal, hogy fényképen vagyok látható a fogyókúra „előtt” és után”. A fotók egy képzeletbeli „Reduco” nevű fogyasztószer reklámjaként jelentek meg az újságban, és a nézők engem is, meg a reklámot is jól láthatták, amikor William Bendix szétnyitotta azt a régi újságpéldányt, melyet a hajóra csempésztünk. Ez a szerepem nagy siker volt!

– Remélem, nem a *Mentőcsónak*ot ért kemény kritikák miatt szentelte az egész 1944-es évet két rövid propagandafilm forgatására a brit Tájékoztatási Minisztérium számára?

– Nem! Szükségét éreztem, hogy magam is hozzájáruljak a háborús erőfeszítésekhez, hiszen túl öreg voltam a fegyveres szolgálathoz. Ha nem csináltam volna semmit, egész életemben lelkiismeretfurdalás kínozna. El kellett mennem, nagyon fontos lett ez nekem, és egyébként is bele akartam merülni a háború légkörébe. Megegyeztünk Selznickkel, hogy következő filmünk egy „Dr Edwardes háza” című angol regény alapján készül, és elutaztam Angliába. A dolog ebben az időben nem is volt olyan egyszerű. Egy bombázógép padlóján ültem, és az Atlanti-óceán felett félúton a gépnek vissza kellett fordulnia: csak két nap múlva indultam el megint. Londonban viszont láttam régi ismerőseimet, Sidney Bernsteint, a brit Propaganda Minisztérium filmes osztályának vezetőjét, és így forgattam két rövidfilmet a francia Ellenállás hőstetteiről.

– Azt hiszem, az egyiket láttam Párizsban, 1944 végén, mint a *Tudd meg végre, mi történt (Miért is harcolunk)*⁵ kiegészítő programját.

– Nagyon is valószínű, mert úgy készült, hogy a németek visszavonulása után rögtön bemutassák egész Francia-

országban, és a francia nézők megértsek az Ellenállás lényegét. Az elsőnek *Jó utat* (Bon Voyage) volt a címe. Az R.A.F.⁶ egyik tagjáról szólt, aki egy lengyel tiszt kíséretével beutazza Franciaországot, hogy kapcsolatba lépjen az Ellenállás különböző csoportjaival. Mikor megérkezik Londonba, a Szabad Francia Erők egyik tisztje kihallgatja, és hősünk tőle tudja meg, hogy útitársa, a lengyel tiszt valójában a Gestapo ügynöke volt. Ekkor még egyszer látjuk a francia út egyes eseményeit, de olyan módon, ahogyan eredetileg az R.A.F. fiatal hőse nem láthatta a dolgokat, például az állellenálló titkos jeleket vált a Gestapo embereivel. A történet végén kis időbeli ugrás van, hogy a lengyel tiszt leleplezõdhessék, és a fiatalember megtudja, hogy az Ellenállásban megismert francia lány épp az áruló ténykedése miatt halt meg.

– Majdnem biztos, hogy ezt láttam...

– Négy tekercsből állt, és természetesen a Szabad Francia Erők szaktanácsadói segítettek, köztük Claude Dauphin, a színész részt vett a dialógírásban is. Claridge Hotel-beli szobámban szerkesztettük a forgatókönyvet; jó sok francia tiszt volt jelen, köztük egy bizonyos Forestier ezredes, aki soha semmivel nem értett egyet. Rájöttünk, hogy a „szabad franciák” között nagy a nézetkülönbség, és pontosan ez a konfliktus adta a második film, a *Madagaszkári kaland* (Aventure Malgache) témáját. Ebben egy Clarousse mozgalmi nevű francia férfi, színész és ügyvéd egy személyben, egy hatvan éves, de nagyon energikus figura állandó ellentétben áll a Szabad Francia Erők embereivel, olyanmódra, hogy a végén saját bajtársai börtönzik be. Tananarivában! A történet valódi tényekre épült, maga Clarousse mesélte el, de amikor befejeztük, nagy vita támadt a film körül, és azt hiszem, nem engedélyezték a vetítését.

5 Frank Capra dokumentumfilm-sorozata a II. világháborúról. (A ford.)

6 Royal Air Force – Brit Királyi Légierő (A szerk.)

nyolc

visszatérés Amerikába • *Elbűvölve* • együttműködés Salvador Dalíval • *Forgószelel* • „a lángok dala” • a MacGuffin-uránium • az F.B.I. nyomoz utánam • „feleségül akar venni” • ötletem egy filmről szóló filmről • *A Paradine-eset* • Gregory Peck nem angol ügyvéd • érdekes felvétel • kampós ujjak, mint az ördögé!

FRANÇOIS TRUFFAUT 1944-ben vagyunk, Ön visszatért Hollywoodba az *Elbűvölve* forgatására. A film írói között látom az angol Angus MacPhail nevét, aki a *Jó utat* forgatókönyvének munkatársa volt.

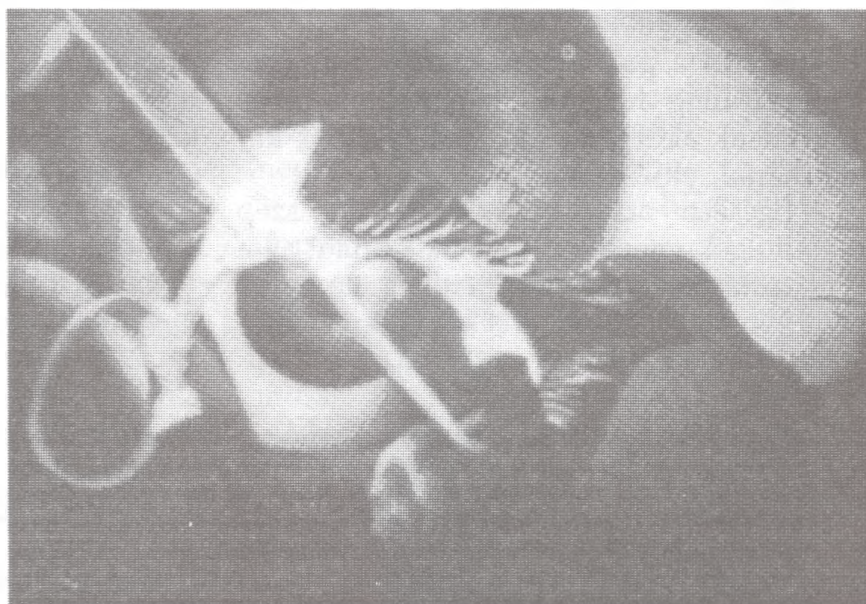
ALFRED HITCHCOCK Angus MacPhail a British-Gaumont forgatókönyv-részlegének vezetője volt és egyike a film iránt érdeklődő fiatal cambridge-i értelmiségieknek. Már *A titokzatos lakó* idejéből ismertem, ugyanabban az időben dolgozott a British-Gaumont-nak, mint én. A *Szabotázs* után csak akkor találkoztunk újra, amikor azt a bizonyos két francia kisfilmet forgattuk Londonban, és az *Elbűvölve* első vázlatait vele kezdtém készíteni.

Együttműködésünk azonban nem ment rendben. Amikor visszatértem Hollywoodba, Ben Hechtet alkalmaztuk, és ez szerencsés választásnak bizonyult, mert őt a lélektani szempontok érdekelték.

– Eric Rohmer és Claude Chabrol az *Önről* írt könyvükben azt mondják, hogy az *Elbűvölve* a kezdeti tervek szerint sokkal örültebb hangulatot árasztott volna; például a klinika igazgatója a fekete misék apostola, aki a talpára feszületet tetováltat, hogy minden lépésénél megtaposhassa Krisztust és így tovább.

– A „Dr Edwardes háza” című regény valóban elég melodramatikus és

eszélős történet egy őrültről, aki hatalmába kerít egy idegklinikát. A regényben még az ápolónők is örültek és sajátos dolgokat csinálnak. Az én elképzelésem kissé józanabb volt, egyszerűen az első pszichoanalitikus film megrendezése lett a célom. Ben Hechtel dolgoztam, és ő gyakran találkozott híres pszichiáterekkel. Amikor az álomjelenethez értünk, gyökeresen szakítani akartam a filmekben látható hagyományos álommegoldásokkal, a homályos és elmosódott képekkel, a remegő vászonnal. Arra kértem Selznicket, szerezze meg Salvador Dalít ehhez a munkához. Selznick beleegyezett, de azt hiszem, úgy gondolta, hogy csak a várható reklám miatt kérem erre. Pedig az egyetlen oka az volt volt, hogy világos, éles és kemény körvonalú álomképekhez jussunk, melyek világosabbak, mint maga az egész film. Dalít képeinek éles körvona-



Az álomjelenet Salvador Dalí tervezte díszlete az *Elbűvölve* (1945) című filmben

lú architektúrája miatt akartam alkalmazni – Chirico is ilyen –: hosszú árnyak, végtelenbe futó távlatok, perspektivikusan konvergáló vonalak, formát nem öltő arcok...

Persze Dalí elég különös dolgokat talált ki, melyeket nem lehetett megcsinálni, például egy repedezett szobrot, melynek hasadékaiból hangyák bújnak elő és felmásznak a szobor tetejére, aztán Ingrid Bergmant látjuk a hangyáktól ellepve.

Sok gondom volt, mert a produkció nem vállalt bizonyos többletköltségeket. Külsőben szerettem volna Dalí álmát leforgatni, hogy napfény árásszon el mindent és a kép rendkívül éles legyen, de nem engedélyezték, így stúdióban kellett megcsinálnom.

– Végül is egyetlen álom szerepel a filmben négy részletben. Nemrég láttam újra az *Elbűvölvét*, és bevallom, nem nagyon tetszett a forgatókönyv.¹

– Megint csak embervadászatról szól a történet, de itt az egész ál-pszichoanalízisbe van „becsomagolva.”

– Elégge nyilvánvaló számomra, hogy több filmje is, így a *Forgószél* vagy a *Szédülés* valóban filmre vitt álomra emlékeztet. Ezért aztán egy pszichoanalitikus témájú Hitchcock-film beharangozásakor... valami örülden vonagló dolgot várunk, miközben ez az egyik legjózanabb filmje, tele párbeszéddel... Vagyis az *Elbűvölvéből* kicsit hiányzik a fantázia a többi filmjéhez képest...

– Mivel a pszichoanalízisről volt szó, valószínűleg féltünk az irrealitástól, és logikusak akartunk maradni a főhős kalandjának elbeszélésekor.

– Egészen biztos. Ennek ellenére szép dolgok vannak a filmben, például az a csókjelenet, mely közben hét ajtó nyílik fel, vagy Gregory Peck és Ingrid Berg-

man első találkozása: nyilvánvalóan igazi villámcsapás, szerelem az első pillantásra...

– Sajnos épp ebben a pillanatban hegedűk kezdenek játszani, rettenetes!

– A Gregory Peck letartóztatása utáni beállítások sorozatát is szeretem, a rácsok képét és Ingrid Bergman több nagyközelijét, mielőtt hirtelen sírva fakadna. Viszont azok a képsorok, ahol menedéket talál az idős professzornál, nem nagyon érdekesek... Megdöbbeneti, hogy csalódástkeltőnek mondom a filmet?

– Egyáltalán nem, ugyanez a véleményem; azt hiszem, a film túl van bonyolítva és a végső magyarázat elég zavaros.

– Gregory Peckről is szólni kell, aki *A Paradine*-esetben sem volt elég jó. Ingrid Bergman ragyogó színésznő és kiválóan tud Önnel dolgozni, de Gregory Peck nem igazán hitchcocki színész: felszínes, a tekintete üres. Ennek ellenére az *Elbűvölvénél* jobban szeretem *A Paradine*-esetet. Önnek mi a véleménye?

– Nem is tudom. *A Paradine*-esetben is rengeteg tévedés van...

– Már türelmetlenül vártam, mikor érkezünk a *Forgószél*hez, mert ezt a filmjét szeretem a legjobban, legalábbis a fekete-fehér filmjei közül. A *Forgószél* a hitchcock-i film kvintesszenciája.

– Amikor Ben Hechtrel elkezdtünk dolgozni a *Forgószélen*, először is meg kellett találnunk a MacGuffint, és mint általában, most is szinte vaktában tapogatóztunk, mindenféle bonyodalmas irányban. A film lényege már megvolt: Ingrid Bergman, a hősnő Latin-Amerikába megy az F.B.I emberének, Cary Grantnak a társaságában: be kell jutnia egy náci csoport házába, és fel kell derítenie tevékenységüket.

Kezdetben mindenféle kormánytisztviselőket szerepeltettünk, nyomozókat

1 Constance (Ingrid Bergman) orvos egy elmeegógyintézetben. Az intézet vezetője, dr. Murchison (Leo G. Carroll) nyugdíjba készül, és most utódját, Edwardes doktort (Gregory Peck) várják. Constance beleszeret Edwardes doktorba, de csakhamar rájön, hogy egy önmagát Edwardes doktornak képzelő elmebeteggel áll szemben. Amikor a férfi rádöbben, hogy amnéziás, megszökik az intézetből, mert úgy képzei, ő ölte meg az igazi Edwardes doktort. Constance a nyomára bukkan, és elbújtatja a rendőrség elől idős professzoránál (Michael Chekhov), aki elemezni próbálja a beteg álmait, hogy fény derüljön bűnösségi komplexusának okaira. Az ál-Edwardes mindig bűnösnek érezte magát öccsének gyerekkori játékuk közben bekövetkezett haláláért. Edwardes doktor ugyanúgy pusztult el, de valójában Murchison doktor, a klinika eddigi igazgatója ölte meg – mindegy a film végén derül fény.

meg Latin-Amerikában élő német emigránsokat, akik titokban fegyvert gyűjtenek, és titkos harci egységet alakítva harcra készülődnek. De amikor már megalakult, nem tudtunk mit kezdeni ezzel a titkos hadsereggel, ezért szélnek eresztettük őket, és egy pofonegyszerű, de legalább konkrét és vizuális MacGuffint alkalmaztunk: a borospalackba rejtett urániummintát.

A producer először egy teljesen elavult novellát kínált fel, amely a „Saturday Evening Post”-ban jelent meg „A lángok dala” címmel. Egy fiatal nőről szólt, aki szerelmes egy New York-i úri-fiúba. A lánynak nagy lelkiismereti problémája van, mert eltitkol valamit a múltjában, és úgy képzei, ha a fiú vagy a fiú anyja megtudja, vége a szerelmüknek. Mi is ez a titok? A háború alatt a kémelhárítás egy impresszárióhoz fordult, hogy találjon egy fiatal színésznőt, akit ügynökként lehet felhasználni és aki vállalja, hogy lefekszik egy kémnel bizonyos információk megszerzése érdekében. Őt választották, ő pedig elfogadta és megtette, amire kérték. Most szorult helyzetében felkeresi az impresszáriót, és elmondja neki a problémáját. A történet végén az impresszárió bekopog a fiú anyjához, mindent elmesél neki, mire a rendkívül arisztokratikus viselkedésű anyja így szól: „Mindig is kiváló jellemű lányt szerettem volna a fiamnak feleségül, de sohasem reméltem, hogy ilyen kiválót fog találni.”

Hát ez volt az Ingrid Bergman és Cary Grant főszereplésével, Alfred Hitchcock rendezésében készülő film alapötlete. Leültünk Ben Hechttel, hogy megbeszéljük a dolgot, és ennyit tartottuk meg az alaptörténetből: a lánynak le kell feküdnie egy kémnel, hogy információkat szerezzen. Tovább beszélgettünk Ben Hechttel, latolgattuk a sztori fordulatait, és ekkor előálltam a MacGuffin-urániummal: négy-öt mintadarab homokba rejtve egy borospalackban. A producer azt mondja: „Az istenért, mi ez az egész?” – „Uránium, amivel alkalomadtán atombombát lehet gyártani” – mondom. Erre ő: „Miféle atombombát?” Mindez 1944-ben történt, egy évvel Hi-

roshima előtt. Minderről alig volt sejtésem, épp csak valami halvány értesülésem. Barátaimnak egy író ismerőse azt állította, hogy valahol az új-mexikói sivatagban titkos terven dolgoznak a tudósok, annyira titkos terven, hogy el sem hagyhatják a gyárat. Azt is tudtam, hogy a németek Norvégiában a nehézzvízzel folytatnak kísérleteket, és így jutottam el a MacGuffin-urániumhoz. A producer fel volt háborodva. Ez az egész atombomba-história teljesen abszurdnak látszott egy film alaptörténetéhez. Azt mondtam: „Ez nem a film alaptörténete, ez csak a MacGuffin”, majd elmagyaráztam neki, mi az a MacGuffin, és mennyire nem fontos az egész. Ezzel fejeztem be: „Ha nem tetszik az uránium, válasszunk ipari gyémántot, amiről majd azt hiszik, a németeknek életbevágóan szükségük van rá, mondjuk a haditechnikájuk tökéletesítésére. Ha történetünk nem állna kapcsolatban a háborúval, akár gyémántlopás köré is építhetnénk a cselekményt, mivel úgyszint az egésznek jelentősége.” De nem tudtam meggyőzni. Annyira nem, hogy két héten belül átpasszolt minket az R.K.O.-nak: Ingrid Bergman-Cary Grant-a forgatókönyv-Ben Hecht-és jómagam, mindent egy csomagban továbbadtam.

Most még el kell mondanom a MacGuffin-uránium történetének a végét. Ez négy évvel a *Forgószelel* bemutatása után történt. A Queen Elizabeth fedélzetén utazom, és találkozom a producer, Hal Wallis társával, egy Joseph Hazen nevű emberrel. Azt mondja: „Már rég meg akartam kérdezni: hogy az ördögbe tudott egy évvel Hiroshima előtt az atombombáról? Amikor átadta nekünk a *Forgószelel* forgatókönyvét, visszautasítottuk, gondolván, hogy ez a legostobább dolog, ami egy film alapjául szolgálhat.”

Most megint hátraugrunk, mert el kell mesélnem egy epizódot, még a *Forgószelel* leforgatása előtről. Ben Hechttel elmentünk a Pasadenai Műegyetemre, hogy találkozzunk dr. Millikennel, Amerika akkori legnagyobb tudósával. Bevezetett bennünket a dolgozószobájá-

ba, ahol egy sarokban hatásos látványt nyújtva ott állt Einstein mellszobra. Az első kérdésünk ez volt: „Milliken professzor úr, mekkora lenne egy atombomba?” Ránk nézett: „Maguk börtönbe akarnak jutni és engem is börtönbe juttatni?” Aztán egy óra hosszat magyarázta, mennyire lehetetlen atombombát gyártani, és ezzel fejezte be: „Ha csak a hidrogén feletti ellenőrzést elérnék, már az nagy dolog volna.” Mikor elmentünk, azt hitte, mindenről meggyőződött, de később tudtam meg, hogy e látogatásunk után az FBI még három hónapig megfigyelés alatt tartott.

Térjünk vissza a hajóra, ahol Mr Hazen így szól: „Azt hittük, az uránium a lehető legostobább dolog, ami egy film alapjául szolgálhat.” Erre én azt feleltem: „Mindez csak azt bizonyítja, mennyire tévedtek, amikor a MacGuffinnak valami fontosságot tulajdonítottak. A *Forgószél* története egyszerűen csak annyi, hogy egy férfi szerelmes egy lányba, aki hivatalos küldetése során lefekszik egy másik férfival, és ezért nem tud hozzámenni a szerelméhez. Ez a történet. Most már érti végre, milyen hibát követtek el és mennyit vesztek a tévedésükkel, hiszen a film kétfélmillió dollárba került, és nyolcmilliót hozott tisztán?”

– Tehát nagy siker volt. Az *Elbűvölve* is behozta a költségeket?

– Az *Elbűvölve* kicsit kevesebbe került, másfélmillió dollárba, és hetet hozott a producernek.

– A *Forgószél* azóta többször is műsorra kerül az egész világon, és ennek na-

gyon örülök, mert húsz év múltán is modernnek hat. Kevés jelenetből áll és csodálatosan tiszta: példaértékű, hogyan kell a forgatókönyvet felépíteni.²

Úgy értem ezt, hogy ebben a filmben maximális hatást ért el minimális hatáselem felhasználásával. Minden *suspense*-jelenet két tárgy köré szerveződik, és mindig erre a kettőre: a kulcsra és az ál-borospalackra. Az érzelmi szál a lehető legegyszerűbb: két férfi szerelmes ugyanabba a nőbe. Véleményem szerint összes filmje közül ebben valósul meg leginkább a rendezői szándék és a vásznon látható eredmény tökéletes azonossága. Nem tudom, hogy már ebben az időben is gondosan lerajzolt-e minden beállítást, de az embernek az az érzése, hogy szinte a képregényeknél megszokott tudatossággal készült az egész. A *Forgószél* nagy művészi sikere valószínűleg annak köszönhető, hogy egyszerre jutott a stilizáció és az egyszerűség csúcsára.

– Egyszerűség... Hát ez érdekes... Elég különös... Tényleg erre törekedtünk. Általában egy kémfilmben jó sok erőszakos hatáselem van, itt viszont elkerültük az ilyesmit. A gyilkosságra rendkívül egyszerű, majdnem azt mondanám, természetes módszert használtunk, olyat, amilyenek a napihírekben, az életben előfordulnak. A Claude Rains-figura és az anyja észrevétlenül akarja megölni Ingrid Bergmant, lassan, arzénrel mérgezve meg, pontosan úgy járva el, mint a feleségének életére törő férj, ha szabad ezt mondanom: autentikus módon, mint

2 A *Forgószél* rövid összefoglalása: A háború másnapján az amerikai bíróság elítél egy náci kémét. A lánya, Alicia (Ingrid Bergman) sohasem volt náci, de züllött életmódot folytat. Devlin, a kormány ügynöke (Cary Grant) megbízatást ajánl a számára. A nő elfogadja, és mindketten Rióba utaznak. Bár beleszeretnek egymásba, Devlin még mindig elég megvetően viselkedik Aliciával. A lánynak feladata szerint fel kell vennie a kapcsolatot apja egyik barátjával, Sebastiannal (Claude Rains), aki búvóhelyet létesített házában a Braziliába menekült nácioknak. Alicia többször is meglátogatja Sebastiant a házában, a férfi teljesen belebolondul, feleségül akarja venni. Alicia ugyan visszautasíthatná, de elfogadja a kihívást, abban reménykedve, hogy Devlin nem engedélyezi. Téved, és a ház úrnője lesz, bár anyósa ellenségesen bánik vele. Aliciának meg kell szereznie a ház borospincéjének a kulcsát, de ezt Sebastian mindig magánál tartja. A nászút után rendezett nagy fogadáson Alicia és Devlin be tud hatolni Sebastian hírhedt pincéjébe, és felfedezik a borospalackba rejtett urániumot. Másnap reggel Sebastian rádöbben, hogy amerikai kémnőt vett feleségül, és anyja segítségével fokozatosan mérgezni kezdi Aliciát. A feleség halálának még a család barátainak számító többi kém szemében is természetesnek kell látszania. Az Aliciáról semmi hírt nem kapó Devlin végül elmegy Sebastian házába, s a nőt haldokolva találja az ágyán. Devlin hozzálép, karjaiba veszi, szerelmet vall, és az egész házon átvezetve leakiséri a kocsijáig, miközben a mit sem tudó, de fenyegetően gyanakodni kezdő cinkosaitól körbevett Sebastian tehetetlenül várja a leszámolást.

azok, akik valakinek az életéről-haláláról úgy döntenek, hogy maguk nem kockáztatják a lebukást.

A filmekben az a szokás, hogy amikor a kémek el akarnak valakit tenni láb alól, minden óvintézkedés nélkül egyszerűen lepuffantják vagy autóban viszik ki a város szélére és ott ölik meg egy elhagyatott helyen, vagy méginkább a kocsiban hagyják a hullát, és a kocsit jó magasról szakadékba lökik, hogy balesetnek álcázzák a dolgot. Ehelyett én a gazfickókat úgy akartam ábrázolni, hogy gonosz módon, de értelmesen viselkednek.

– Igen, nagyon megfontoltak, egész emberiek; sebezhetőnek látszanak, félelmetesek, de érezni, hogy maguk is félnek.

– Ez volt az alapelv. És az egész filmben tudatosan ragaszkodtunk ehhez. Emlékezzen csak arra a jelenetre, ahol Ingrid Bergman visszatér a városba Cary Grant-hoz, miután teljesítette a feladata első részét: kapcsolatba került Claude Rains-szel. Cary Grant mellett áll, és azt mondja: „Feleségül akar venni.” A leghétköznapi hangon elmondott egyszerű dialógust használtam itt, de a jelenet megvalósítása ellentmond ennek az egyszerűségnek; a képkiívátban csak a két szereplőt látjuk: Cary Grantot és Ingrid Bergmant, és az egész jelenet erre épül: „Feleségül akar venni.” Azt hihetnénk, hogy valamifajta érzelmi *suspense*-t kell itt kreálni: vajon Ingrid hozzámegy Claude Rains-hez vagy nem? Hát egész másról van itt szó, mert a válasz erre a kérdésre teljesen érdektelen, nem is hangzik el a jelenet során, a néző egyszerűen azt gondolja, hogy a házasságra sor kerül. Teljesen tudatosan siklottam el a látszólag fontos dolog mellett, mert az érzelmi töltés nem abból a kérdésből származik, hogy Ingrid hozzámegy-e Claude Rains-hez, ha-

nem abból a tényből, hogy az a férfi, akivel le kellett feküdnie egy információ megszerzéséért, teljesen váratlanul házasságot ajánl neki.

– Ha jól értem, itt nem Ingrid Bergman válasza a fontos erre a házassági ajánlatra, hanem az, hogy egy ilyen váratlan ajánlatot kap.

– Erről van szó.

– Nagyon jó ötlet; ez a házassági ajánlat a valódi bomba erejével hat, annál is inkább, mert kémtörténetekben ritkán esik szó házasságról.

Felidéznék egy másik motívumot, amely később is visszatér, *A Baktérió* alatt történetében: a részegségtől a mérgezettségig, az alkoholtól a méregig történő láthatatlan átmenetre gondolok. A második találkozásukkor a városban Ingrid Bergman már rosszul van az arzéntől, de Cary Grant meg lévén győződve, hogy a lány szokása szerint sokat ivott, megvető módon bánik vele. Ennek a félreértésnek nagy drámai ereje van és igazán megrendítőnek találom.

– Ez nagyon is fontos volt a számomra, pontosan azért, hogy a mérgezés lassan történjék, fokozatosan, a lehetséges legtermészetesebbnek tűnjön, semmiféle őrült vagy melodramatikus jellege ne legyen: igazi érzelmi átmenet.

A *Forgószél* története a kötelesség és a szerelem közötti ősrégi konfliktus. Cary Grantnak az a feladata, hogy Ingrid



Forgószél (1946)

Bergmant Claude Rains ágyába irányítja. Igazán ironikus alaphelyzet, és ezért Cary Grant az egész történet folyamán kissé rideg marad. Claude Rains rokonszenves, mert hiszékenységének, bizalmának lesz áldozata és azért is, mert jobban szereti Ingrid Bergmant, mint ahogy Cary Grant. Egy egész sor lélektani drámába illő motívum, melyek mind kémtörténetre vannak áthangolva.

– Ne feledjük el Ted Tetzlaff szép fényképezését.

– A forgatás kezdetén vettük fel azt a jelenetet, ahol Ingrid Bergman és Cary Grant autón utazik. A lány gyorsan vezet és kicsit részeg. Stúdióban forgattuk, háttérvetítéssel. A háttérvásznon motorbiciklis rendőrt látunk közeledni, és mikor a vászon jobb oldalán kimegy a képből, keresztszögben vágтам (kilencven fokos szögben), és folytattam, már a stúdióban a kocsi magasságában beérkező motorbiciklissel. Mindenki a helyén és Ted Tetzlaff jelenti: „Forgatásra kész.” Akkor támadt egy ötletem: „Nem lenne jó még egy kis oldalfény, ami megvillanna a szereplők tarkóján, mint ha valódi volna a háttérvásznon világító motor lámpája?” Még soha nem csinálta ezt, sőt nem nagyon örült, hogy ebbe is beleszólok, rám nézett, és így szólt: „Mi az, Papa, érdeklődünk a technika iránt?”

Később is történt a forgatás alatt egy elég szomorú kis esemény. Szükségünk volt egy Rio-i nagy épületre mint a kémek házának külsőjére, és egy Beverly Hills-i házat kellett választanunk. A stúdió ezzel foglalkozó osztályvezetője egyik beosztottját jelölte ki a ház megtalálására. Alacsony, nyugodt kis ember volt. Elvitt a házhoz: „Hitchcock úr, ez a ház megfelel Önnek?” És ez az emberke azonos volt azzal, akinél én a pályám kezdetekor jelentkeztem az inzertrajzaimmal a Famous Player Lasky cégnél, 1920-ban.

– Hát ez elég kínos.

– Egy idő múlva felismertem... Nagyon kínos volt...

– Éreztette, hogy felismerte?

– Nem, nem. Ilyen tragédiák vannak ebben a szakmában. Már *A harmincki-*

lenc lépcsőfok forgatásakor is megtörtént, hogy néhány extra külsőt kellett felvennünk, és hogy ne hátráltassuk a forgatást, a producer azt javasolta, bízzunk meg ezzel valakit. „Kicsodát?” - kérdeztem. – Graham Cutts-ot. – Nem, őt nem akarom, annak idején én voltam az asszisztense, neki írtam a *Nő a nőhöz* című filmet... nem tehetjük ezt vele. – Jó, de ha elutasítja, semmilyen más munkát nem kap, és nem jut pénzhez...” Kénytelen voltam elfogadni... Rémes dolgok ezek, nem?

– Igen, azok... Elégé elkanyarodtunk a *Forgószéltől*. Azzal szeretném még kiegészíteni, hogy a film sikerének egyik kulcsa valószínűleg a tökéletes szereposztás: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains és Mrs Konstantin. Azt hiszem, Robert Walker és Joseph Cotten mellett talán Claude Rains volt filmjeiben a legjobb „gonosz”, mert nagyon emberi volt; úgy érzem, az Ingrid Bergman melletti magasságkülönbsége még csak hozzájárult ehhez: egy alacsony ember szerelmes egy magas nőbe...

– Valóban kitűnő pár volt, de a közeli képeken a magasságkülönbség már annyira szembetűnt, hogy Claude Rainsnek magasított helyre kellett állnia. Egyszer messziről látjuk őket közeledni, és mivel forgó kameramozgás (svenk) hozza őket közel, nem lehetett Claude Rains-t magasításra állítani, tehát egy fokozatosan emelkedő színpadféleséget kellett építeni a számára!

– Mulatságosnak találom az ilyen helyzeteket, még inkább, ha cinemascope-ban forgatunk, mert ilyenkor le kell szerelnünk a csillárokat, a faliképeket, az applikációkat, ugyanakkor megemelni az ágyakat, asztalokat, székeket. Egy forgatásra betévedt látogatónak mindez roppant komikus volna, és az az érzésem, nagyon jó vígjátékot lehetne csinálni egy film forgatásáról.

– Nekem is tetszene, és van is ilyen ötletem. Az egész cselekmény filmstúdióban játszódna, de nem a forgatás helyszínén, hanem a díszleteken kívül, a felvétel közti szünetekben; a film sztárjai mellékszereplők lennének, a fő-

szerepeket a filmbeli film néhány statisztája alakítaná. Remek ellenpontot lehetne így teremteni a készülő banális film és a forgatás szüneteiben kibomló igazi dráma között. Az is elképzelhető, hogy az operatőr és az egyik világosító utálja egymást, és mikor az operatőr felül a daruskocsira, a daru egész a világosítók mennyezeti hídjáig emelkedik, és a két pasas pár pillanatig dühödten szidalmazza egymást. Az egész alapjául természetesen szatirikus elemek szolgálnának.

– Van egy ehhez hasonló francia film, Jacques Prévert *Veronai szerelmesek* (Amants de Vérone) című munkája, melyet André Cayatte rendezett. Azt hiszem, a filmről szóló filmeket nem tartják sikert ígérő kommerciális vállalkozásnak...

– Ez tévedés. Forgattak itt What Price Hollywood címen egy nagy sikert aratott filmet, de például a *Sztár születik* (A Star is Born) nagyon jó volt...

– Igen, igen! És az *Ének az esőben* (Singing in the Rain) is tele van a kezdeti hangosfilm idejére vonatkozó gagekkel.

A *Paradine-eset* forgatókönyvét maga David O. Selznick jegyzi Mrs Hitchcock (Alma Reville) egy regényadaptációja nyomán. (Robert Hitchens: The Paradine Case)³

– Robert Hitchens több regényt írt, az „Allah kertje”-t, a „Bella Donná”-t és egyebeket. Századeleji ember volt. Mikor kiválasztottuk az anyagot, Mrs Hitchcockkal készítettünk egy rövid vázlatot, hogy Selznick megcsinálhassa az előkölségvetést, aztán egy skót színpadi szerzőt, James Bridie-t kértem fel a munkára, aki nagy becsben állt Angliában. Hatvan év körüli író volt, senkitől sem függött. Selznick meghívta New Yorkba, de mivel a repülőtéri betonon senki sem várta, már a következő gép-

pel visszament Londonba. Határozott és független jellem. Aztán Angliában dolgozott a könyvön, és elküldte a kéziratot. Ez azért nem volt a legjobb munkamódszer. Ezek után Selznick maga akarta kidolgozni a forgatókönyvet. Ebben az időben ez szokásává vált. Egyenként megírta a jeleneteket, és kétnaponként leforgattatta őket. Lehetetlen módszer.

Mármost nézzük a film legkirívóbb hibáit. Először is nem hiszem, hogy Gregory Peck megeleveníthet egy brit ügyvédet, mert egy brit ügyvéd nagyon művelt, kulturált ember, aki a felsőbb osztályokhoz tartozik.

– Kit választott volna?

– Laurence Olivier-t. Ronald Colman-ra is gondoltam. A női szerepre egy ideig Greta Garbo játékában reménykedtünk, aki ezzel térhetett volna vissza a filmezéshez. De a szereposztás legnagyobb tévedése Louis Jourdan kiválasztása volt a lakáj figurájára. A *Paradine-eset* története egy gentleman-ügyvédéről szól, aki beleszeret egyik védencébe. Ez a nő nemcsak gyilkos, de nimfomániás is, és az ügyvéd megaláztatásának csúcspontja, amikor a bíróságon szembesítenie kell a hősnőt egyik szeretőjével, egy lakájjal. Erről a szeretőről, a lakájról sütnie kellett volna, hogy alávaló szélhámos.

Sajnos Selznicket szerződés kötötte Alida Vallihoz, akiről azt hitte, új Ingrid Bergman lesz, és szerződés kötötte Louis Jourdanhoz is, tehát őket kellett alkalmaznia. Mindez jócskán halványította a történetet. Ami a cselekmény előtt lezajlott gyilkosságot illeti, sohasem voltam biztos a dolgomban, mert nem egészen értettem: a szereplők egyik szobából a másik szoba felé jövet a lépcső alján vagy a tetején akadnak össze... tényleg nem értettem ennek a háznak a

3 A szép Mrs Paradine-t azzal vádolják, hogy megölte vak férjét. Keane ügyvéd (Gregory Peck) vállalja a védelmét. Bár a férfinak csinos szöke felesége van (Ann Todd), az ügyvéd beleszeret védencébe, aki könnyedén meggyőzi ártatlanságáról. Nem sokkal a tárgyalás megkezdése előtt Keane rájön, hogy Mrs Paradine szeretője volt a lakájának. A per nagyon nehéznek bizonyul Keane számára: Horfield bíró (Charles Laughton) ugyanis gyűlöli, amiért az ügyvéd felesége visszautasította ajánlatait. A tanúként megidézett lakájt Keane sarokbaszorítja, mire az szeretője ellen vall, majd öngyilkos lesz. Mrs Paradine bevallja tettét, egyúttal bejelenti, hogy az ügyvéd szerelmes belé, de ő megveti. Keane a tárgyalás kellős közepén elhagyja a bíróságot. Karrierjének vége, de visszatál felesége mellé.

topográfiaját meg azt sem, miként követik el a gyilkosságot. A filmben számomra az volt az érdekes, hogy bemutat-sam, miként adnak váratlanul rendőrkézre egy olyan nőt, mint Mrs Paradine, miféle eljárásnak kell magát alávetnie, amint két rendőr kíséretében elhagyja a házat, miközben még oda-szól a házvezető-nőnek: „Nem hiszem, hogy itthon ebédelek”; aztán a börtönben tölti a következő éjszakát, és sohasem szabadul ki. Kicsit erre visszhangzott később a *Tévedés* is.

Igen, mert mindig az járt a fejemben és ez talán a saját félelmem kivetítése, milyen lehet, mikor egy hozzánk hasonló embert hirtelen megfosztanak a szabadságától és összezárják hivatásos bűnözőkkel. Gyakran mutatnak börtönbe zárt bűnözőket, de ha felsőbb osztálybeli emberrel történik ugyanez, olyan kontraszthatás keletkezik, ami hihetetlen módon érdekelt.

– Ezt a hatást jól tükrözi az a jelenet, amikor Mrs Paradine-t bevitték a börtönbe, és egy női börtönőr kibontja a haját s beletúr, hogy nem rejtett-e el benne valamit... Azt hiszem, Ann Todd az ügyvéd feleségének szerepében nem igazán meggyőző.

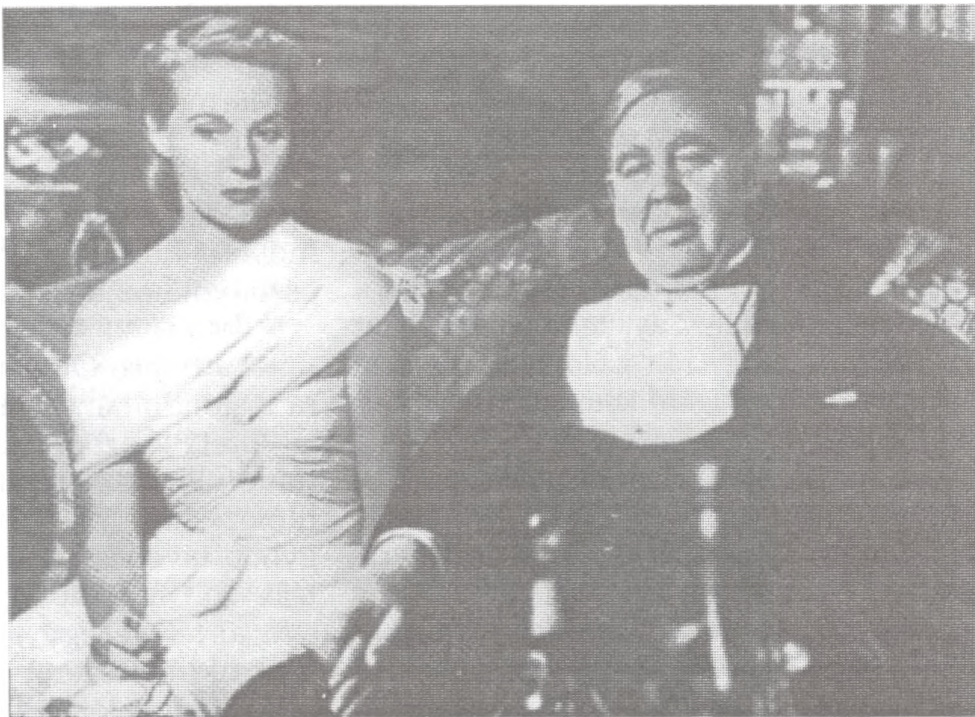
– Túl hideg...

– Végül is a legsikerültebb figurák a mellékszereplők lettek, a Charles Laughton játszott a bíró és a felesége, Ethel Barrymore. Van egy nagyon szép jelenetük a film vége felé, amikor Ethel Barrymore szánakozik Alida Valli sorsán, miközben Laughton könyörtelen marad.

Máskor viszont bujaságra hajlamos figuraként viselkedik. Az ebédlőből kilépve gyors pillantást vet Ann Todd meztelen vállára. Aztán leül mellé, és

hidegvérrel, mintha mi sem történne, mindenki szeme láttára a kezére teszi a kezét.

Több ez, mint egyszerű szemtelenség: botrányos dolog, amit a film finoman és visszafogottan ábrázol. A film teljes második fele a bírósági tárgyalá-



A Paradine-eset (1947)

son játszódik: úgy gondolom, ez különösen érdekelte.

– Nagyon, mert a konfliktus alapjai igen élesen vannak ábrázolva az első részben, és ez lehetővé tette, hogy maga a per az elejétől fogva izgalmas legyen.

Van egy érdekes beállítás a tárgyalóteremben.

Amikor Louis Jourdan szólítják tanúskodni, a terembe lépve útközben Alida Valli mögött kell elmennie. Bár Alida Valli háttal ül, azt a benyomást szerettem volna kelteni, hogy megérzi a férfi közellétét, mégpedig nem azért, mert kitalálja, hogy ott van, hanem mert a „szaglásával”, az orrával érzi. Kétszer kellett felvenni. A kamera Alida Vallit mutatja, és a válla felett a távolban oldalról közeledik Louis Jourdan a tanúk pulpitusához. Először megcsináltam kétszáz fokos svenkkel, a gép a tengelyén forogva követte Jourdan egészen a tanúk padjáig, Alida Valli nélkül. Aztán felvettem Alida Valli nagy-

közelijét, mögötte háttérvetítéssel, és emiatt egy forgószékre ültettem, hogy megteremtsem a tengelyváltás hatását. A mozgás végén Alida Vallit el kellett tüntetni, mert a kamerának ismét Louis Jourdan kell befognia, amint megérkezik a tanúk helyére. Nagyon nehéz volt leforgatni, de érdekesnek tartom.

- A per nagyjelenete ezek után következik, amikor Gregory Peck fölülről fény-

képezve elhagyja a bírói tribünt, mert nem vállalhatja tovább ügyfelének védelmét: Önnel együtt úgy gondolom, Laurence Olivier jobban megfelelt volna... És Louis Jourdan szerepére volt más ötlete?

- Robert Newton.
- Á, persze... nagyon jó... a darabosságával...
- És kampós ujjával, mint az ördög!



kilenc

Kötél: 19³⁰-tól 21¹⁵-ig • egy film – egy beállítás • üvegfelhők • a szín és a térhatás – félrecsúsznak a falak • lényegében nincsenek is színek • a filmet vágni kell • mit értünk az utcai zajeffektusok „felhozásán” • *A Baktérítő alatt* • ostoba voltam és gyerekes • három tévedésem • „run for cover” • szégyelltem magam • „de Ingrid, ez csak film!” • *Rémület a színpadon* • egy hazug flash-back • minél sikerültebb a rossz ember, annál sikerültebb a film

FRANÇOIS TRUFFAUT Eljutottunk 1948-ig. Fontos állomása ez az Ön pályafutásának, hiszen a *Kötéltől* (Rope) fogva Ön a filmjei producere; továbbá a film nem csupán az első színesfilmje, de nagy technikai bravúr is egyben. Mindenekelőtt arra volnék kíváncsi, hogy vajon a filmváltozat nagyon eltér-e Patrick Hamilton darabjától?¹

ALFRED HITCHCOCK Nem nagyon. Jóllehet Hume Cronynnal is dolgoztam egy keveset, a párbeszédnek részben a darabból, részben Arthur Laurents-től valók.

Igazán nem tudom, miért hagytam magam belerángatni ebbe az ízébe – szántsándékkal mondom ízét, mert nem tudom másnak nevezni a dolgot.

Itt a fiatalok komédiázása párhuzamos a cselekménnyel, minden folyamatos, a függöny felhúzásától a függöny leeresztéséig, úgyhogy felmerült bennem a kérdés: vajon technikailag lehetséges-e, mégpedig ugyanilyen eljárás



Kötél (1948)

szerint, mindezt filmre vinni? A válasz persze az volt, hogy a filmnek is folyamatosnak kell lennie és hogy nem szabad egyetlenegyszer sem megszakítani ezt a történetet, amely pontosan tizenkilenc óra harminckor kezdődik és pontosan negyed tízkor ér véget. Ekkor fogant meg bennem az ötlet, hogy a film – akármilyen képtelenség – egyetlen beállításból fog állni.²

- 1 A *Kötél* esetében elég dióhéjban összefoglalni a cselekményt, hiszen Alfred Hitchcock kizárólag a film technikai aspektusára fordított figyelmet. A cselekmény egy New York-i lakásban játszódik, egyetlen nyári estén. Két fiatal, mindketten homoszexuálisok, megfojtják – mégpedig csak a gyilkosság örömeért – egyik iskolatársukat, majd a holttestet elrejtik egy régi faragott ládába, alig néhány perccel a koktél előtt, ahová nemcsak az áldozat szülei, de volt menyasszonya is hivatalos. Meghívták régi tanárukat is (a szerepet James Stewart alakítja), és hogy csodálatát kiérdemeljék, fokozatosan leleplezik magukat. De a tanár felháborodásában kiszolgáltatja egykori tanítványait a rendőrségnek.
- 2 Azoknak az olvasóknak a kedvéért, akik nem járatosak a filmtechnikában, el kell mondanunk, miféle „trükk-ről” beszél Hitchcock a *Kötél* kapcsán. Egy képsor általában beállításokra van felosztva, és egy beállítás többnyire öt-tíz másodpercig szokott tartani. Egy másfélórás filmben általában hatszáz beállítás van, de lehet több is, sőt néha, miként Alfred Hitchcock erősen tagolt filmjeiben, akár ezer. (A *Madarakban* például nem kevesebb mint ezerháromszázhatvan beállítás van). A *Kötél*-ben viszont midegyik beállítás tíz percig tart, vagyis pontosan annyi ideig, amennyi nyersanyag van egy kazettában (*Ten Minutes Take*). Ez az első eset a filmművészet történetében, hogy egy filmet megszakítások nélkül, folyamatosan vettek fel.

Ha jól meggondolom, mindez örült-ség volt, hiszen nemcsak minden addigi beidegződésemmel szakítanom kellett, de a film tagolásával és a montázs lehetőségeivel kapcsolatos elképzeléseimet is meg kellett tagadnom, hogy vizuálisan el tudjam mesélni a történetet. Elég az hozzá, pontosan úgy vettem fel a jeleneteket, pontosan abban a sorrendben, ahogyan a forgatókönyvben egymás után következtek; úgy mozgattam a kamerát meg a színészeket, hogy ne kelljen felrúgnom miattuk a vágási szokásaimat, vagyis ragaszkodtam ahhoz az alapelvhez, hogy a képkivágat arányai mindig összhangban legyenek az adott pillanat érzelmi jelentőségével. Ez persze nem ment könnyen, és nem csak a kamera állított nehéz feladatok elé, hanem a fény is; folyamatos megvilágításban dolgoztunk, elsötétítés nélkül, csak a fényelosztás változott, mivel a cselekmény 19^h30-kor, vagyis világosban kezdődik és 21^h15-kor, vagyis már sötétben ér véget. Az is veszélyeztette a folyamatosság illúzióját, hogy időnként tekercset kellett cserélni. Ezt a technikai problémát úgy oldottam meg, hogy az egyik színészt odairányítottam a felvevőgép elé. A tekercs legvégén ráközelítettünk a zakójára, az új tekercset pedig ebből a nagyközeliből indítottuk.

– Ráadásul ekkor próbálkozott először színesfilmmel, tehát ez a probléma is hozzáadódott a többihez...

– Igen. Ez a probléma is hozzáadódott a többihez, főleg azért, mert szerettem volna a színeket a minimumra korlátozni. Felépítettünk egy lakást a stúdióban, bejáratral, nappalival meg a konyha egy részével. Az ablakból New York-ot lehetett látni; ezt a makett-háttér – a kameramozgásra való tekintettel – félkörben építettük fel; a makett-háttér háromszor nagyobb felületet foglalt el, mint maga a díszlet, a perspektíva miatt. A felhőkarcolók meg a városháttér között még felhőket is csináltattam, üvegrostból. Mindegyik felhőt külön lehetett mozgatni. A felhők egy része láthatatlan fonálon csüngött, a többi póznára volt erősítve; és mindegyik egy kicsit kiflialakra volt formázva. Külön

„ütemtervet” dolgoztunk ki a felhők mozgatására, és valahányszor tekercset cseréltünk, mindig arrább toltuk őket, mégpedig balról jobb felé haladva és felhőnként más-más mértékben. A felhők forgatás közben nem mozogtak, de valahányszor a kamera elfordult az ablaktól, mindig változtattunk valamit a helyzetükön. És amikor egy felhő a makett végére ért, fogtuk, és visszavittük a kiindulóponttra.

– És a színekkel mi volt a probléma?

– Csak a forgatás vége fel vettem észre, hogy a negyedik tekercstől, vagyis a naplementétől kezdve túlon túl erős a narancsvörös a képen. Nem tehettem mást, az utolsó öt tekercset újra kellett forgatni... De ha nincs ellene kifogása, csinálnék itt egy kis vargabetűt, ha már színhatásról van szó.

A legátlagosabb operatőr is kiváló szakember. Egy nőt minden különösebb nehézség nélkül meg tud szépíteni, meg tudja csinálni, hogy a megvilágítás természetes legyen, híján legyen minden mesterkélettségnek; a színes filmmel azonban van egy nagy probléma, nevezetesen az operatőr művészi ízlésének problémája. Vajon van-e színérzéke az operatőrnek? Vajon van-e ízlése, össze tudja-e válogatni a megfelelő színeket? A *Kötél* operatőre csak ennyit mondott: „Nahát, ilyen egy naplemente!” Ez az operatőr azonban jó ideje nem láthatott a naplementét, feltéve, hogy egyet is megnézett az életben. Olyan volt az egész, mint egy ízléstelen képes levelezőlap.

Amikor megnéztem a *Kötél* első musztereit (az operatőr ugyanaz a Joseph Valentine volt, aki *A gyanú árnyékában* forgatta), legelőször azt vettem észre, hogy a színesfilm élesebb, mint a fekete-fehér, és arra is rájöttem, hogy a színesfilm esetében ugyanaz a megvilágítás elve, mint a fekete-fehérében. Márpedig, ahogyan már beszéltem róla, az a megvilágítási technika, amelyet az amerikaiaknál 1920-ban annyira csodáltam, úgy próbálta enyhíteni a kép két-dimenziós jellegét, hogy a szereplőt a mellé helyezett fényforrással elválasztotta a háttértől. Mármost erre semmi

szükség a színesfilmben, legfőleg abban az esetben, amikor véletlenségből (de ilyesmi úgyszólván sohasem fordul elő) a színész ruhájának színe azonos a mögötte levő díszletével. Mindez gyerekes, ugye? Mégis, van egy hagyomány, amelyet rettenetesen nehéz megtörni. A színesfilmen ugyanis nem szabadna látnunk, hogy hol a fényforrás, és mégis, jó néhány filmben lehet látni, hogy az ívlámpák rendkívül erős reflektorfényvel világítják meg a sötét folyosókat vagy az öltözőt meg a színpad között levő színházi kulisszákat és a falakon olyan fekete az árnyék, mintha bizony grafittal rajzolták volna oda. Ilyenkor önkéntelenül is felvetődik a kérdés: honnan ez a sok fény?

Amondó vagyok, hogy a színesfilmek megvilágításának kérdése mind a mai napig nincs megoldva. A színesfilmek fényelosztásán a *Szakadt függönyben* próbáltam először változtatni, mégpedig Jack Warren segítségével; ő már dolgozott velem, nevezetesen a *Rebecca* meg az *Elbűvölve* forgatásán.

Tudjuk, hogy addig lényegében véve nincs se szín, se arc, amíg nincs fény. Utóvégre, az az első dolog, amit a képzőművészeti főiskolán megtanul az ember, hogy nincsen vonal sem, csak fény meg árnyék. Az első rajz, amit a képzőn csináltam, rossznak nem volt rossz, de mivel vonalakból állt, elfogadhatatlan volt, és ezt rögtön meg is mondták.

A *Kötél* forgatásánál az operatőr az első négy-öt nap után hirtelen „beteget” jelentett, és soha többé nem került elő. Egyedül maradtam a Technicolor tanácsadójával, ő aztán a fővilágosítóval valahogy megoldotta a dolgot.

– A kameramozgatással is sok volt a probléma?

– A felvétel előtt a legapróbb részletekig elpróbáltuk a kamera mozgását. Dolly kamerával dolgoztunk; halványan számokat írtunk a padlóra, és az volt a feladat, hogy a segédoperatőr a párbeszéd adott mondatánál pontosan az előre megadott számon legyen a Dollyval és így tovább. Amikor egyik helyiségből átmentünk a másikba, a nappali szoba görgőkre szerelt fala vagy a bejárat ész-

revétlenül félrecsúszott előttünk; a bútorok is mind görgőkre voltak helyezve, azokat is félretolták a kamera közeledtére. Fantasztikus látvány volt a stúdió munka közben, sohasem felejttem el.

– Szinte hihetetlen, hogy mindezt nesztelenül meg lehetett csinálni, és hogy a hangot is egyenesben vették fel. Egy európai ilyesmit el se tud képzelni, akár Rómában dolgozik, akár Párizsban...

– Azért Hollywoodban se volt könnyű, de külön padlót csináltattunk erre a célra. Az egyik legelső jelenetben két fiatalembert látni, ezek megfojtják a társukat, a hullát meg berakják egy ládába – eddig alig van párbeszéd. Fel-alá járkálnak a nappaliban, megkezdődik a párbeszéd, bemennek a konyhába, a fal eltűnik, felerősödik a fény, itt az első beállítás vége, és annyira ideges vagyok, hogy úgyszólván semmit sem látok; elég az hozzá, hogy már a felvétel nyolcadik percében járunk, a kamera svenkel: a két gyilkos hátrafordul a láda felé, és ott áll... az egyik világosító! Az első beállítást kidobhattuk a szemétkébe!

– Jó volna tudni, hogy mekkora volt a felhasznált nyersanyag és mekkora a hasznos felvételek mennyiségének aránya?

– Az első tíz napon át csak próbáltunk, kipróbáltuk a kamerát, kipróbáltuk a fényhatásokat, próbáltunk a színészekkel. Utána tizennyolc nap forgatás, majd, a narancsvörös égbolt miatt, még kilenc nap ráadás.

– Tizennyolc nap forgatás – ez annyit jelent, hogy legalább hat olyan nap volt, amikor az egész napi munka pocsékba ment, be lehetett dobni a szemétkosárba. Akadt azért olyan nap, amikor két tekercsnyi használható anyag is összegyűlt?

– Nem, nem hiszem.

– Ön túlságosan is szigorú, amikor elfuserált kísérletként beszél a *Kötél*ről. Nekem az a véleményem, hogy ez a film igen fontos állomása az Ön karrierjének. Ez a film olyan álom valóra váltása, amely minden rendezőben ott él; talán nincs is rendező, aki egyszer ne álmodott volna arról, hogy egyetlen fo-

lyamatos mozgással teremtsen összefüggést a dolgok között. Azt hiszem – és a legjobb rendezők pályája is ezt bizonyítja –, hogy minél többet töpreng az ember a mozi mibenlétén, annál világosabban látja, hogy mégiscsak a jó öreg klasszikus vágás az igazi, az, amelyik Griffith óta annyiszor bizonyított. Önnek is ez a véleménye?

– Igen, muszáj vágni a filmet; a *Kötél* bocsánatos kísérlet, semmi más. A megbocsáthatatlan inkább az volt, hogy makacsul *A Baktérítő* alatt című filmemben is alkalmazni akartam ezt a technikát...

– De mielőtt végeznénk a *Kötél*l, jó volna, ha realizmusfelfogásáról is beszélne egy kicsit, tudniillik a film hangszalagjának elképesztő valóságíze van, mint például az est végén, amikor James Stewart kinyitja az ablakot, revolverrel belelő az éjszakába és felhallatszik a város zaja.

– „...és felhallatszik a város zaja” – mondja. Nos, éppen ez az, kitettem egy mikrofont, úgy hat emelet magasságában, az épület külső falára, és odaállítottam néhány embert, akik izgatottan beszélgettek a járdán. Ami a rendőrautó szirénáját illeti, valaki azt mondta, hogy „van egy sziréna a raktárban”. – „És mi lesz a távolsággal?” – kérdeztem. – „Hát – hangzott a válasz –, majd halkan kezdjük, aztán egyre erősebben folytatjuk...” – „Erről szó se lehet” – mondtam. Béreltem egy szirénával felszerelt mentőautót, mikrofont erősítettem a stúdió kerítésére, a mentőautót pedig elküldtem a helyszíntől két kilométer távolságra, onnan indult – így vettük fel a szirénázást.

– A *Kötél* az első film, amelynek Ön a producere. Nagy siker volt?

– Igen, nem panaszkodhatom, és a sajtóvisszhang sem volt rossz. De a film, mivel azelőtt nem foglalkoztam ilyesmivel, belekerült vagy másfél millióba, ebből azonban háromszázezret James Stewart fedezett. Nemrég az M.G.M. megvásárolta a kópiát, és újra forgalmazta a filmet.

– Mint önálló producernek, a *Kötél* után *A Baktérítő* alatt volt a második filmvállalkozása; ez a film Franciaországban valamiféle félreértésnek lett az áldozata, mivel nem egy rajongója az Ön legsikerültebb munkáját látja benne; holott nem titok, hogy anyagilag csúfos bukás volt, és hogy Ön keservesen megbánta, hogy egyáltalán belefogott. A film egy



A Baktérítő alatt (1949)

angol regény moziváltozata. Annyira tetszett Önnek az a könyv?

– Nem, nem tetszett különösebben, és nyilván sohase csináltam volna meg a filmet, ha nem láttam volna, hogy a főszerep tökéletesen megfelel Ingrid Bergmannak. Abban az időben Ingrid volt a legnépszerűbb amerikai filmcsillag, én két filmet is forgattam vele, az *Elbűvölve* meg a *Forgószerű* címűt. Az amerikai producerek valósággal öltre mentek érte, és meg kell mondanom, nagy tévedés volt részemről, amikor azt hittem, mindenél fontosabb, hogy megszerezsem. Azt hittem, aki nem szerezte meg Ingridet, az nem is számít a szakmában. Nemcsak ostobán viselkedtem ebben az ügyben, de gyerekesen is. Igaz, hogy Ingridnek már a pusztja jelenléte is biztosította a közönségsikert, csak hogy annyira felverte a költségeket, hogy végül semmi üzlet nem volt az egészben. Még tisztán kereskedelmi szempontból is tüzetesebben meg kellett volna vizsgálnom a dolgot, és ha hallgatok a jobbik eszemre, nem dobok ki az ablakon két

és fél milliót, ami rengeteg pénz volt akkortájt.

Engem már 1949-ben is az izgalom meg a borzongás szakembereként tartottak számon. Márpedig ez a film nem volt sem izgalmas, sem megborzongató. A „Hollywood Riporter” kritikusa például azt írta, hogy „a nézőnek százöt percig kell várnia az első igazi borzongásig”.³ Egyszóval madarat lehetett volna fogatni velem, amikor sikerült szerződtetnem Ingrid Bergmant – ez volt az első nagy tévedésem. A filmet a cégem finanszírozta, és íme, Hitchcock, a valamikori angol filmrendező, végre visszatér Londonba, és ráadásul az ügyeletes amerikai filmcsillag társaságában. Ami fényképezőgép meg kamera csak volt a repülőtéren, az mind minket vett célba, amikor Ingrid Bergmannal kiszálltunk a repülőgépből. Azt hittem, mindez rettenetesen fontos, ezért mondom, hogy gyerekes voltam és idióta. A második nagy tévedés az volt, hogy Hume Cronyn barátomra bíztam a forgatókönyv megírását; azért éppen őt vettem magam mellé, mivel olyan embernek ismertem, aki erőteljesen ki tudja fejezni a gondolatait; csak később derült ki, hogy a forgatókönyvírás terén nem volt semmi tapasztalata.

A harmadik nagy tévedés az volt, hogy James Bridie-t is segítségül hívtam a technikai forgatókönyv kidolgozásához; jöllehet Bridie nem egy félintellektuális színdarabnak volt szerzője, a filmszakmában egy kicsit nehézkesen mozgott. Amikor később újra elgondolkodtam a dolgon, rájöttem, hogy Bridie ugyan kiválóan ért hozzá, hogyan kell megírni a színdarabok első két felvonását, mindössze az a baja, hogy fogalma sincs róla, hogyan kell befejezni őket.

Jól emlékszem, egyvalamin rengeteget vitatkoztunk: a forgatókönyv szerint egy alkalommal a férj meg a feleség alaposan összevész egymással. „Jó, jó – mondom Bridie-nek –, de hogyan fogjuk összebékíteni őket? – Egyszerű – hangzott a válasz –, bocsánatot kérnek, majd azt mondják: ne haragudj, megbántam a dolgot!”

– Igen, bármennyire rajongjon is az ember ezért a filmért, el kell ismerni, hogy az utolsó negyedóra bizony elég gyöngécske, és hogy a végkifejlet lassan, nehézkesen bontakozik ki...

– Most látom csak, milyen nehéz világosan elmagyarázni, milyen szörnyű helyzetbe kerültem, és hogy mennyire melléfogtam ezzel a filmmel. De egyvalamiben biztos vagyok: ha az ember az alkotómunka során úgy érzi, hogy egyre mélyebbre süpped a kétségbe meg a bizonytalanságba, akkor legokosabb, ha a hiteles, a már kipróbált dolgok területén próbálja megvetni a lábát, akármiről legyen is szó, az íróról, akivel együttműködik, a témáról vagy bármi másról.

– Mit ért azon, hogy az embernek a már kipróbált dolgok területén kell megvetnie a lábát? Azt, hogy amikor egy kicsit inog a lábunk alatt a talaj, azokba az elemekbe kell kapaszkodnunk, amelyek egyszer már beváltak?

– Igen, abba, ami szilárd, ami már ki van próbálva. Ez az egyetlen kiút, valahányszor úgy érzi az ember, hogy el van veszve, hogy nagy benne a zűrzavar..., „run for cover”. Jól ismert módszere ez a nagy felfedezőknél; amikor észreveszi az ember, hogy eltévedt az erdőben, nem szabad úgy keresni a turistajelzést, hogy csak vaktában nekivágunk a rengetegnek, a puszta ösztönünk sugallatára. Az egyetlen megold-

3 A színhely Ausztrália, 1835 táján. A kormányzó Angliából érkező unokafivérét, Charles Adare-t (Michael Wilding) vacsorára hívják egy meggazdagodott fegyenc, bizonyos Sam Flusky (Joseph Cotten) házához; a férfi Charles egyik unokahúgát, Lady Harriettát (Ingrid Bergman) vette feleségül. Charles Adare észreveszi, hogy az alkoholizmusba menekülő Harriettát valósággal terrorizálja Milly nevezetű házvezetőnője (Margaret Leighton), s miközben Charles megpróbál segíteni neki, hogy talpra álljon, szerelmes lesz a fiatalasszonyba. Sam Flusky azonban, akinek féltékenységet csak tovább szítja Milly Jagóra emlékeztető ármánykodása, végül botrányt csinál egy hivatalos bálon. Majd Harrietta töredelmesen bevallja unokafivérének, hogy valójában ő az igazi tettese annak a gyilkosságnak, amelyért Samet annak idején elítélték. A vallomás hatására Charles Adare lemond szerelméről, és visszatér Angliába, előbb azonban leleplezi Milly mesterkedéseit, aki, szerelmes lévén Sam Fluskyba, lassan adagolt méreggel próbálja úrnőjét eltenni láb alól.

dás, megfordulni, elindulni visszafelé, és szépen megkeresni azt a pontot, ahol irányt tévesztettünk.

– Így van, de ebben a filmben ott az ármányos házvezetőnő, ott az apródonként adagolt méreg, a múlt nyomasztó súlya, a bevallott bűn – ott vannak mindazok az elemek, amelyek egyszer már beváltak a *Rebeccában* és beváltak a *Forgószelemben* is...

– Igaza van, csak hogy ezek az elemek akkor is ott lettek volna a filmben, ha történetesen olyan profi szakemberrel írom a forgatókönyvet, mint Ben Hecht.

– Igaz, hogy a film bőbeszédű, de nincs híján a költőiségnek. Akárhogyan is, lehet, hogy nem jó *A Baktériót* alatt, de szép film.

– Jobban örültem volna, hogyha sikeres és nem is csak anyagi megfontolásból; nagy lelkesedéssel vágtunk a vállalkozásba, úgyhogy nagy volt a szégyen is, amikor láttuk, mire jutottunk. Azt is rettenetesen bánom, hogy mint producer-rendezőnek igen jó fizetést állapítottam meg magamnak, és Ingrid Bergman is szép gázsit kapott. Lehet, hogy magamnak egyáltalán nem lett volna szabad pénzt utalnom, de mit csináljak, valahogy igazságtalannak éreztem, hogy Ingrid Bergman pénzért dolgozik, nagyon sok pénzért, én meg ingyen.

– Nagyon ráfizetéses volt a film?

– Nagyon. Ma már azoknak a bankoknak a tulajdonában van, amelyek annak idején fedezték a költségeket; nemsokára ismét forgalmazni fogják, Amerikában feltehetőleg a tévécsatornákon.

– Nagyon regényes film ez, nehéz megérteni, miért is nem lehetett közönségsikere. Másrészt búskomor, betegesen sötét film (mindegyik szereplőnek van valami rejtegetni valója), és mint valami rémálomnak, olyan a hangulata. Mindamellettt Ön itt mégiscsak tökélre vitt néhányat azokból az elemekből, amelyek már a korábbi filmjeiben megvoltak; az ármányos házvezetőnő alakja például olyan, mintha a *Rebecca*-beli Mrs Danvers-nek volna a leánya, csak még ijesztőbb.

– Nekem is ez a véleményem, pedig az angol kritikusok szerint sírnivaló

melléfogás, hogy olyan csodaszép színésznővel játszottam el ennek a visszatartó perszónának a szerepét, mint amilyen Margaret Leighton. Sőt: az egyik sajtóértekezleten egy londoni újságíró azt mondta: „Nem értem, miért kellett idehozni Amerikából ezt a Joseph Cottent, amikor van nekünk jó angol színészünk is, például Kieron Moore”.

– De hisz a színészek nagyszerűen játszanak és jól vannak kiválasztva.

– Ebben nem vagyok olyan biztos. *A Baktériót* alatt végül is csak újabb változata az úrinő meg a lovászfűú elcsépelet törtétiájának. Ingrid beleszeret egy lovászinásba (vagyis Joseph Cottenbe), és amikor emezt fegyencként Ausztráliába száműzik, oda is elkíséri kedvesét. A lényeg itt Harrietta rangon aluli házassága, a rangon aluli szerelem. Szó, ami szó, erre a szerepre Burt Lancaster sokkal megfelelőbb lett volna.

– Ez az ellentét problémája, mint *A Paradine-eset* című filmben. De – bukás ide vagy oda –, ezt a filmet mégse lehet egy lapon emlegetni például *A Jamaica fogadóval*. Már csak azért sem, mert a filmen nagyon is érződik, hogy Ön hitt benne, és hogy szerette a sztorit, akár csak a *Szédulesét*.

– Ez igaz, csakugyan szerettem a sztorit, de korántsem annyira, mint a *Szédulesét*. Kerestem valamit Ingrid Bergmannak, és azt hittem, megtaláltam. Ha előzőleg alaposan megfontolom a dolgot, aligha választok kosztümös filmet; azóta nem is forgattam ilyet. Másrészt, a filmben alig van humor. Ha ma forgatnék olyan filmet, amelynek Ausztráliában játszódik a cselekménye, egy rendőrt mutatnék, amint beugrik egy kenguru erszényébe, és elkiáltja magát: „Azonnal kövesse azt a kocsit!”

– Van egy másik érdekes aspektusa is *A Baktériót* alattnak, ez pedig a technika. Mintha több ízben is a *Kötél* kísérletét folytatná: hat-hét perces beállításokat forgat, attól a problémától sem riadva vissza, hogy közben a földszintről fel kell mennie az emeletre...

– Nem volt ez igazán probléma, de, azt hiszem, hiba volt a megszakítás nél-

küli kameramozgatás, mivel olyasmit sugallt, hogy itt nem thrillerről van szó. A hosszú plánok miatt Ingrid Bergman egy este, már a forgatás után, rettenetesen dühbe gurult. Mivel én sohasé jövök ki a sodromból és semmitől sem irtózom jobban, mint a veszekedéstől, a háta mögött szépen kisomfordáltam a helyiségből. Vagy húsz perccel később, amikor már hazaértem, szól a telefon: kiderült, hogy még jódarab ideig panaszkodott, észre sem vette, hogy már nem vagyok ott.

– Emlékszem, egy alkalommal beszéltem vele erről a filmről Párizsban. Elmondta, hogy szörnyen nyomasztó emlékeket őriz a díszletekről, amelyek szinte eltűntek előtte a nagyjelenetek alatt...

– Nem szerette ezt a munkastílust, és mivel utálok a veszekedést, egyre csak ezt mondtam neki: „De Ingrid, ez csak film!” Csak remekművet akart forgatni, dehát ki a fene tudja előre megmondani, hogy a film, amit forgat, remekmű lesz-e vagy sem? Amikor egy filmmel elégedett volt, ezt mondta a forgatás után: „Ugyan mit is csinálhatok egy ilyen film után?” Neki semmi sem volt eléggé grandiózus, talán csak a *Szent Johannát* (Jeanne d’Arc) kivéve, pedig ha valami, az aztán nagy marhaság.

Ha valaki makacsul csak arra törekszik, hogy nagy filmet csináljon, aztán, ha sikere van, még nagyobb, arra a kisfiúra emlékeztet, aki egyre nagyobbra akarja felfújni a léggömbjét, míg az egész, bum, szét nem durran. Nekem sohasé voltak ilyen gondolataim. A *Psycho* esetében arra gondoltam, „csinálok egy jó kis filmet”, és kész, de olyasmi eszembe se jutott, hogy „csinálok egy filmet és keresek vele tizenöt milliót”. Az ilyesmi meg se fordult a fejemben. Ilyenkor mindig azt mondtam Bergmannak: „Játsszon el egy kis szerepet, egy titkárnőét például, és ki tudja, talán nagy film lesz belőle...” De ő egyre csak azt hajtogatta, hogy a *Szent Johanna* címszerepét szeretné eljátszani!

Még mostanában is állandóan civakodunk, mert hiába olyan szép asszony még mindig, azzal az ürüggyel, hogy már negyvenöt éves, anyaszerepeket

akar; de akkor mit fog játszani, ha majd nyolcvankét éves lesz?

– ...nagymamaszerepeket!

Az én szememben nagyon is logikus, hogy Ön megcsinálta ezt a filmet. A *Rémület a színpadon* (Stage Fright) viszont, amelyet szintén Londonban forgatott, nem sokkal öregbítette a hírnevét; ez csak jó detektívfilm, semmi más, Agatha Christie modorában, és pontosan azoknak a krimiknek a sorába tartozik, amiket Ön nem kedvel különösebben.

– Ezzel egyetérték, csak hogy volt ebben a filmben valami, ami nagyon izgatót: én fantáziát láttam abban, hogy olyan filmet forgatok, amely színházról szól. Pontosabban, azt szerettem ebben a filmben, hogy egy lány, aki színésznő szeretne lenni, hirtelen olyan helyzetbe kerül, hogy az első szerepét az életben kell alakítania: arról van szó, hogy álöltözetben végig kell csinálnia egy egész nyomozást. Ön most nyilván azon töpreng, hogy miért épp erre a történetre esett a választásom. A könyv nem sokkal korábban jelent meg, és úgyszólván minden kritikus megemlítette az ismeretében, hogy „a könyvből kitűnő Hitchcock-film lehetne”. Én meg, mint egy idióta, szépen bekaptam a horgot!

Volt ebben a filmben valami, amit rettenetesen megbántam... Egy flash-back, vagyis visszapergetés, ami szemenszedett hazugság volt.

– Igen, ezt sokszor a szemére hányták, még a francia kritikusok is.

– A filmekben minden további nélkül elfogadjuk, hogy valaki hazudik. Azt is minden további nélkül elfogadjuk, hogy valaki elmesél egy történetet, és hogy ezt a történetet, afféle visszapergetésként, a rendező jelenként ábrázolja. De ha így van, miért nem lehet elmesélni visszapergetésben egy hazugságot?

– A filmben azért nem ilyen egyszerű a dolog: Richard Todd, akinek nyomában van a rendőrség, beszáll Jane Wyman kocsiába, amely azonnal elindul. Ekkor Jane ezt mondja: „Egyetlen rendőr sincs a láthatáron; szeretném tudni, hogy tulajdonképpen mi történt”. Mire Richard Todd egy visszapergetésben el-

meséli a maga sztoriváltozatát. Beszél, beszél, és közben látni, csakugyan ott-hon volt, amikor egyszer csak beállít hozzá Marlene Dietrich, kétségbeesve, vérfoltos fehér ruhában; az asszony elmeséli a férfinak, mi is történt: valójában közvetett elbeszélés-technikáról van szó, hiszen Todd meséli el Jane Wymannek, mit mondott neki Marlene Dietrich. (Az asszony megölte a férjét, és azt szeretné, ha Todd segítene neki eltüntetni az egyik bizonyítékot. A férfi rááll a dologra, de mivel ő is megfordult a tett színhelyén, attól retteg, hogy rá terelődhet a gyanú.) Csak a film végén derül ki, hogy Todd hazudott Marlene Dietrichnek, hazudott Jane Wymannek és hazudott a rendőrségnek is: valójában ő volt a tettes; azt is mondhatnánk, háromszor hazudott, mivel a visszapergetés három részből áll.

– Igaz, mindez nagyon közvetett volt...

– Szerintem a film három első tekercse a legjobb.

– Nem tudom. Részemről jól szórakoztam a játékonysági kerti ünnepségen.

– Hát unalmasnak éppen nem unalmas, de nem voltam elragadtatva Jane Wyman színes egyéniségű apjának figurájától (ezt a szerepet Alastair Sim alakította); nekem nem tetszett sem a színész, sem a figura.

– Erről is az jut eszembe, hogy nem lett volna szabad Angliában forgatnom. Ott folyton ezt hallja az ember: „Ez a mi legjobb színészünk, higgye el, díszre válik majd a filmjének.” Megint csak a nemzeti előítéletekről, a szigeti mentalitásról van szó. Mellesleg rengeteget vesződttem Jane Wymannel.

– Mindig is azt hittem, azért esett épp rá a választása, mert hasonlít a lányára, Patricia Hitchcockra. Mellesleg olyan érzésem támadt a filmet nézve, mintha

afféle atyai, családi mozit néztem volna.

– Azért nem egészen! Sok gondom volt Jane-nel, nagyon sok. Az, hogy takarítónőnek öltözik, azzal járt, hogy egy kicsit el is kellett csúfítania magát, hiszen a takarítónő, akinek helyébe lépett, nem volt valami szépség. Nos, valahányszor eljött, hogy megnézzze a muszttert, mindig sírva fakadt: egyszerűen nem tudta elviselni, hogy ilyen rondára sminkelték, éppen őt, aki folyton Marlene Dietrichhez mérte magát. Egyszerűen nem tudott beletörődni, hogy őt elcsúnyítják, míg Marlene Dietrich megmarad szép nőnek. Elég az hozzá, hogy alattomban mindig változtatott egy kicsit a megjelenésén, egy kicsit mindig szépített rajta, és végül el is tolt a szerepet.

– Amikor a múltkor megpróbáltam az Ön szemével végignézni a filmet, arra gondoltam, talán azért nem köti le a nézőt, mert egyetlen szereplő se kerül komolyan veszélybe.

– Ezt csak a film vége felé vettem észre, mindenesetre olyan pillanatban, amikor már nem lehetett rajta segíteni. Hogy mi a magyarázata annak, hogy egyik szereplő sincs komolyabb veszélyben? Az, hogy olyan történet ez, amelyben a gonoszok félnek, nem pedig az ártatlanok. Éppen az a film nagy gyöngéje, hogy megtöri a híres arany szabályt: minél sikerültebb a rossz ember figurája, annál sikerültebb a film. Ez – alapszabály: márpedig ebben a film-ben el van fuserálva a rossz ember alakja.

– Jól mondja: minél sikerültebb a rossz ember figurája, annál sikerültebb a film; ezért olyan hatásos a *Forgószél*, *A gyanú árnyékában* vagy az *Idegenek a vonaton* (Strangers on a Train): Claude Rains, Joseph Cotten, Robert Walker – az Ön három legsikerültebb rossz embere.

tíz

Idegenek a vonaton, avagy a látványos felívelés • enyém volt a *suspense* monopóliuma • a ringlispíl alatt mászó mutatványos • a szajhafeleség • *Meggyónom* • kevés a humor • lehet, hogy agyafúrt barbár vagyok? • a gyónási titok • a pusztá tapasztalat még kevés • mindig is rettegettem a rendőrségtől • egy háromszögtörténet

FRANÇOIS TRUFFAUT 1950-ben járunk, Ön pedig ugyanolyan nehéz helyzetben van, mint 1933-ban volt a Bécsi keringők után és *Az ember, aki túl sokat tudott* sikere előtt. *A Baktérítő* alatt és a *Rémület a színpadon* – két kudarc, közvetlenül egymás után, és Ön csak az *Idegenek a vonaton*nal jött ismét egyenesbe.

ALFRED HITCHCOCK Ez még mindig a „run for cover” életfilozófiája. Az *Idegenek a vonaton* egy regényből készült, és a film az én tervem volt, nem pedig megbízás. Úgy éreztem, hogy az a regény nekem való nyersanyag.

– Én is olvastam, nem rossz könyv, de nem lehetett könnyű filmre írni.

– Csakugyan nem volt könnyű, és ezzel kapcsolatban eszembe jut valami: mindig pórul jártam, amikor olyan író vettem magam mellé, aki, akárcsak én, szintén a rejtélynek, az izgalomnak meg a *suspense*-nek volt a specialistája.

– Raymond Chandlerre gondol?

– Igen, sehogyan sem értettük meg egymást. Ott ültem mellette, valamilyen megoldáson töprengve: „És mi volna, ha így meg így csinálnánk?” – indítványoztam. Mire ő: „Ha mindig

Maga akarja megtalálni a megoldást, akár haza is mehetek.” Nem mondhatom, hogy jó munkát végzett, kénytelen voltan Czenzi Ormonde-ot, Ben Hecht asszisztensét szerződtetni. Amikor befejeztem a technikai forgatókönyvet, a Warner cégvezetője keresett valakit a dialógus megírására, de a felkértek közül csak kevesen vállalkoztak a dologra. A technikai forgatókönyvet ugyanis mindenki csapnivalónak tartotta.¹

– Ezen egy cseppet sem csodálkozom. A film kapcsán nekem is sokszor eszembe jutott, hogy ha történetesen nekem is kezembe kerül a forgatókönyv, bizony én sem lelkesedem érte. Abban is biztos vagyok, hogy ugyanabból a forgatókönyvből másik rendező csapnivaló filmet forgatott volna. Ami rendjén is van, másként aligha lehetne megérteni, miért is vallanak csúfos kudarcot mindazok, akik Hitchcock-módra próbálnak izgalmas filmet csinálni.

– Igen, nekem az volt a szerencsém, hogy szert tehettem ennek a kifejezési formának a monopóliumára. Ami – meglehet – csak azért sikerülhetett, mert senkinek sem jutott eszébe, hogy tüzete-

1 A vonaton egy fiatal teniszbajnokot, Guy-t (Farley Granger) megszólítja egyik csodálója, Bruno (Robert Walker). Bruno úgyszólván mindent tud Guy-ról, és – merő barátságból – azzal az ajánlattal hozakodik elő, hogy „cseréljenek” gyilkosságot. Ő, mármint Bruno elteszi láb alól Guy feleségét (aki nem hajlandó beleegyezni a válásba), Guy pedig, cserébe, szépen megöli majd Bruno apját (aki nem engedi, hogy fia élje világát). Guy energikusan visszautasítja az ajánlatot, de hiába, Bruno így is végrehajtja a terv ráeső részét: egy vidámparkban megfojtja Guy szörnyűséges feleségét. Guy-t persze kihallgatja a rendőrség, s mivel nem tud elfogadható alibit igazolni, a hatóságok megfigyelés alatt tartják, jöllehet kesztyűs kézzel bánnak vele, részint népszerűsége miatt, részint azért, mert egy szenátor leányának udvarlója. Bruno azonban nem hagyja annyiban a dolgot, tudatja Guy-vel, hogy számít rá, és hogy most őrajta a sor. Guy persze kibújik a feladat alól, de zavarában mind jobban kompromittálja magát. Brunót végül annyira felháborítja, hogy Guy nem hajlandó végrehajtani a hallgatóságos megegyezés rá eső részét, hogy úgy dönt, visszamegy a tett színhelyére, és otthagyja a teniszbajnok öngyújtóját, ezzel Guy-re terelve a gyanút. Guy-nek azonban előbb egy teniszbajnokságot kell megnyernie, és csak azután rohanhat, szinte megszökve a stadionból, Bruno után. A film végén Bruno egy elszabadult ringlispílből leli halálát, és végérvényesen bebizonyosodik Guy ártatlansága.

sebben tanulmányozza a műfaj szabályait.

– Miféle szabályokat?

– A *suspense* megteremtésének a szabályait. Ezért lehetett csak az enyém a terület. Selznick egy ízben azt mondta, hogy én vagyok az egyetlen rendező, akiben vakon megbízik; de hiába, amikor együtt dolgoztunk, mégis panaszkodott rám, azt mondta, hogy úgy építem fel a filmet, mint valami fejtörő játékot, mint egy érthetetlen keresztretjvényt. Hogy miért? Mert a filmből csak rövid montázsrészleteket forgatok, semmi mást. Ezeket pedig senki se tudja nélküllem összerakni, senki se tud más montázst összeszerkeszteni, mint amit forgatás közben a fejemben kidolgoztam. Selznick viszont olyan iskolához tartozik, amelynek tagjai csak gyűjtik, halmozzák a forgatott nyersanyagot, hogy azután kedvükre eljátszogathassanak vele. Az én filmjeimet bezzeg nem lehet tönkretenni a stúdióban. Ezért is kaphattam elégtételt a *Gyanakvó szerelem* kapcsán támadt konfliktusban.

– Mindez világos, jól látni, hogy minden beállítást meghatározott módon vett fel, egyetlen szögből, előre megszabott időtartammal, talán csak a törvényszéki jeleneteknek meg a pernek, vagyis a sok statisztát mozgó jeleneteknek a kivételével...

– Igen, ilyenkor elkerülhetetlen, hogy sok anyagot forgasson az ember. Az *Idegenek a vonaton*ban ez a teniszbajnokságon történt meg velem: sok lett a nyersanyag, az ember már nem tud egyedül dolgozni vele, kiadja hát a vágónak, hogy rostálja meg az anyagot, akkor viszont nem tudja, mi lett a selejttel. Ez a kockázat.

– Mindenki odavan az *Idegenek a vonaton* kezdetétől, a lábakat egy irányban, majd másik irányban mutató hosszú képektől, meg attól a beállítástól, amikor csak a vágányokat látni. Ahogyan a vágányok egymásba illeszkednek, majd ismét elválnak egymástól, az jelképes is egy kicsit, akár csak a *Meggyónom* legelején az irányt mutató közlekedési tábla. Úgy látom, szívesen kezdi efféle effektusokkal a filmjeit...

– Québecben csakugyan vannak ilyen táblák, ezek jelzik az egyirányú utcákat. Az *Idegenek a vonaton*ban a vágányokat mutató képek logikus folytatásai a lábak motívumának; gyakorlatilag nem is volt más megoldás.

– Csakugyan? És miért nem?

– A kamerának azért kellett végigpásztáznia a vágányokat, mert nem emelkedhettem fel, mert nem volt szabad felemelkednem, amíg Farley Granger és Robert Walker lába össze nem koccan a vasúti kocsiban.

– Igen, ez csakugyan logikus, hiszen ez a két véletlenül összeütköző láb a kapcsolatuk kezdete; addig a pillanatig mindenképp ki kell tartani amellett az elhatározás mellett, hogy a néző csak ezután pillanthatja meg az arcukat; de a vágányok az egymástól eltávolodó életutak gondolatát is sugallják.

– Természetesen; csodálatosak ezek a vágányok, sokáig elnézné őket az ember.

– A filmjeiben gyakran előfordul, hogy egy hős igyekszik valahová, ahol aztán meglepetésben lesz része. Úgy gondolom, ilyenkor – és most nem is a *Psychóról* beszélek – csalafinta módon egy kis figyelemelterelő manővert hajt végre, csak hogy még teljesebb legyen a meglepetés.

– Lehetséges. Nem mondana egy példát?

– Az *Idegenek a vonaton*ban Guy (Farley Granger) megígéri Brunónak (Robert Walker), hogy megöli az apját, de esze ágában sincs végrehajtani a büntényt, sőt, épp ellenkezőleg, figyelmeztetni szeretné a férfit. Guy tehát éjnek idején belopódzik a házba, és fel kell mennie az első emeletre, Bruno apjának szobájába. Mármint, ha szép nyugodtan felmegy a lépcsőn, abból már ki is találja a néző, hogy odafent nem Bruno apja, hanem maga Bruno van a szobában. Márpedig ezt lehetetlen kitalálni, sőt, még csak sejteni sem lehet, mert Őn jókora kutyát fektet a lépcső közepére, és egyedül ez a kutya köti le a néző figyelmét; a néző csak azon izgul, hogy a kutya átengedi-e Guy-t vagy sem, megharapja-e vagy sem. Így van?

– Így. Van ebben a jelenetben a fenyegető eb kapcsán valami felfokozott várakozás, majd a meglepetés, amikor nem Bruno apját, hanem magát Brunót pillantjuk meg a szobában. Emlékszem, rengeteget vesződtünk azzal a kutyával, amíg rábírtuk, hogy nyalintsa meg Guy kezét.

– Igen, érezni, hogy valamilyen trükk van a dologban, lassított vagy duplán exponált felvétel.

– Könnyen lehet.

– Az idő kezelése különösen érdekes ebben a filmben. Főleg arra az őrült teniszbajnokságra gondolok, amelyet Farley Grangernek mindenképp meg kell nyernie, illetve arra a váltakozó egyidejű montázsra, amikor Robert Walkert elfogja a pánik, amiért véletlenül beleejtette a kanálisba Farley Granger GH (Guy Haines) monogrammal díszített öngyújtóját. Ebben a két egymással váltakozó jelenetben Ön szinte kicsavarja az időt, mint valami citromot, majd amikor Bruno (Robert Walker) megérkezik a szigetre, lazábban bánik vele. Walker nem rejtheti el fényes nappal az öngyújtót, meg is kérdezi az egyik mutatványostól: „Errefelé hánykor sötétedik?” A valóságos idő, vagyis az élet ideje lassan visszanyeri jogait, hiszen Walker kénytelen várni, amíg besötétedik. Ez az idővel való játék egyenesen elképesztő. A legutolsó képsorral, vagyis az elszabadult ringlispíllal kapcsolatban viszont fenntartásaim vannak, bár értem, hogy valami csúcspontra volt szüksége.

– Azt hiszem, nem lett volna jó ez az egész annyi színes részlet után, ha nem illesztek ide, ahogyan a zenészek mondanák, egy kódát. De ha csak rágondolok, hogy mit csináltam, még ma is égnek áll a hajam. Az a mutatványos ugyanis, aki az elszabadult ringlispíllatója alatt mászik, hogy megállítsa, csakugyan az életét kockáztatta. Ha a pasas csak öt milliméterrel emeli feljebb a fejét, menten szörnyet hal. Ezt sohasem bocsátottam volna meg magamnak. El is határoztam, hogy soha többé nem csinálom ilyesmit.

– És amikor a ringlispíll összedől?

– Az csak makett volt. Ebben a jelenetben a háttérvetítő vászonnal volt a legtöbb probléma, mert más-más módon kellett beállítani a dőlési szögét, mégpedig a kameraállástól függően; s valahányszor megváltoztattuk a háttérvetítővászon dőlési szögét, a háttérvetítővászonra irányuló reflektor beállítását is meg kellett változtatni, mivel sok volt az alulról felfelé irányuló beállítás, talajszinten rögzített kamerával, és sok időt elvesztegettünk, amíg a kamera keresőjében a képkeret széleit rá tudtuk igazítani a háttérvetítővászon széleire. Amikor a ringlispíll összeomlott, egy makett kinagyított összeomlását vetítettük rá a háttérvetítővászonra, valódi szereplőkkel az előtérben.

– Az *Idegenek a vonaton* alaphelyzete nagyon hasonlít a *Hely a nap alatt* (Place in the Sun) alaphelyzetére. Eszembe is jutott, vajon nem hathatott-e Patricia Highsmith-re Theodore Dreiser „Amerikai tragédia” című regénye, amelyből George Stevens az említett filmet csinálta?

– Hát, nem lehetetlen, hogy hatott. Azt hiszem, hogy az *Idegenek a vonaton*-nak az a legnagyobb hibája, hogy a két főszereplőnek nem elég erős a játéka, és a forgatókönyv sem mondható tökéletesnek. Ha jobb lett volna a dialógus, egy kicsit a jellemek is plasztikusabbak lettek volna. Az efféle filmeknek, tudja, az a nagy problémájuk, hogy a főszereplők könnyen elszürkülnek...

– ...vagyis élettelennek válnak, ugye? Ez szerintem minden film, minden filmrendező nagy dilemmája: van egy hatásos alaphelyzet, de egy kicsit élettelen figurákkal, vagy, épp ellenkezőleg, erőteljesek a jellemek, az alaphelyzet viszont erőtlen. Azt hiszem, az Ön filmjeit inkább az erőteljes alaphelyzet jellemzi, és az *Idegenek a vonaton* sem cáfolja meg a képletet. Ezen a ponton még a nagyközönséget is leveszi lábáról a szemet és a szellemet egyformán gyönyörködtető stilizálás.

– Igen, a filmmel általában nagyon is elégedett voltam, és elégedett voltam a mellékszereplőkkel is. Nekem nagyon tetszett a nő, akit meggyilkolnak, tudja,



Idegenek a vonaton (1951)

aki a lemezboltban dolgozik, igazi kis szajha, és tetszett Bruno anyja is, aki ugyanolyan őrült, mint a fia.

– A női főszereplő, Ruth Roman viszont nem volt a helyzet magaslatán – a filmnek ez az egyetlen komolyabb hiányossága.

– Ruth Roman a Warner Brothersnek volt a sztárja, kénytelen voltam szerződtetni, mivel a cégnek más színésze nem szerepelt a produkcióban. De, hogy őszinte legyek, én Farley Granger-től sem voltam elragadtatva. Nem rossz színész, de én nem őt, hanem William Holdent szerettem volna megkapni, ő még jobb lett volna. Az efféle sztorikban egy jó színész fantasztikusan fel tudja dobni az egészet.

– Granger kitűnő volt a *Kötélben*, az *Idegenek a vonaton*ban viszont nem valami rokonszenves. Mindig is azt hittem, hogy mindez szándékos, és hogy Ön se nagyon szíveli ezt a figurát, ezt a karrierista ficsúrt; ezzel szemben Walker már-már költői személyiség és sokkal rokonszenvesebb nála. Kiérezni a filmből, hogy Önnek is a negatív hőshöz húz a szíve.

– Ez csak természetes.

– Az Ön filmjeiben, de különösen az *Idegenek a vonaton*ban, sok a valószínűtlenség, nem csak véletlenekre gondolok,

hanem arra is, hogy sok az önkényesség bennük, de ezeket a motiválatlan dolgokat megannyi felejthetetlen pillanattá változtatja az Ön tekintélye és a látványnak csakis Önre jellemző, sajátos logikája.

– Ezt a logikát nevezem a *suspense*-teremtés törvényszerűségeinek. Itt is olyan történetről van szó, amelynek kapcsán mindig megkérdezik: „Tulajdonképpen miért nem értesítette az illető a rendőrséget?” Hogy miért nem, arra a történet, remélem, nagyon is megadja a magyarázatot.

– Ezt, azt hiszem, senki sem vonja kétségbe. Akárcsak *A gyanú árnyékában*, ez a film is „kettősségre” épül, és akár egy neve is lehetne a két hősnek, mármint Guy-nak és Brunónak, mert szemlátomást egyetlen, de kétlaki személyiségről van szó.

– Csakugyan Bruno öli meg Guy feleségét, de Guy úgy éli át a dolgot, mint ha ő maga hajtotta volna végre a gyilkosságot. Ami Brunót illeti, világos, hogy pszichopátával van dolgunk.

– Az az érzésem, hogy Ön nem valami elégedett a *Meggyőnöm* című filmjével, amelynek forgatókönyve szegről-végről rokon az *Idegenek a vonaton* forgatókönyvével. Csaknem mindegyik filmje ilyen gyilkosságcséréről szól. A filmen

ott van, aki elkövette a bűncselekményt és ott van az is, aki elkövethette volna. Tudom, mennyire elámult, amikor a francia újságírók 1955-ben felhívták erre a figyelmét, és azt hiszem, az Ön részéről egyáltalán nem volt színlelt ez a csodálat, de az én szememben mégis vitathatatlan, hogy csaknem minden filmje ugyanarról szól. Egyenesen zavarba ejtő, hogy a *Meggyómban*, amely egy 1902-es rossz francia bulvár-darab filmváltozata, szintén ugyanezt a témát dolgozza fel: Paul Anthelme „Két lelkiismeret” című darabjáról van szó, amely nem is tudom, hogyan kerülhetett a kezébe.

- Louis Verneuiltől vettem.
- De csak azután, hogy elmesélte Önnek, ugye?
- Igen, csak azután.
- És azért mesélte el, mert úgy gondolta, hogy Önnek való?
- Valószínűleg azért.
- Louis Verneuil egyik saját darabját is elmesélhette volna vagy valami mást, hiszen több száz darabot ismer. Különös, hogy épp egy ilyen ősi és elfelejtett darabot kotort elő, noha a cselekménye erősen emlékeztet az Ön filmjeire.

– Azt mondta, van egy sztorija, biztos benne, hogy érdekelni fog. Sok nyersanyagot tesznek elém, de a legtöbbről ordít, hogy az impresszáriónak fogalma sincs róla, hogy nekem mi való. Azt mondják: „Van egy csodálatos témánk Önnek”, és aztán valami gengsztertörténetet, krimi vagy olyan sztorit akarnak rám sózni, amelyben hivatásos bűnözők szerepelnek, pedig az ilyesmihez hozzá sem nyúlok. Erre jön Verneuil ezzel a

darabbal, és nyilván jó ügynök lehetett, mert vevő voltam rá! Egyébként, amikor megvásárolok egy történetet, nem kapok okvetlenül témát is a sztorival. Elmesélik a cselekményt, és ha megfelelő, ha van benne helyzet, akkor előbb-utóbb meglesz a téma is hozzá.

– Furcsa, de logikus. Bizonyára sok baja lehetett a *Meggyómban* forgatókönyvével, olyan különös keveréke a kényes meg a vallásos elemeknek.²

– Igen, sokat vesződtem vele, és az a véleményem, hogy a végeredmény túllontúl nehézkesre sikeredett. A téma feldolgozása híján van minden humornak, híján van minden finomságnak. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy több humort kellett volna kevernem a filmbe, de mindenképp több humorral kellett volna feldolgozni a történetet, ahogyan a *Psycho* is komoly történet, de sok-sok iróniával elbeszélve.

– Ez nagyon érdekes mozzanat, jól megvilágítja, mi is az oka a kritikusok és az Ön közti állandó félreértésnek. A kritikusok mindig jól értik a szándékot, amikor valami humoros tartalomról van szó, azt viszont sehogyan sem tudják felfogni, hogy néha az is előfordul, hogy a tartalom halálosan komoly, a tekintet viszont ironikus. Nagyon érdekes... Pontosan ez történt a *Madarak* esetében: a tekintet ironikus, a cselekmény viszont nagyon is komoly.

– Amikor egy forgatókönyvön dolgozunk, a leggyakrabban elhangzó mondat körülbelül így hangzik: „De nem az volna az igazán vicces, hogyha a hőst így meg így gyilkoltatnánk meg?”

– Csakis így lehet elkerülni, hogy a komoly vagy hatásos jelenetek túllontúl

2 Egy német emigráns, bizonyos Otto Keller (Otto E. Hasse), aki egy québeci templom sekrestyése, megölt egy Villette nevezetű ügyvédet, mert az lopáson kapta. A bűncselekmény elkövetése után Keller mindent meggyón Logan atyának (Montgomery Clift). Mivel Otto Keller papi ruhát viselt a bűncselekmény estéjén, a gyanú Logan atyára terelődik, aki nem tud alibit igazolni, és akit Villette megzsarolt egy olyan szerelmi kaland ürügyén, amely még Logan atya felszentelése előtt történt. Logan atyát azonban köti a gyónási titok, és ezért szótlanul tűri, hogy meggyanúsítsák, vádat emeljenek ellene, bíróság elé állítsák és elítélik. De „bizonyíték híján” felmentik, a tömeg nem kis felháborodására; ám az utolsó pillanatban Otto Keller bevallja a bűncselekményt, és meghal Logan atya karjában, aki feladja neki az utolsó kenetet.

ünnepélyesek vagy ízléstelenek legyenek. Persze, a rémületes dolgok lefilmezése élvezetté, egyfajta intellektuális szadizmussá is válhat, de azt hiszem, lehet egészséges is.³

– Én is azt hiszem. Az anya is úgy fejezi ki szeretetét, hogy mindenféle hangokkal és mozdulatokkal ijesztgeti a csecsemőt. A baba meg egyszerre fél és nevet és tapsol, és ha már beszélni is tud, azt mondja: „Még egyszer!” Egy angol újságíró egy alkalommal azt mondta, hogy a *Psycho* egy agyafúrt barbár műve. Ha jól belegondolunk, ez igaz is, nem?

– Nem is rossz meghatározás.

– Ha valaki komoly filmet akart volna csinálni a *Psychóból*, klinikai esetet mutatott volna be a mozivásznon; ehhez nem kellett volna se rejtély, se izgalom. Ebben az esetben a film csak a történet dokumentálása, de ha nagyon erősen törekszünk a valószerűségekre meg a hitelességre, akkor, mint mondtam, egykettőre a dokumentumfilmnél lyukadunk ki. Egyszóval a rejtélyen és a *suspense*-en alapuló filmek nem lehetnek el humor nélkül, a *Meggyónom* meg a *Tévedés* azonban – súlyos fogyatékoság – híjával van a humornak. Gyakran felteszem magamnak a kérdést: „Ha komoly témán dolgozom, tegyem-e félre vagy, épp ellenkezőleg, használjam fel a humorérzékemet?” Azt hiszem, hogy míg az angliai filmjeim némelyike túlon túl könnyed volt, az Amerikában forgatott filmjeim túlságosan is nehézkesek, de hát nincs is nehezebb dolog, mint eltalálni, hogy mi is a humornak meg a komolyságnak a legmegfelelőbb keverési aránya. Amúgy is csak utólag derül ki, hogy jól csinálta-e az ember vagy sem. Vagy azt hiszi, azért olyan nehézkes a *Meggyónom*, mert a jezsuitáknál nevelkedtem?

– Dehogy. Én inkább a kanadai légkörnek tulajdonítanám a nehézkeséget

meg annak, hogy ezt a légkört csak tetézi a menekült házaspárnak, Otto Kellernek meg a feleségének a németisége...

– Ebben van valami, csakugyan nem könnyű az olyan történet feldolgozása, amelynek különféle nemzetiségűek, angolok és amerikaiak vagy amerikaiak és kanadai franciák a szereplői. Azoknak a külföldön forgatott filmeknek az esetében is ugyanez a helyzet, amelyeknek szereplői egytől egyig beszélnek angolul – ezt én nem tudtam megszokni soha.

Mellesleg én nem Anne Baxtert szerettem volna a női főszerepre, hanem Anita Björköt, aki a „Júlia kisasszony”-t játszotta. De ő a szeretőjével érkezett Amerikába meg egy törvénytelen csecsemővel az izákjában, a Warner Bros vezetői persze berezeltek, főleg azért, mert egy másik svéd nő már csinált egy hatalmas botrányt Washingtonban (tudja, a Bergman–Rossellini féle históriára gondolok). Így aztán a Warner Bros simán visszaküldte Anita Björköt a fjordok közé, engem meg telefonon értesítettek, hogy Anne Baxtert jelölték ki a szerepre, akivel akkor találkoztam először, mégpedig a québeci Château-de-Frontenac szálló éttermében. És ha most összehasonlítja Anita Björköt Anne Baxterrel, rögtön látni fogja, mi is a különbség a kettő között.

– Azt nem nehéz megállapítani; Montgomery Clift viszont egészen rendkívüli. Egyetlen viselkedésforma, egyetlen tekintet – de a film legelejétől a film végéig; és megtörhetetlen méltóság, az egészben egy szemernyi ámulattal.

A filmnek ezúttal is a bűnösségérzés átruházása a témája, csak hogy a témát ezúttal a vallás, illetve a gyónás abszolutizálása állítja új megvilágításba. Attól a pillanattól fogva, hogy Otto Hasse meggyónja Montgomery Cliftnek a bűncselekményt, tulajdonképpen Montgomery Clift lesz a bűnös, és a gyilkos is így érti a dolgot.

3 Alfred Hitchcock így nyilatkozott egy 1949-es hollywoodi sajtóértekezleten: „Mindig is arra törekedtem, hogy egyfajta jóleső morális megrázkódtatásban részesítsem a nézőt. A civilizáció mára olyanmire biztonságossá vált, hogy nem képes kielégíteni borzongási szükségleteinket. Ezért mesterségesen kell biztosítani ezt a megrázkódtatást, csakis így tudunk lazítani, csakis így szerezhetjük vissza morális egyensúlyunkat. Szerintem erre a célra nincs is alkalmasabb eszköz a mozinál.”

– Igen, azt hiszem, ez a lényeg. Ha egy gyilkos meggyónja tettét, attól fogva magát a papot is szoros szálak fűzik a bűncselekményhez.

– Így van, de azt hiszem, a közönség ezt nem érti. A közönség szereti, a közönség végigizgulja a filmet, és folyton reménykedik benne, hogy Clift beszélni fog, ami teljes képtelenség. Pedig biztos vagyok benne, hogy Ön semmivel sem akarta táplálni ezt a reményt...

– Ezzel egyetértek. Csak azt tenném hozzá, hogy nemcsak a közönség, de a legtöbb kritikus is úgy gondolja, hogy az a pap, aki élete árán is ragaszkodik a gyónási titokhoz, egyszerűen nevetséges.

– Nem is tudom, hogy ez zavarja-e őket jobban vagy az az óriási véletlen, rögtön a film elején.

– Az, hogy a tettes papruhát ölt a gyilkossághoz?

– Nem, ez már csak következmény, én inkább arra a véletlenre gondolok, amely az áldozattal, vagyis Villette-tel kapcsolatos: a tettes éppen annak a papnak gyónja meg a rablógyilkosságot, akit állandóan zsarolt az áldozat. Micsoda véletlen!

– Ez igaz.

– Azt hiszem, ez a véletlen zavarja a mi valószínűségkedvelő barátainkat; holott nem valószínűtlenségről van szó, sokkal inkább valami rendkívüli helyzetről... Ez a rendkívüliség netovábbja...

– Igen, erre rá is lehetne ragasztani a címkét: elcsépeelt helyzet, vagy: divatjamúlt história. Ezzel kapcsolatban szeretnék feltenni Önnek egy kérdést: miért divatjamúlt egy történet, egy cselekmény elmesélése? Miért, hogy a francia filmekben már nincs is cselekmény?

– Ez azért nem annyira általános, de annyi igaz, hogy egyes filmek csak ugyan törekednek ilyesmire. Lehet, hogy a közönség fejlődése, a televízió hatása, a dokumentumfilmek és az elektronikus sajtó által felhalmozott hatalmas nyersanyagmennyiség is belejátszik a dologba. Mindez eltávolítja az embereket a fikciótól, mindez arra készíti őket, hogy bizalmatlanok legyenek az ósdi sémákkal szemben.

– Vagyis a kommunikációs technikák fejlődése távolított el bennünket a cselekménytől? Lehetséges; tény, hogy én se bújhatok ki ez alól, és ma már én is szívesebben építek a helyzetre, mint a cselekményre.

– Nem szeretném, ha ilyen hamar végeznénk a *Meggyóanommal*. Egyszerűen látuk, hogy a közönség folyton azon töpreng, hogy Montgomery Clift most beszélni fog-e vagy sem. Lehet, hogy ez a forgatókönyv hibája?

– Nyilván a forgatókönyv hibája, mert az első perctől fogva elképzeltet, hogy beszéljen. Ha viszont az alapötlet elfogadhatatlan a néző számára, ez az egész filmet megkérdőjelezi. Mindez egy újabb általános igazsághoz vezet bennünket. Ahhoz, hogy egy filmben a lehetőség szerint kerülni kell az olyan hőst, akinek hitelességét ellenőrizheti, kerülni kell az olyan helyzetet, amelyet már átélt, amelyet már megtapasztalt. Ezt a hőst vagy helyzetet belecsövi a filmbe, és nem nyugtalankodik, hiszen bizonyos benne: „Ez hiteles, én is láttam”, de akármit mond, egyáltalán nem biztos, hogy a közönség vagy a kritika is így gondolja. Megint csak a régi igazságba botlik az ember: az igazság messze túlszárnyal minden kitalációt. Én például nagyon jól ismertem egy fősvény embert, egy valóságos remetét, szakasztott olyan volt, mint a Fifth Avenue-n felfedezett Collier fivérek, akikről még beszélni fogok; szóval rengeteg ilyen esetet ismertem, mégsem lehet egy filmben elhelyezni őket, mert hiába mondanám, hogy „én jól ismerem az illetőt”, nem hinné el senki.

– Az átélt tapasztalat csak arra jó, hogy az ember mást dolgozzon fel, olyasmit, ami rokon az átélt tapasztalattal, de könnyebb belőle filmet csinálni...

– Igen, erről van szó, és a *Meggyóanom*ban tudjuk – legalábbis mi, katolikusok –, hogy egy pap semmi szín alatt nem árulhatja el, amit meggyóntak neki, a protestánsok, ateisták és agnosztikusok viszont úgy gondolkodnak, hogy „ilyen esetben nevetséges a hallgatás, és hogy ilyesmiért senki sem áldozza fel az életét”.

- Lehet, hogy ez hibája a film alapkonceptiójának?
- Igen, hibája, ezt a filmet nem lett volna szabad megcsinálni.
- Pedig vannak szép dolgok is a *Meggyőnomban*. Clift az egész filmben csak megy, megy előre; olyan mozgás ez, amely mintegy igazodik a film mozgásához, ami azért szép, mert az egyenesség fogalmát konkretizálja. Van a filmben egy jellegzetesen hitchcocki jelenet, a reggelié, amikor Otto Keller felesége sorban kitölti minden papnak a kávé, miközben újra meg újra megáll Montgomery Clift háta mögött, így próbálva kitalálni, hogy mi a szándéka. A papok csipcsup dologról társalognak, de a társalgás mögött nagyon fontos dolog történik Clift meg az asszony között, és ezt csakis a kép adja tudtunkra. Nem ismerek egyetlen filmrendezőt sem, aki ezt így meg merte vagy meg tudta volna csinálni.
- Azt akarja mondani, ugye, hogy itt mást mond a párbeszéd, és megint mást a kép? Dehát ez egyik alapja a rendezésnek. Meg azt hiszem, az életben is valahogy így történnek a dolgok. Az emberek sohasem arról beszélnek, amit valójában gondolnak, és mindig a másik szeméből próbálják kiolvasni, hogy tulajdonképpen miről van szó, vagyis az emberek mindig csak közhelyeket mondanak, miközben megpróbálják kifürkészni, milyen gondolatok kavarnak a másik fejében.
- Ez is megerősít abban a véleményemben, hogy bizonyos szempontból Ön mélységesen realista.
- És még valami: azt hiszem, Otto Keller abban a pillanatban határozza el, hogy mit fog csinálni, amikor szól a feleségének, hogy ne tisztítsa ki a véres reverendát; ettől a pillanattól fogva már nem menti fel a naiv és mély válaszos hite, s mivel épp azt próbálja bajba keverni, aki egyszerre jótevője és gyóntatója, mintha volna benne valami sátáni...
- Igen. Addig maga volt a jóhiszeműség...
- Az ügyész figurája sem érdektelen, ezt a szerepet Brian Aherne alakítja. Ami-

kor először találkozunk vele, épp azzal kísérletezik, hogy egy villát meg egy kést egyensúlyban tartson egy üvegpo-háron. Amikor másodszor látjuk, földön fekszik, és egy pohár víz van a homlokára állítva, azt próbálja egyensúlyban tartani. Mivel ezt a két jelenetet az egyensúlykeresés gondolata köti össze, arra gondoltam, azt próbálja vele sugallni, hogy az ügyésznek csak afféle szalonbűvészkedés, csak afféle nagyvilági játék az igazságszolgáltatás.

– Nagyon jól gondolja, erről van szó! Már a *Gyilkosságban* megmutattam, hogy a per szünetében a vád és a védelem ügyvédje együtt ebédelnek. A *Paradine-esetben* pedig a bíró, miután halálra ítéli Alida Vallit, odahaza nyugodtan megvacsorázik a feleségével, az embernek szinte kedve támad megkérdezni tőle, hogy „mondja csak, bíró úr, milyen érzés, ahogyan este hazaérkezik, miután halálra ítélt egy asszonyt?” És mintha Charles Laughton a maga szenvtelenségével ezt válaszolná a kérdésre: „Ugyan, már nem is gondolok rá.” Aztán ott van a *Zsarolás* két felügyelője. Ezek, miután bezárták a letartóztatott asszonyt a cellájába, bemennek a mellékhelyiségbe, és úgy mosnak kezet, mint a hivatalnokok.

De én is így vagyok ezzel; ne higgye, hogy egész éjszaka rémálmaim vannak, csak mert napközben forgatok egy hátborzongató jelenetet a *Psychóból* vagy a *Madarakból*. Amit napközben csinálok, az munka, igyekszem tőlem telhetően jól megoldani a feladatot és kész. Utána még nevetni is tudok a jeleneten, de – bármily furcsa – felvétel közben soha. Azért nem tudok nevetni felvétel közben, mert mindig az áldozattal azonosítom magam. Már mondtam, mennyire félek a rendőrségtől. Mindig is átéreztem, hogy mi játszódhatik le egy olyan ember lelkében, akit egy rabszállítón visznek a kerületi rendőrségre, és aki rácson át nézi az embereket, amint gyülekeznek egy színház bejárata előtt vagy kilépnek egy kávéházból, egyszóval átadják magukat a mindennapi élet élvezetének. És ebben a pillanatban, a kocsi első ülésén, a sofőr mond valami vicce-

set a kollegájának – nekem ez valami hátborzongató dolog.

– Engem az vett le a lábamról ebben az idézett két egyensúlyozási jelenetben, hogy mindez a mérleg gondolatával, az igazságszolgáltatás jelképével is összefügg... s mivel ön mindig alaposan átgondolja a filmjeit...

– ...mondjuk úgy, hogy rézsútosan dolgozom ki őket...

– ...egyszerűen nem tudom elhinni, hogy mindez csak úgy véletlenségből kerül a filmjeibe, bár az is lehet, hogy csak jó ösztönére hagyatkozott. Íme, egy másik



Meggyőnom (1952)

példa: amikor Montgomery Clift ki-megy a tárgyalóteremből, odakint ellenséges tömeg fogadja, valóságos lincshangulat; mármost pontosan Clift mögött és Otto Keller csinos felesége mellett, akit a tárgyalás teljesen felkavart, egy eléggé ellenszenves kövér nő áll, és miközben ez a nő almát majszol, tekintete csupa rosszindulatú kíváncsiszkodás...

– Igen, azt a nőt szándékosan, nagyon is tudatosan állítottam oda. Az almát is én adtam a kezébe, még azt is megmutattam neki, hogyan egye.

– Jó, jó, de a közönség ezt nem veszi észre, mert a közönség csakis azokat a hősöket figyeli, akiket már ismer. Ez a megoldás tehát csak azt bizonyítja, hogy Ön mennyire igényes, és nem is annyira a közönség, mint inkább Ön-maga iránt.

– Hiába, ezeket a dolgokat, látja, mégiscsak meg kell csinálni... A képet mégiscsak meg kell tölteni valamivel; ezért van az, hogy néha többször is meg kell néznünk egy filmet, hogy egyetlen apró részlet se maradjon észrevétlen. Amit mi egy filmbe belerakunk, annak legjava így is, úgy is elvész, de azért mégiscsak ezek a dolgok „viszik” a filmet, amikor évek múltán újra elővesszük; csak akkor látjuk, hogy nem öregedett semmit, hogy nem ment ki a divatból.

– Még mindig a *Meggyőnom* bírósági tárgyalásánál maradva: amikor Montgomery Cliftet felmentik, Ön olyan megoldást alkalmaz a forgatókönyvben, amelyhez a többi filmjeiben is gyakran folyamodott: a hős ugyan tisztázza magát az igazságszolgáltatás előtt, de mint ember továbbra is bűnös marad, mert a bíróságon akad valaki, aki helyteleníti a felmentést. A *Szédülésben* is ez a helyzet.

– Ez gyakran előfordul a törvényszéken, vagyis a nyilvánvaló látszat önmagában még nem elegendő a gyanúsított elítéléséhez. A skót bíróságokon például van egy olyan ítélet, amelynek „bizonyíték híján” a neve.

– A francia bíróságok is ismernek valami ehhez hasonló fordulatot.

– Volt egy nagyon híres per, úgy 1890 táján, többször is eszembe jutott, hogy nem kellene-e filmet csinálni belőle. Most már úgysem tudnék, és éppen a *Jules és Jim* miatt, mivel itt is háromszögtörténetről van szó. De ennek a történetnek minden szava igaz. Az öreg férj és fiatal felesége szemlátomást nagyon örültek neki, hogy a falusi lelkész éppen ő házukba költözik, a zsakettjével meg a papucsával. A férj dolgozni megy, a tisztelendő pedig verseket olvas, miközben a feleség odaül mellé és a pap térdére hajtja fejét. Sokat ábrándoztam egy jelenetről: a tisztelendő meg a fiatal feleség szenvedélyesen szeretkezett volna benne, mégpedig a hintaszékben ülő férj szeme láttára; ez utóbbi csak elégedetten pöfékel a hintaszékben, ki-kiveszi a pipát a szájából, majd visszateszi, és nagyokat csettint hozzá. De most hadd meséljem el a történet folytatását.

Egy szép napon, amikor a lelkész nem volt odahaza, a férj így szól az asszonyhoz: „Én is szeretnék veled egy kicsit etyepetyézni.” Mire az asszony: „Szó se lehet róla, te kerítetted nekem a lelkészt, most már késő.” Nem sokkal később kloroformmal megmérgezik a férjet, akinek mellel Bartlett volt a neve. Bartlettnét pedig és Dyson tiszteletét gyilkosság gyanújával letartóztatják.

Dyson elmeséli, hogy az alacsony, nagyon csinos és nagyon fiatal Bartlettné hogyan kérte meg, hogy vásároljon két üveg kloroformot. Az üres üvegeket megtalálták. A boncolás során kiderült, hogy Bartlett urat lehajoltában érte a halál, és hogy a gyomrán égési sebeket találtak. Ami azt bizonyítja, hogy Bartlett sohasem tudta volna álló helyzetben bevenni a kloroformot. Ennyi az egész, amit sikerült bizonyítani.

Az egész per azután erre korlátozódott, az orvosi szakértők a legkülönbébb hipotéziseket agyaltak ki annak megmagyarázására, hogy miképpen is halhatott meg Bartlett. De biztosat senki sem tudott. Azt eleve elvetették, hogy

Bartlett urat előbb elaltatták, és csak azután töltötték szájába a kloroformot, mivel az ember álmában nem tud nyelni. Másrészt, ha a kloroformot álmában töltötték volna a szájába, a tüdőbe is jutott volna, ott azonban nem találtak kloroformot. Az viszont világos volt, hogy a bíróságnak nem öngyilkossággal van dolga.

Sokszor eszembe jutott a bíróság ítélete a *Meggyónom* forgatása közben. A bírói testület ezt az ítéletet hozta: „Jóllehet erős a gyanúnk Bartlettnével szemben, senkinek sem sikerült bebizonyítania, hogyan jutott a kloroform az áldozat szervezetébe: ezért a gyanúsítottat felmentem.”

Azt még hozzá kell tennem, hogy a bíróság alighanem a csinos fiatalasszonnyal rokonszenvezett, mert a tárgyalóteremben nagy ováció fogadta az ítélet kihirdetését, és amikor, még azon az estén, Bartlettné ügyvédje megjelent a színházban és épp a helyére igyekezett a nézőtéren, a közönség felállt, és megtapsolta.

Volt az esetnek számos érdekes utókönyve – persze, több könyvet is írtak az ügyről –, egy jól ismert brit bűnügyi szakértő pedig egyik cikkében így írt: „Most már, hogy Bartlettné végleg szabadlábra került, az a véleményem, hogy a tudomány érdekében azért el kellene árulnia, hogyan is csinálta a dolgot.”

– Ön hogyan magyarázza, hogy a bíróság és a közvélemény Bartlettnével rokonszenvezett?

– Azt hiszem, nem ő választotta a férjét, ez valami előre eltervezett házasság volt. Az a hír járta, hogy Bartlettné egy fontos angol államférfinak volt a törvénytelen gyermeke. Amikor férjhezadták, csak tizenöt vagy tizenhat éves volt, és rögtön el is távolították a férjétől, hogy Belgiumban befejezhesse tanulmányait. Ami a tervezett filmet illeti, bevallom, csak egy jelenet érdekelt igazán, az, amelyikről beszéltem: amikor a férj elégedetten pipázgat a hintaszékben!

tizenegy

Gyilkosság telefonhívásra • a térhatású mozi • a színdarabok koncentráltága • Hátsó ablak • Kulesov kísérlete • mindannyian voyeurök vagyunk • a kiskutya halála • meglepetés-csók és suspense-csók • a Patrick Mahon-ügy • a Crippen-ügy • Fogjunk tolvajt • szex a mozivásznon • Harryvel mindig baj van • az understatement komikuma • Az ember, aki túl sokat tudott • kés a hátban • az összeütött cintányér

FRANÇOIS TRUFFAUT Elérkeztünk 1953-hoz, amely a *Gyilkosság telefonhívásra* (Dial M for Murder) esztendeje...

ALFRED HITCHCOCK ... amit egykettőre elintézhetünk, mert nem sokat lehet mondani róla.

– Remélem, nem veszi zokon, ha ezzel nem értek egyet, még akkor sem, ha történetesen tudom, hogy alkalmi filmről van szó...

– Ez megint csak a „run for cover” tipikus esete. Szerződésemm volt a Warner Bros céggel, és épp egy *The Bramble Bush* című forgatókönyvön dolgoztam; egy férfiről szólt, az illető lop valakitől egy útlevelet, és közben fogalma sincs róla, hogy az útlevél valódi tulajdonosát körözik gyilkosság miatt. Elég az hozzá, hogy már jó ideje dolgoztam a forgatókönyvön, de csak nem sikerült vele dűlőre jutni. Ekkor tudomásomra jutott, hogy a Warner Bros megvásárolta egy darab jogait, amelyet *Gyilkosság telefonhívásra* címen nagy sikerrel játszottak a Broadway-n; rögtön tudtam, hogy ez jó lesz, hogy ezzel a darabbal tudok mit kezdeni.¹

– És hamar végzett a forgatással?

– Harminchat nap alatt.

– Ennek a filmnek az az érdekessége, hogy térhatású polaroid nyersanyagra vették fel, „binokuláris rendszerben”. Franciaországban azonban, sajnos, csak

a sima változatot láthattuk, mert a moztulajdonosok, merő lustaságból, nem voltak hajlandók a bejáratnál kiosztani a nézőknek a szemüvegeket.

– Mivel a térhatás főleg az alulról felfelé irányuló kamerahelyzetekben érvényesült, külön árkot csináltattam, hogy a kamerát könnyen le lehessen vinni a padlóra. Emellett kevés effektus volt a térhatással kapcsolatban.

– A csillár, a virágos váza meg az olló.

– Ja, igen, amikor Grace Kelly keres valamit védekezésül, az olló akad a kezébe. És ott van még a kulcs a zárban, ennyi az egész.

– A film híven követi a darabot?

– Igen, nekem egy egész elméletem van a színdarabok megfilmesítéséről, és ehhez az elmélethez már a némafilm idején is tartottam magamat. Sok rendező vesz egy darabot azzal, hogy na, ebből majd filmet csinál; de ezután csak az érdekli, hogyan lehet „kibontani” a darabot, hogyan lehet széttörni a cselekmény egységét és kilépni a díszlet keretéből.

– Franciaországban ezt úgy mondják, hogy ki kell „szellőztetni” a darabot.

– Szóval erről van szó, nagy vonalakban; a darabban, mondjuk, megérkezik egy szereplő, és tudjuk, hogy taxin jött; erre a rendező megmutatja, hogy a taxi odagördül a ház elé, hogy a szereplő ki-

1 Egy lezüllött teniszjátékos (Ray Milland) attól félve, hogy dúsgazdag felesége (Grace Kelly) elhagyja, és egy amerikai íróhoz (Robert Cummings) megy feleségül, elhatározza, hogy az örökség reményében megöli az aszszonyt. Zsarolással rávesz egy pénzsűkében levő kalandort (Anthony Dawson), hogy menjen el hozzá, és fojtsa meg a feleségét, miközben ő vetélytársával egy klubban tölti az estét. A bűntény azonban nem sikerül, mivel a feleség elszántan védekezik, és végül megöli támadóját. A férj, természetesen, kisujját se mozdítaná felesége megmentése érdekében, végül mégis leleplezik.

száll belőle, kifizeti a fuvart, felmegy a lépcsőn, kopog az ajtón, belép a szobába. Ekkor ide iktatnak egy hosszú jelenetet, amely már a darabban is megvolt, és ha valaki a darabban valami utazásról beszél, a rendező kapva kap az alkalmon, hogy flash-backben visszapergesse; csak azt felejtik el, hogy a darab értéke épp koncentráltságában rejlik.

– Csakugyan, az az igazán nehéz, hogy az ember egyetlen helyre sűrítse a cselekményt. Amikor filmre írják a színdarabokat, nem ritkán szét is rombolják őket.



Gyilkosság telefonhívásra (1954)

– Ebbe a tévedésbe csaknem mindegyik rendező beleesik. Az ilyen film aztán nemcsak annyi ideig tart, ameddig a darab, hanem ott van még az a néhány tekercs is, amellyel mesterségesen duzzasztják fel a históriát, pedig az teljesen érdektelen. Egy szó, mint száz, a *Gyilkosság telefonhívásra* forgatása közben én csak kétszer vagy háromszor léptem ki a díszletek közül, és akkor is csak rövid időre, amikor például a felügyelő valaminek utána akart nézni. Még arra is volt gondom, hogy igazi deszkapadlót csináltassak, hogy hallani lehessen a léptek zaját, ezzel is a színpadiasságot hangsúlyozva.

– És ezért fordított nagy gondot a hangfelvételekre, csakúgy, mint a *Juno és a páva* meg a *Kötél* esetében?

– Ezért.

– És annak is ez a magyarázata, hogy nem mutatja meg a tárgyalást, csak sugallja, mégpedig Grace Kellyre közelített plánokkal, amikor színes fénysugarak keringenek mögötte a semleges háttérben?

– Így valahogy meghittebb volt az egész, és ez a megoldás megőrizte az élmény egységét. Kérhettem volna, persze, hogy építsenek egy tárgyalótermet a stúdióban, de akkor a néző rögtön fészkelődni kezdett volna, abban a hiszen, hogy ez már egy másik film...

Ami a színeket illeti, érdekes próbálkozásra adott lehetőséget Grace Kelly ruhája. A darab elején eleven és vidám színekbe öltöztettem, hogy aztán, ahogy a cselekmény egyre „sötétebb”, ő is egyre sötétebb ruhákat viseljen.

– Mielőtt hátat fordítanánk a *Gyilkosság telefonhívásra* című filmnek, amelyről Ön jelentéktelen alkotásként beszél, még el kell mondanom, hogy ez az al-

kotás is egyike azoknak, amelyeket újra meg újra meg szoktam nézni, és minden egyes alkalommal nagy-nagy élvezettel. A film szemlátomást a dialógusra épül, és mégis, olyan a film vágása, olyan a ritmusa, a színészvezetése, hogy az ember szinte vallásos áhítattal hallgat minden mondatot.

Tudom, milyen nehéz elevenen tartani a figyelmet hosszú és folyamatos dialógus esetén, de Önnek itt is sikerült valami, ami könnyűnek látszik ugyan, de valójában rettenetesen nehéz.

– Csinálom a dolgom, amilyen jól csak lehet. Nem csináltam mást, csak jellegzetesen filmi eszközökkel elmeséltem egy színdarabot. A *Gyilkosság telefonhívásra* egész cselekménye egy nap-

paliban játszódik, de ennek nincs semmi jelentősége. Én például olyan filmet is nagyon szívesen megcsinálnék, amelynek egy telefonfülkében játszódna a cselekménye. Képzelden csak el egy szerelmespárt egy telefonfülkében. Ahogyan fogják egymás kezét, ahogyan találkozik a szájuk, és ahogyan nekidőlnek a készüléknek, elmozdul helyéről a kagyló. Mármint a központban ülő telefonos kisasszony, bár a szerelmespár nem tud róla, hallja a meghitt szavakat. A cselekmény már el is indult. A néző, aki előtt ezek a képek peregnek, úgy szemléli mindezt, mintha egy regény első fejezetét olvasná vagy egy színdarab kezdetét látná. Vagyis egy közönséges telefonfülkében játszódó jelenet is annyi szabadságot ad a filmrendezőnek, mint a hófehér papírlap a regényírónak.

– Nekem a két legkedvesebb Hitchcock-filmem a *Forgószelel* meg a *Hátsó ablak*. De Cornell Woolrich novelláját, amelyből a film készült, nem tudtam megszerezni.

– A novella egy nyomorékról szól, aki mindig ugyanabban a helyiségben tartózkodik. Azt hiszem, van azért vele valaki, egy betegápoló, de nem állandó jelleggel. A novellából azután kiderül, hogy a hős mi mindent lát az ablakból, hogyan fogalmazódik meg benne a gyanú, hogy az egyik lakó gyilkosságot követett el; a végén már a gyilkos fenyegető bosszúja is körvonalazódik. Emlékezetem szerint a novella azzal végződött, hogy a gyilkos, félve a leleplezéstől, revolverrel el akarja tenni láb alól az udvar túlsó felén lakó hőst; a hősnek azonban sikerül felemelnie egy Beethoven-mellszobrot az ablakba, és a gyilkos revolvergolyója aztán a gipszöntvénybe fúródik.

– Gondolom, hogy a válalkozás technikai oldala vonzotta legjobban, a bravúr. Az egyetlen színhely, az egyetlen hős szemével láttatott cselekmény...²

– Igen, kaptam végre egy lehetőséget egy színtisztán filmi eszközökkel dolgozó filmre. Adva van egy mozdulatlan ságra kárhoztatott ember, aki kinéz az ablakon. Ez a film első építőeleme. A második azt mutatja meg, hogy mit lát, a harmadik meg azt, hogyan reagál rá. Mindez szerintem a lehető legtisztább kifejeződése a mozi lényegének.

Tudja, mit írt erről Pudovkin; van egy könyve a montázs művészetéről, és ebben elmeséli mesterének, Lev Kulesovnak az egyik kísérletét. A kísérlet abból állt, hogy csinált egy nagyközelit Ivan Mosjoukine arcáról, aztán bevágta egy halott csecsemő képét. Mosjoukine arca mély megrendülést fejezett ki. Erre Kulesov a halott csecsemő képének helyére egy másik képet vágott be, amely egy tál ételt ábrázolt: ekkor Mosjoukine ábrázata mohó étvágyat fejezett ki. Ugyanígy, mi is csinálnuk egy nagyközelit James Stewartról. A férfi kinéz az ablakon, és egy kiskutyát lát, az állatot kosárban viszik le az udvarra; ismét Stewartot mutatja a kamera, mosolyog. Most egy félmeztelen lányra közelít a kamera, a lány egy nyitott ablak előtt illegeti magát; most megint a mosolygó Stewartot látjuk nagyközeliben, de a mosolygó férfi most már disznó kéjenc!

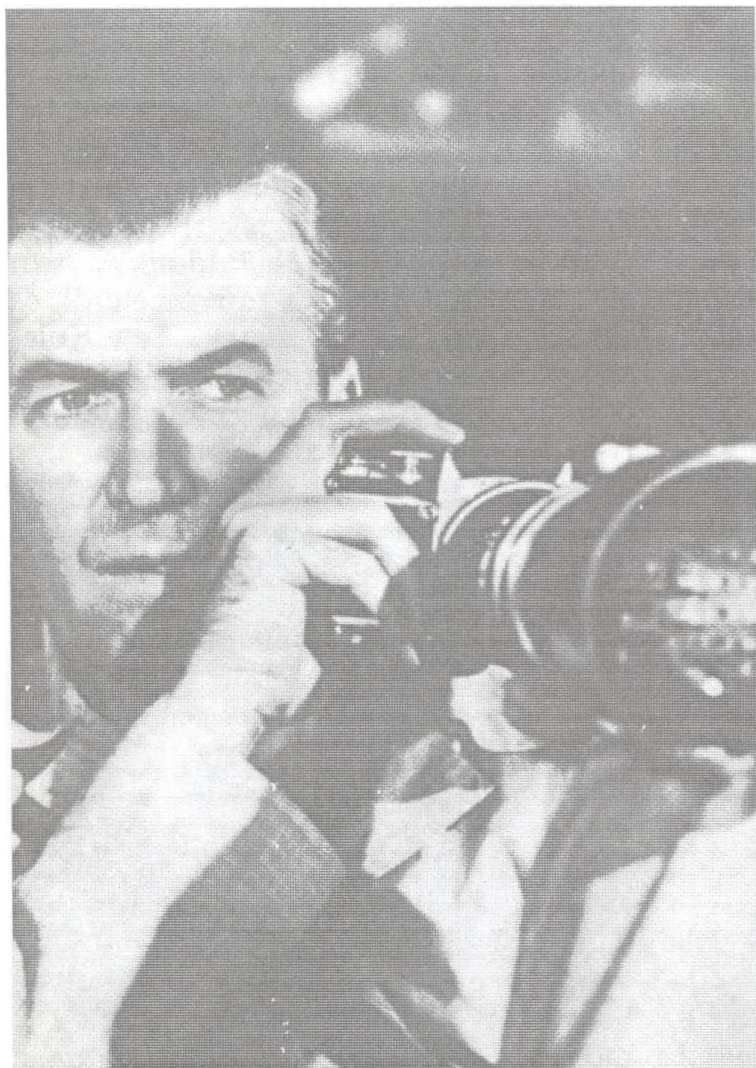
– Mert James Stewart maga a testet öltő kíváncsiság?

– Mondjuk ki kereken, Stewart – közönséges *voyeur*... Emlékszem az egyik kritikára, Lejeune kisasszony azt írta a „London Observer”-ben, hogy a *Hátsó ablak* „szörnyű” film, mivel olyan férfiról szól, aki folyton az ablakban leselkedik. Ez a szó, azt hiszem, azért túlzás egy kicsit. A férfi csakugyan *voyeur*, de mi talán nem azok vagyunk?

– Dehogyanisnem, főleg, amikor magánéleti filmet nézünk. Különb is, az ablakban leselkedő Stewart ugyanolyan helyzetben van, mint a moziban ülő néző.

2 Egy fotóriporter (James Stewart), aki lábtöréssel kénytelen otthon maradni, unalmában a szemközti lakót kezdi figyelni. Csakhamar megerősödik benne a gyanú, hogy az illető megölte a feleségét; a gyanúról a fotóriporter a barátnőjének (Grace Kelly) és egy detektív barátjának (Wendell Carey) is beszámol. A fejlemények neki adnak igazat, s végül a gyilkos (Raymond Burr) behatol a hős lakásába, és kihajítja az ablakon, a riportert azonban megússza a dolgot... újabb lábtöréssel.

– Lefogadom, hogy tíz ember közül kilenc nem fogja elfordítani a fejét,



Hátsó ablak (1954)

hogya észreveszi, hogy a szemközi ablakban egy lefekvéshez készülődő nő vetkőzik, de még akkor sem, ha csak egy szöszmötölő férfit lát ugyanott. Pedig nagyon is elfordíthatnák a fejüket, sőt, be is csukhatnák a zsalugátért azal, hogy mindez nem tartozik rájuk, de ők folytatni fogják a leselkedést.

– Kezdetben Ont a film technikai bravúrja foglalkoztatta, de azt hiszem, hogy a forgatókönyv készítése közben fel is dúsította a történetet; mert amit az udvar túlfelén látni, azt – többé-kevésbé tudatosan – az egész világ tükörképévé változtatta.

– Az udvar másik oldalán ott van minden fajtája, egész kis katalógusa az emberi magatartásformáknak. Ezt így kellett csinálni, enélkül a film hajítófát sem ért volna. Amit a szemközi ablakban látni, az egy sor minidráma

mininarratíva

vagy, ahogyan Ön mondja, egy egész kis világ tükörképe.

– És ezeknek a történeteknek van egy közös pontjuk, a szerelem. James Stewartnak az a problémája, hogy semmi kedve feleségül venni Grace Kellyt, és amit a szemközi ablakokban lát, annak mind a szerelem meg a házasság áll a középpontjában: a házban él egy egyedülálló nő, akinek se férje, se szeretője; aztán ott vannak a nap-hosszat szeretkező fiatal házaspár; ott az agglegény muzsikás, aki folyton iszik; a kis táncosnő, akiért csorog a férfiak nyála; ott a gyermektelen pár, ezek egy kis-kutyára pazarolják minden szeretetüket; s végül ott a veszekedő házaspár, ezek egyre viharosabban kapnak össze, míg az asszony rejtélyesen el nem tűnik.

– Igen, itt is ugyanazt a szimmetriát találja, mint *A gyanú árnyékában* című filmében. A Stewart-Kelly párosban a férfinak pihennie kell, begipszelt lábbal, az asszony viszont szabadon mozog, az udvar túlfelén viszont az asszony beteg, az asszony van ágyhoz kötve, a férfi szabadon jön-megy. Egyvalami

teljesen elkeserített ebben a filmben, nevezetesen a zene. Ismeri Franz Waxmant?

– Ha nem csal az emlékezetem, valamikor ő szerezte a zenét Humphrey Bogart filmjeihez.

– A *Rebecca* kísérőzenéjének is ő volt a szerzője. Szóval az udvar másik oldalán él egy zenész, aki mindig felönt a garatra; mármost arra gondoltam, hogy Waxman majd komponál neki valami slágert, és hogy a filmben lépésről lépésre nyomon lehet majd követni ennek a slágernek a születését, egészen a legutolsó jelenetig, amikor már egy egész zenekar játssza lemezre az elkészült darabot. De ezt nem lehetett nyélbe ütni, erre a feladatra sanzonszerzőt kellett volna keríteni. Rettenetesen csalódott voltam.

– Részben mégis megvalósult az eredeti ötlet: amikor a zeneszerző befejezi a

darabot, az egyedülálló nő végül a zenét hallgatva mond le az öngyilkosságról, és azt hiszem, az is ugyanebben a pillanatban történik és szintén a zene hatására, hogy James Stewart egyszerre rádöbben, hogy szerelmes Grace Kelly-be. Az a jelenet is nagyon hatásos, amelyik azt mutatja meg, hogyan reagál a gyermektelen pár a kiskutya elvesztésére; az asszony nagyot sikolt, mindenki az ablakhoz rohan, majd zokogva kiabálja: „Nekünk, szomszédoknak, jobban kellene szeretnünk egymást...” stb. A reakció szándékoltan aránytalan... Gondolom, arra céloz, hogy itt tulajdonképpen egy gyermek elvesztéséről van szó.

degyes
– Persze. A kiskutya az egyetlen gyerekük. A jelenet végén észreveszi az ember, hogy mindenki az ablakokban van, csak a feltételezett gyilkos cigarettázik a sötét lakás mélyén.

up
éves
2
három
– Ez az egyetlen pillanat a filmben, amikor a rendezés nézőpontot változtat; elhagyjuk Stewart lakását, a kamera kikerül az udvarra, az udvart látjuk több beállításban, és a jelenet teljesen tárgyilagossá válik.

– De csak itt.

– Ezzel kapcsolatban eszembe jut valami, ami alighanem alapszabálya az Ön munkásságának. Arról van szó, hogy Ön mindig csak a jelenet legdrámaibb pillanatában mutatja meg a díszlet-együttes egészét. A *Paradise*-esetben, amikor Gregory Peck megalázottan elmegy, jó ideig elkíséri a kamera, egészen messzire, és ekkor látjuk először az egész törvényszéket, holott már jó ötven perce ott vagyunk. A *Hátsó ablak*-ban csak akkor mutatja meg az egész udvart, amikor az asszony felsikolt a halott kiskutya láttán, és minden lakó az ablakhoz rohan.

– A kép méretét mindig aszerint kell megválasztani, hogy milyen dramaturgiai céljaink vannak és milyen érzelmet akarunk kelteni; ez nem úgy megy, hogy a rendező egyszer csak azt gondolja, na, itt az ideje megmutatni a díszleteket.

Nemrég egyórás televíziós filmet csináltam, az egyik jelenet lényege a kö-

vetkező volt: egy férfi bemegy a rendőrségre, hogy felfedje kilétét. A jelenet kezdetén egészen közélről filmeztem le a férfit, bemegy az ajtón, az ajtó becsukódik mögötte; látjuk, hogy az egyik irodába tart, de az egész díszlet-együttest nem mutattam meg. Mire valaki megkérdezte: „Miért nem mutatja meg az egész rendőrséget, hogy mégis tudják az emberek, hol vagyunk?” Azt válaszoltam: „Miért mutassam meg? Ott van a rendőrőrmester, három csikkal a karján, ezzel kezdődött a jelenet, ennyi bőven elég, hogy a néző tudja, hol vagyunk. A totál még jól jöhet egy drámai pillanatban, minek mindjárt a film elején elpocsékolni?”

– Mindenesetre különös, hogy pocskéolásról beszél, és hogy bizonyos beállításokat eleve „tartalékba” helyez. A *Hátsó ablak* végén, amikor a gyilkos behatol a lakásba, ezt mondja James Stewartnak: „Tulajdonképpen mit akar tőlem?” James Stewart persze nem tud mit válaszolni, hiszen a leselkedése semmivel sem igazolható, csak pusztán kíváncsiságból tette, amit tett.

– Ez igaz, és ezért nagyon is megérdemli a sorsát.

– De védekezik a vakuval, a vakulámpával próbálja elvakítani a gyilkost...

– A vakulámpa is a *Titkos ügynökök*ben kipróbált alapelvekre vezethető vissza: a svájciaknak vannak hegyeik, vannak tavaik és van csokoládéjuk. Itt adva van egy fényképész, aki hivatása eszközeivel próbálja kideríteni, mi is történik az udvar másik oldalán, és amikor védekeznie kell, akkor is hivatása eszközeivel védekezik, vagyis vakulámpával. Az én szememben nagyon fontos, hogy csakis olyan elemeket használjak, amelyek vagy a hősökkel vagy a helyszínnel kapcsolatosak, és mindig hiányérzetem van, amikor másként járok el.

– Ebből a szempontból egyenesen kiváló a film expozíciója. A kiindulópont az alvó udvar, majd James Stewart verejtékező arcára siklik a kamera, utána a begipszelt lábat látjuk, az összetört fényképezőgépet, aztán egy asztalt, rajta egy halom képeslapot, végül a falon a felfordult versenyautókról készült fel-

vételeket. Már ebből az első kamera-mozgásból kiderül, hol vagyunk, ki a hős, mi a foglalkozása és mi is történt vele.

– Ezeket a kifejezési eszközöket kínálja a mozi, ha el akarunk mesélni egy történetet. Mindez sokkal izgalmasabb, mint odaállítani valakit azzal, hogy kérdezze már meg Stewarttól, hogyan is történt a baleset. Mire Stewart nyilván azt mondaná, hogy „egy autóversenyen elszabadult egy kerék, és nekiütközött a lábamnak”. Ez volna a banális megoldás. Az én szememben, amikor váratlanul felmerül egy probléma, az a legnagyobb bűn, amit egy forgatókönyvíró egyáltalán elkövethet, hogy azt mondja, „majd beírunk még egy mondatot a párbeszédbe”. A dialógus csak hangeffektus, ugyanolyan zaj, mint a többi, csak ezt a szereplők a szájukkal hozzák létre, de elmesélni cselekedeteikkel meg a tekintetükkel mesélik el a vizuális történetet.

– Megfigyeltem, hogy Ön gyakran elsínkőfálja a szerelmi jelenetekből az előjátékot. Itt is, James Stewart otthon van, hirtelen Grace Kelly arca úszik be a képbe, és már kezdődik is a csókolózás. Ennek a megoldásnak mi a magyarázata?

– Az, hogy legjobb rögtön a legfontosabbal kezdeni, és nem vesztegetni hiába a drága időt. Itt meglepetés-csókról van szó. Más esetekben a csóknak *suspense*-funkciója is lehet, az egészen más térszta.

– A *Hátsó ablakban*, de a *Fogjunk tolvajt* című filmben is, a csók trükkfelvétel. Nem maga a csók, hanem a két egymáshoz közelítő arc. Olyan, mintha a képet megduplázták volna a laboratóriumban.

– Ez nem trükkfelvétel, csak hullámozgatás, amit úgy kapunk, hogy egy kicsit berezegtetjük a kamerát. Van egy effektus, amit végül kihagytam a *Madarakból*: egy szerelmi jelenetben a két fej külön-külön szerettem volna megmutatni, ahogyan közelednek egymáshoz. Aztán gyorsan svenkeltem volna, hol az egyik arcra, majd a másikra, majd megint vissza és így tovább, ide-

oda járattva a kamerát. Hogyan is mondják franciául a svenkelő kamerának ezt a váltakozó mozgását?

– *Filage*-nak.

– Szóval ezt a megoldást alkalmaztam volna, és ahogyan közeledett volna egymáshoz a két arc, a kamera mozgása is egyre lassulna, végül nem lenne más, csak egy kis rezdülés. Ezt egyszer meg kéne próbálni.

– A *Hátsó ablak*, talán a *Forgószéllal* együtt, az Ön legjobb forgatókönyve, mégpedig minden szempontból. Jól megszerkesztett, egységes, részletgazdag stb.

– Abban az időben nagy volt bennem a lelkesedés, teljében voltam szellemi erőmnek. John Michael Hayes a rádióknak dolgozott, ő vette kézbe a dialógusokat. Mivel a gyilkossággal egy kicsit meggyűlt a bajom, megpróbáltam két brit bírósági esetből ihletet meríteni: az egyik a „Mahon-ügy” volt, a másik a „Crippen-ügy”. A Mahon-ügynek az volt a lényege, hogy egy férfi egy tengerparti faházban, valahol Dél-Angliában, megölt egy fiatal prostituáltat. Aztán feldarabolta a hullát, és a tetem darabjait kidobálta a vonatból. A fejjel azonban nem tudott mit kezdeni. Innen az ötlet, hogy a *Hátsó ablakban* meg akarják keresni az áldozat fejét. Patrick Mahon egyszerűen berakta a fejet a kandallóba, és alaposan alágyújtott. És ekkor olyasmi történt, ami, meglehet, természetfelettinek látszik, pedig nagyon is érthető. Abban a pillanatban olyan hatalmas vihar kerekedett, mint egy rémdrámában. Villámcsapás, mennydörgés, a kandallóban meg a fej, lángnyelvektől körülvéve. És akkor, talán a hőség hatására, a szem egyszerre csak felnyílt, és Patrick Mahonnak olyan érzése támadt, mintha a levágott fej egyenesen őt nézné. A pasas üvöltve rohant ki a tomboló viharban a tengerpartra, és csak órákkal később merészkedett vissza. Akkorra a tűz már teljesen elemész-tette a fejet.

Néhány évvel később felkeresett a Scotland Yard egyik legtehetségesebb nyomozója, és elmesélte a folytatást. Patrick Mahon letartóztatása után őt

bízták meg a nyomozással, és neki is az volt a problémája, hogy hol a csudába lehet az áldozat feje. Persze, hogy nem tudta megtalálni. Voltak nyomok, voltak jelek, de fej sehol. Tudta, hogy a gyilkos elégette a fejet, de neki adatokra volt szüksége, nemcsak azt akarta tudni, hol és mikor történt a dolog, hanem azt is, mennyi ideig tartott. Erre bement az első henteshez, vett egy birkafejet, és elégette ugyanazon a helyen. Ebből is láthatja, hogy minden csonkításnál az a rendőrség legnagyobb gondja, hogyan kerítse elő a fejet.

És most lássuk a „Crippen-ügyet”. Crippen doktor, aki Londonban élt, meggyilkolta és feldarabolta a feleségét. Később észrevették, hogy az asszony eltűnt, de a gyilkos régi szokás szerint azt mondta az érdeklődőknek, hogy a felesége elutazott. Csakhogy Crippen doktor elkövetett egy súlyos hibát: az asszony ékszerei egyszercsak feltűnedeztek a titkárnőn, úgyhogy a szomszédok fecsegni kezdtek. A Scotland Yard is figyelte az ügyre, és Dew felügyelő ki is hallgatta Crippen doktort. Ez utóbbi nagyon logikus és nagyon hihető magyarázatot adott az asszony eltűnésére. Azt mondta, hogy a felesége Kaliforniába költözött. Dew felügyelő már csaknem lezárta az ügyet, már csak egy egészen jelentéktelen apróság miatt kereste fel Crippen doktort, amikor megtudta, hogy az titkárnőjével együtt elutazott. Erre természetesen folytatták a nyomozást, és kiadták a körözést. Épp abban az időben látták el adóvevő rádióval a tengerjáró hajókat.

Már az Antwerpenből Montreálba tartó Monroe fedélzetén vagyunk, és most, ha megengedi, beállítást váltok és a kapitány nézőpontjából mesélem tovább a történetet.

A kapitánynak feltűnt egy bizonyos Robinson úr, aki fiatal fiával utazott a hajón. Továbbá az is feltűnt neki, hogy az apa állandóan ölelgeti a fiát. S mivel ő is *voyeur* lehetett – talán őt is bele kellett volna vennem a *Hátsó ablakba* –, észrevette, hogy az ifjabb Robinson kálapja, amit Antwerpenben vásároltak, újságpapírral van kibélelve. A kapitány

azt is észrevette, hogy az ifjabb Robinson pantallója biztosítótűvel van összetűzve, hogy le ne csússzon róla. A körözéshez csatolt leírás szerint Crippen doktornak dupla műfogsora volt, és az ornyergén jól látszott az aranykeretes szemüveg nyoma. Nos, a kapitány ezt azonnal észrevette Robinson úr orrán. Erre meghívta Robinson urat vacsorára a kajütjébe, és megállás nélkül vicceket mesélt neki, csak hogy a férfi elnevesse magát, és ő megállapíthassa, hogy műfogsora van-e vagy sem. *Műfogsora* volt!

Ezután a kapitány rádióüzenetet küldött a szárazföldre, azzal, hogy a körözött személyek valószínűleg ott vannak a hajón; miután elküldte az üzenetet, a kapitány a fedélzeten sétált, és hallani lehetett az adóvevő halk recsegését. Mire Robinson úr, alias Crippen doktor, odaszólt a kapitánynak: „Csodálatos egy felfedezés a rádió, nem igaz?”

Alighogy megkapta az üzenetet, Dew felügyelő azonnal felszállt a Canadian Pacific egyik futárhajójára, és a Szent Lőrinc folyó partján, egy Father Point nevezetű helységben szállt partra. Amikor végre a hajó is befutott, felszállt a Monroe fedélzetére, megkereste Robinson urat, és így köszönt rá: „Szép jó reggelt, Crippen doktor!” És visszahozta őket Angliába. A férfit felakasztották, a titkárnőt felmentették.

– Ez a história adta a bizsu-ötletet a Grace Kelly-féle jelenetben?

– Igen, a jeggyűrűs jelenetben. Ha a nő csakugyan elutazott volna, nyilván a jeggyűrűjét is magával viszi.

– A filmben az a nagyszerű, hogy Ön tovább mélyíti az ötletet. Grace Kelly nagyon szeretne feleségül menni James Stewarthoz, Stewart viszont hallani sem akar a dolgról. Erre Grace Kelly besurran a gyilkos lakásába, hogy keressen valami bizonyítékot, és mit talál, az asszony jeggyűrűjét. Ekkor Grace Kelly az ujjára húzza a gyűrűt, és a háta mögé teszi kezét, hogy Stewart jól láthassa a látcsővel az udvar másik oldaláról. Grace Kellynek ez kettős győzelem: sikerül a nyomozás, és sikerül majd elvetetnie magát a férfival. Hiszen már ott is a gyűrű az ujján.

– Pontosan erről van szó. Ez a helyzet iróniája.

– Amikor először néztem meg a *Hátsó ablakot*, még újságíróskodtam, és azt írtam róla, hogy nagyon sötét film, nagyon gonosz, nagyon borúlátó. Ma viszont már egyáltalán nem érzem gonosznak, sőt, mintha valami jóság is volna benne. Amit James Stewart az ablakból lát, az nem is annyira maga az iszonyat, inkább az emberi gyöngeségek tükörképe. Önnek is ez a véleménye?

– Igen, ez.

– A *Fogjunk tolvajt* volt az első alkalom, hogy Franciaországban forgatta egy film külső felvételeit. Ma hogyan vélekedik a filmről?

– Hát, eléggé híg kis történet.

– Amolyan Arsène Lupin-féle história... John Robie (Cary Grant), más néven „kandúr”, egy volt amerikai bűnöző, de látszatra talpig úriember, aki a Côte d’Azur-re vonult vissza. Néhány betörés és ékszerlopás azonban, amelyet az ő stílusában hajtanak végre, megint gyanúba keveri. Erre, hogy igazolja magát és végre nyugalomban élhessen, maga is nyomozni kezd, leleplezi az ál „kandúrt”, aki tulajdonképpen nem is kandúr, hanem nőstény macska (Brigitte Auber), és menet közben még egy szerelem is (Grace Kelly) az ölébe pottyan.

– Komolytalan a történet. Ami érdekeseget mondhatok, csak annyi, hogy megpróbáltam megszabadulni az éjszakai jelenetekben az ég technicolor-kékjétől, mert ki nem állom a berlini kéket. Zöld szűrővel próbálkoztam, de még ezzel se kaptam olyan sötétkéket, palakéket vagy szürkés-kéket, mint amilyen az igazi.

– A forgatókönyv ezúttal is a bűnösség-érzésre épül, de itt, ugye, az a különlegessége, hogy a negatív hős nem férfi, hanem nő?

– Igen, Brigitte Auber. Levetítettek nekem egy filmet, Julien Duvivier *Párizsi háztetőjét* (Sous le ciel de Paris), ott egy vidéki fiatal lányt játszik, aki feljön a fővárosba. Azért esett éppen rá a választásom, mert erős testalkatú volt,

márpedig a hősnek mindenféle kerítésen kellett átmásznia. Fogalmam sem volt róla, hogy Brigitte két forgatás között tulajdonképpen akrobata; szerencsés egybeesés volt az egész.

– Az újságírók a *Fogjunk tolvajt* kapcsán kezdték feszegetni, hogy milyennek is kell lennie az Ön felfogása szerint egy film női főszereplőjének. Ön több ízben is kijelentette, hogy azért szeret Grace Kellyvel dolgozni, mert ő – legalábbis első látásra – egyáltalán nem „szexis” jelenség.

– Amikor szexualitásról van szó a mozivászonon, mindig azt tartom szem előtt, hogy itt is a feszültségteremtés a lelke mindennek. Ha a szexualitás nagyon kiáltó, ha túlon túl nyilvánvaló, oda a *suspense*. Hogy miért választok mindig törekeny és finom szőkeségeket? Nagyvilági nőket keresünk, de olyanokat, akik közönséges kurvaként viselkednek a hálósobában. A szegény Marilyn Monroe-nak szinte ott volt az ábrázatán a nemiszerve, akárcsak Brigitte Bardot-nak, ami nem vall valami nagy finomságra.

– Vagyis Ön mindenekelőtt arra törekszik, hogy fenntartsa egy bizonyos ambivalenciát: sok-sok látszólagos tartózkodás és heves temperamentum a meghitt pillanatokban – erről van szó?

– Erről, és ez a magyarázata annak, hogy szexuális szempontból szerintem az angol nők a legérdekesebbek. Véleményem szerint az angol, svéd, északnémet és skandináv nők sokkal izgalmasabbak, mint a latinok, az olaszok és franciák. Az ember ne tegye kirakatba a szexualitását. Egy angol lány például, meglehet, úgy fest, mint egy vidéki tanítónő, de az első szóra beszáll magával egy taxiba, és ott – ha hiszi, ha nem – képes rá, hogy rögtön fel is tépje a sliccét.

– Érteni értem az álláspontját, de nem hinném, hogy az ízlése azonos a többségével. Nekem az a tapasztalatom, hogy a férfiközönség zöme a nagyon is érzéki nőket kedveli, és az olyan nők sem cáfolják meg ezt a szabályt, akikből még akkor is sztár lett volna, ha történetesen semmi mást nem forgat-

nak, csak csupa vacak filmet, miként Jane Russel, Marilyn Monroe, Sophia Loren, Brigitte Bardot; én tehát inkább amondó vagyok, hogy a közönség jó



része igenis kedveli a magamutogató szexualitást, vagyis azt, amikor – ahogyan Ön mondja – a színésznőnek „ott van az ábrázatán a nemiszerve”.

– Ez lehetséges, de azzal maga is egyetért, hogy ezek a színésznők csapnivaló filmeket forgatnak. Vajon miért? Azért, mert ővelük nincs semmi meglepetés, vagyis velük nem lehet erős jelene-
fel teket csinálni, velük a néző nem *fedezheti* fel a szexet. Nézze meg a *Fogjunk tolvajt* elejét. Grace Kellyt szenvtelennek mutatom, hidegnek és a tetejébe többnyire profilból, klasszikus arcéllal: vagyis gyönyörű, de megközelíthetetlen. De amikor a szállodai folyosón jár-
kel kel, és Cary Grant elkíséri a szobájáig, mit csinál? Se szó, se beszéd szájon csókolja a férfit.

– Az igaz, hogy mindenre el van készülve az ember, csak erre nem; mégis az a véleményem, hogy a tartózkodóan hideg női főszereplő elméletét valójában Ön erőszakolta rá a nézőkre, mégpedig dacolva a közönség ízlésével, azzal a ténnyel, hogy a nézők igenis a könnyen megkapható nőket kedvelik a mozivásznon.

– Lehet, hogy így van, de ne feledje, a közönségnek tetszik a film.

– Nem felejttem el, mégis megkockáztatok egy hipotézist: nem lehetséges, hogy a filmjeinek ez a tulajdonsága a női nézőknek inkább kedvükre való, mint a férfiaknak?

– Talán, erre viszont azt válaszolom, hogy ha egy férfi meg egy nő moziba megy, mindig a nő választja ki, milyen filmet fognak megnézni, sőt, meglehet, azt is ő dönti el, hogy a film jó volt-e vagy sem. A nők jól tűrik a közönségességet, mindössze azzal a feltétellel, hogy a mozivász-

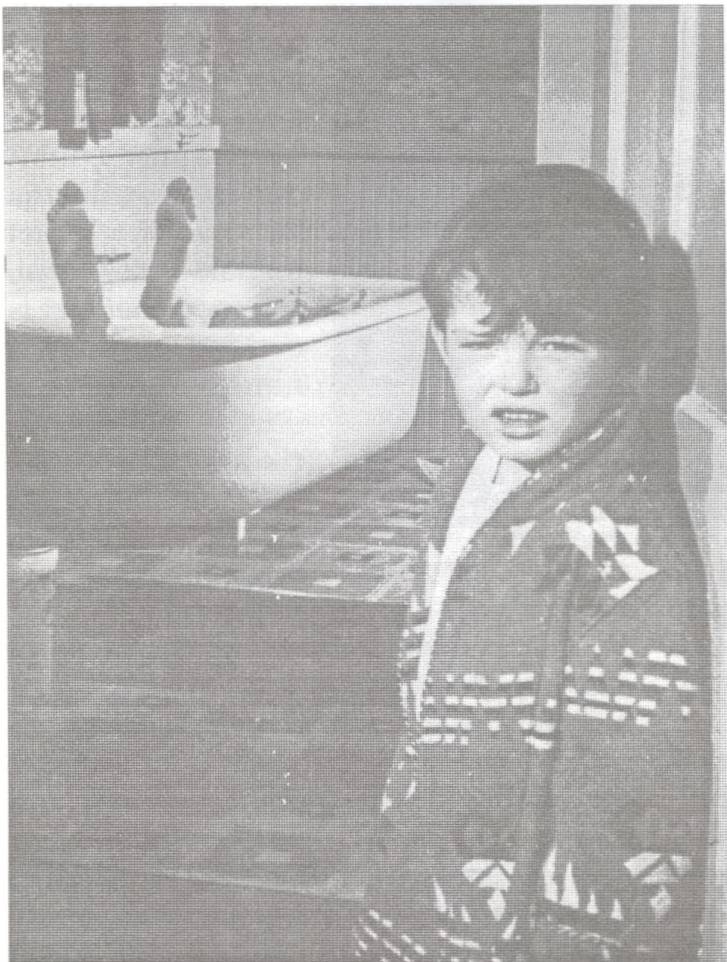
Fogjunk tolvajt (1955) non ne az ő nemük jelenítse meg.

A Grace Kellyvel való munkám abból állt, hogy – a *Gyilkosság telefonhívásra* című filmtől egészen a *Fogjunk tolvajt* címűig – egyre izgalmasabb szerepeket osztottam rá. Az utóbbit illetően, ami egy kicsit nosztalgikus filmvígjáték, az volt az érzésem, hogy nem fejeződhet be a film felhőtlen happy enddel; ebből a megfontolásból csináltam a fa körüli jelenetet, amikor Grace Kelly a karjánál fogva megragadja Cary Grantet. Cary Grantet sikerül is rávennie, hogy vegye feleségül, de kiderül, hogy az anyós is velük fog élni. Így azután csaknem tragikus a befejezés.

– Ezután forgatta a *Harryvel mindig baj van*, ami rendkívül szokatlan film. Párizsban egy egészen kis mozi mutatta be a Champs-Élysées-n, először úgy volt, hogy csak egy-két hétig próbálkoznak vele, de aztán több mint fél évig telt ház előtt vetítették. Sohasem sikerült megtudnom, hogy kicsodák nevettek a nézőtérén, tősgyökeres párizsiak, esetleg angol turisták vagy átutazó amerikaiak, azt viszont hallottam

valahol, hogy a filmnek másutt nem volt valami nagy sikere.³

– Csakugyan nem. Ez a film csakis az én filmem volt, én választottam a témát, de amikor elkészültem vele, senki sem vállalta, senki sem akarta forgalmazni. Azt mondták, hogy rétegfilm, pedig szerintem egyáltalán nem az. A film nagyon is hűséges adaptációja egy angol regénynek, amelynek Jack Trevor Story a szer-



zője, és van benne valami mély humor, legalábbis én úgy érzem; amikor például Edmund Gwenn először akarja más-hová vinni a hullát, az erdőben összetalálkozik a vénlánnyal, aki megkérdezi

tőle: „Csak nincs valami baj, kapitány?” Ilyen mulatságos mondatot ritkán hall az ember, ebben a mondatban mintegy sűrítetten az egész film benne van.

– Nagyon szeretheti ezt a filmet.

– Mindig is az volt számomra a fontos, hogy árral szemben ússzam, hogy harcoljak a hagyomány, a klisék ellen. A *Harryvel mindig baj van* című filmmel sikerült kivinnem a melodramát a sűrű sötét éjszakából a nappali verőfényre. Mintha egy csörgedező patk partján ölnének meg valakit, és mintha egy csepp vér behullana a kristálytisza vízbe. Ezek a kontrasztok, amelyekből valamiféle kontrapunkt keveredik ki, talán az élet köznapi dolgait is hirtelen megmésésítik.

– Így van, még amikor olyan szörnyű vagy iszonyatos dolgokat kell is bemutatnia, amelyek mocskosak és betegesek is lehetnek, Ön akkor is úgy filmezi le őket, hogy sohasem lesznek rútak. Sőt, nagyon is megszépülnek.

A film végén egy milliomos minden szereplőnek alkalmat ad arra, hogy kíváncsi legyen valamire, valami ajándékot, amelyet azután – holmi beteljesült kívánságként – meg fog kapni. Hogy Shirley MacLaine és John Forsythe mit kívánt, azt nem tudjuk, de annyit sejteni lehet, hogy valami nagyon egyéni kívánságról lehet szó, és csak a film legvégén derül ki, hogy „kétszemélyes ágyat” kértek⁴. Ez, gondolom, nem volt benne a regényben?

– Nem, ezt John Michael Hayes találta ki.

– Az epizód valóságos találós kérdés, és valami különös feszültséget ad a film

3 Idilli természeti környezet a Vermont államban egy szép őszi napon. Két puskalövés. Aztán egy hullá, Harryé. Egy idős kapitány (Edmund Gwenn), abban a hiszemben, hogy vadászbaleset történt, és az ő eltévedt golyója ölte meg az áldozatot, eltemeti, majd kiássa, és többször is ide-oda cipeli a hullát, akinek kilétét egy vénlány, egy rövidlátó orvos és egy absztrakt festő (John Forsythe) próbálja – sikertelenül – kideríteni. Lassan fény derül rá, hogy Harry Jennifernek (Shirley MacLaine) volt egyetlen éjszakára a férje, a felfedezés azonban nem hoz semmi újat. Végül kiderül, hogy Harry szívrohamban halt meg, és a jelentéktelen kis kalandnak legalább annyi az érdeme, hogy összehoz egy új párt: az absztrakt festőt és a nagyon is konkrét Jennifert.

4 Valójában csak John Forsythe az, aki kérését a milliomos fülébe súgja, tehát a duplaágy Shirley MacLaine számára is „meglepetés” a filmben. Shirley MacLaine epret kér a milliomostól, amelyet az köteles neki az év minden hónapjában szállítani. (A szerk.)

utolsó tekercsének, holott nem lehet mondani, hogy a filmnek izgalmas a cselekménye.

– Ez a megoldás annak megfelelője, amit a többi filmemben crescendónak vagy kódának nevezek; a *Mentőcsónak* vagy a *Kötél* legvégén is éltem ezzel a megoldással.

A *Harryvel mindig baj van* volt Shirley MacLaine első filmje; nagyszerűen játszott, és azt hiszem, később elég jól érvényesült. A fiatalemberből, őt John Forsythe alakította, népszerű tévésztár lett, ő a főszereplője az első hatvanperces tévéműsoromnak.

– A film humorának egyetlen mechanizmusa a forrása, valami túlzásba vitt közömbösség. Mindvégig úgy beszélnek a hulláról, ahogyan egy csomag cigarettáról beszél az ember.

– Ez az alapelve az egésznek, és az én szememben semmi sem mulatságosabb, mint az *understatementen* alapuló komikum.

– Eddig is gyakran szóba került *Az ember, aki túl sokat tudott*, illetve az angol eredeti és az amerikai változat közötti különbség.⁵ Az egyik legnagyobb különbség persze James Stewart a második változatban; Stewart nagyon nagy színész, és Ön mindig a lehető legjobban használja ki tehetségét; az ember első pillantásra azt gondolná, hogy Cary Grant és James Stewart – azonos értékűek lévén – szabadon felcserélhetők egymással, Ön viszont másként dolgozik az egyikkel, és megint másként a másikkal. Amikor Cary Grantot látjuk a mozivásznon, több a humor, amikor Stewartot, több az érzelem.

– Ez igaz, és ennek, természetesen, az a magyarázata, hogy az életben sem egyformák; még amikor úgy látszik, hogy hasonlóak, akkor sem azok. Ha James Stewart helyett történetesen Cary Grant kapta volna meg *Az ember, aki túl sokat tudott* főszerepét, ő sohase lett volna képes eljátszani azt az őszinte nyugalmat, amely nélkülözhetetlen eleme a filmnek; egyszóval ha őrá osztom *Az*

ember, aki túl sokat tudott főszerepét, a főhős egészen más lett volna.

– Gondolom, volt elég gondja a forgatókönyv megírásával, hogy egyetlen országot se sértsen meg, hogy fenn ne akadjon a különböző nemzeti cenzúrák hálóján. A történet itt nem Svájcban kezdődik, miként az első változatban, hanem Marokkóban; ami a nagykövetet illeti, akit a fiatal követségi titkárnak kell megölnie, nem tudjuk, milyen országot képvisel; lehet, hogy valamilyik népi demokráciának, de az is lehet, hogy valamilyen más államnak a nagykövete.

– Természetesen egyetlen országgal sem akartam tengelyt akasztani. Csak annyit tudni, hogy a kémek remélik, sikerül a nagykövet meggyilkolásával kínos helyzetbe hozniuk az angol kormányt. Engem viszont a nagykövetet alakító színész kiválasztása hozott kínos helyzetbe; sohasem volt bizalmam a színészközvetítő irodákhoz. Mindig is úgy képzeltem, hogy amikor liftesfiút keres az ember, fognak egy nagy regisztert, kinyitják az „L” betűnél, és behívják minden olyan színészt, aki valaha is eljátszotta a liftesfiú szerepét.

– Hát ez csakugyan így megy valahogy...

– Ez így van. Amikor Londonban voltam, hogy keressek valakit a nagykövet szerepére, egyszersak látom, hogy csupa kecskeszakállas férfi jelentkezik a szerepre. „Mit játszottak eddig?” – kérdeztem. Egyik ezt válaszolta: „Miniszterelnök voltam ebben meg ebben a filmben”; a másik meg: „Követségi titkár voltam...” stb. Erre azt mondtam az aszisztenseimnek: „Elegem van a kecskeszakállas nagykövetekből, többé egyet se akarok itt látni! Viszont küldjete el valakit, hogy nézzen utána az újság-szerkesztőségek archívumaiban, és szerezze meg az összes nagykövet fényképét, aki jelenleg Londonban teljesít szolgálatot.” Megnéztem a fényképeket, és kiderült, hogy egyetlen egynek sincs kecskeszakáll!

5 Lásd 51. o.

- Akit választott, az a kopasz és ártatlan tekintetű, szelíd, szinte gyermeketeg úr, az egyenesen kiváló, jobbat nem is választhatott volna.
- Neves koppenhágai színész az illető.

– Térjünk vissza a film legelejére, Marrakesh-be. Az első változatban Pierre Fresnay-t revolvergolyóval ölték meg, itt Daniel Gélin a piaci sikátorokon át próbál menekülni, késsel a hátában.

– Ami a késelést illeti, mármint *Az ember, aki túl sokat tudott* második változatában, itt, ha csak részben is, egyik régi ötletemet használtam fel, amelyet jó ideje forgatok a fejemben.

Arról lett volna szó, hogy a londoni kikötőbe befut egy indiából érkező hajó, javarészt indiai legénységgel. És akkor egy indiai matrózt lehetett volna látni, amint üldözőbe veszi a rendőrség; a matróznak sikerül felszállnia egy autóbuszra, és a Szent Pál székesegyház előtt száll le, méghozzá éppen vasárnap reggel. Aztán odafent látjuk, a székesegyház kupolájában, azon a körfolyosón, amelynek Suttogások galériája a neve. A menekülő matróz az egyik oldalon, az üldöző rendőrök a másikon, és amikor a rendőrök már csaknem elcsípi, a matróz egyszercsak leveti magát a mélybe, és odazuhan a főoltár elé. Erre az egész gyülekezet feláll, a kórus abbahagyja az éneklést, a mise félbeszakad. Odaszaladnak a matrózhoz, megfordítják – és kés áll ki a hátából. Erre valaki megérinti az arcát, és látni, hogy a sötét festék alól itt-ott kivillan az illető fehér bőre: a férfi tulajdonképpen csak állandiai.

– Az arcról lemosódó festék, Daniel Gélin halálakor, benne van a filmben...

– Igen, de csak az ötlet legvége, mert mégiscsak az az igazi kérdés, hogy egy férfit, aki az üldöző rendőrök elől menekülve a mélybe veti magát, hogyan lehet zuhantában megkéselni?

– Igen, ez csakugyan nagyon izgalmas; az arc befestésének ötlete is kiváló; de

emlékszem egy különös apróságra, amikor James Stewart megérinti Daniel Gélin feketére festett arcát, mintha a képen egy nagyon szép, de megmagyarázhatatlan eredetű kék foltot látna az ember.

– Ez a kék folt olyan ötlet, amelyet sohasem sikerült teljesen megvalósítanom. Marrakesh-ben, még az üldözései jelenet legelején, amikor Daniel Gélin a piaci sikátorokon menekül, nekimegy néhány kelmefestőnek, feldönti őket, belelép a kék festékbe, és ahogy tovább rohan, menekültében mindenfelé kék nyomokat hagy maga után. Mindez annak az elcsépelet jelenetnek lett volna a változata, amikor az üldözők a vérnyomokat követik, itt viszont a kék nyomokat követték volna a véres nyomok helyett.

– Mindez a Hüvelyk Matyinak is változata, aki fehér kavicsokat dobál el, amerre megy. Már megvizsgáltuk, milyen vágásbeli különbségek vannak az Albert Hall-beli jelenetben az 1934-es angliai változat és az 1956-is amerikai között. A második sokkal jobban sikerült.

– Igen, azt hiszem, az első változat kapcsán már volt szó az Albert Hallban rendezett hangverseny-jelenetről; ehhez csak azt tenném hozzá, hogy a jelenet akkor lett volna igazán hatásos, hogyha minden néző ért a kottaolvasáshoz.⁶

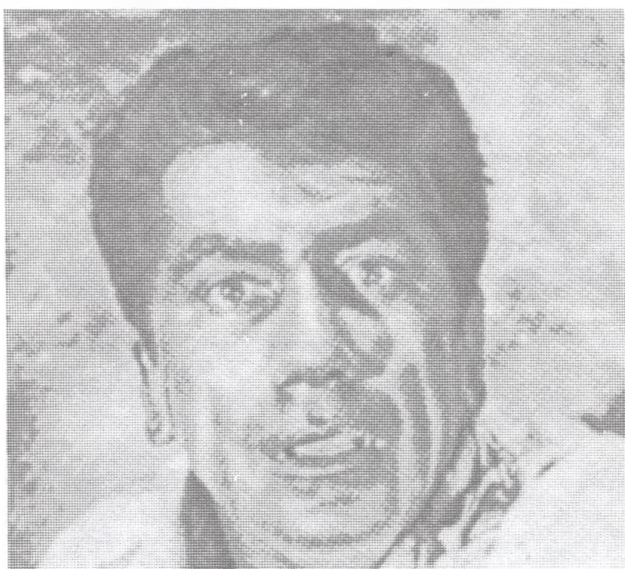
– Ezt én nem érzem annyira magától értetődőnek...

– Nagyon körültekintő voltam a cintányérral, teljesen bizonyos vagyok benne, hogy nincs semmi félreértés, de amikor a kamera végigpásztázza a cintányéros partitúráját, emlékszik?

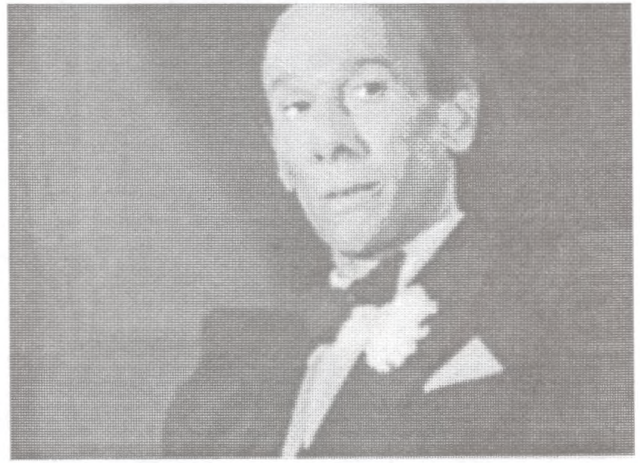
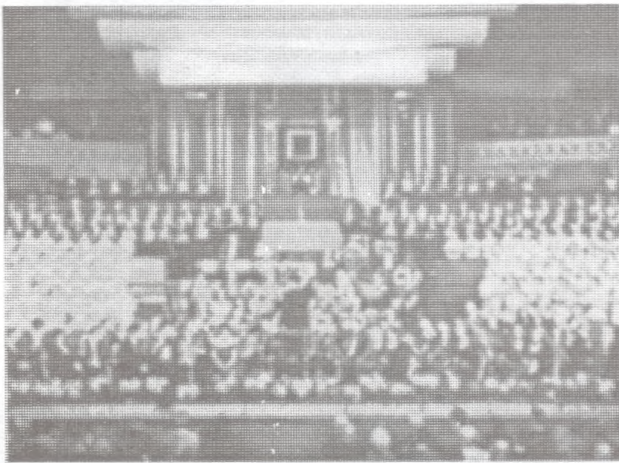
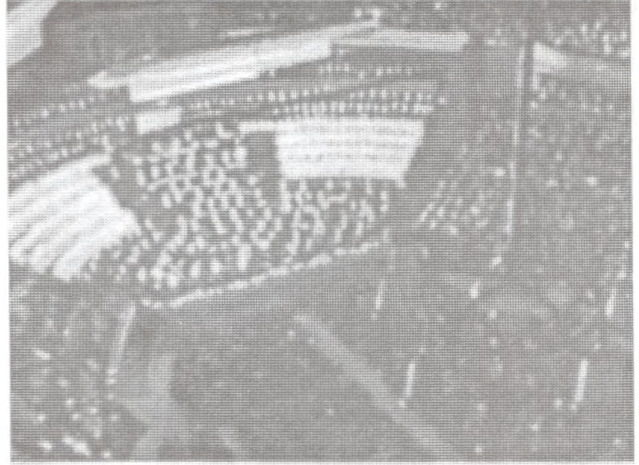
– ...hogyne, a hosszú vízszintes kocsizásra a hangjegyvonalak mentén...

– ...és mialatt a kamera vízszintesen kocsizik a hangjegyvonalak mentén, egyre veszesebben közeledik ahhoz az egyetlen hangjegyhez, amelyet a cintányérosnak meg kell szólaltatnia. Még nagyobb volna a feszültség, ha a közönség tudna kottát olvasni.

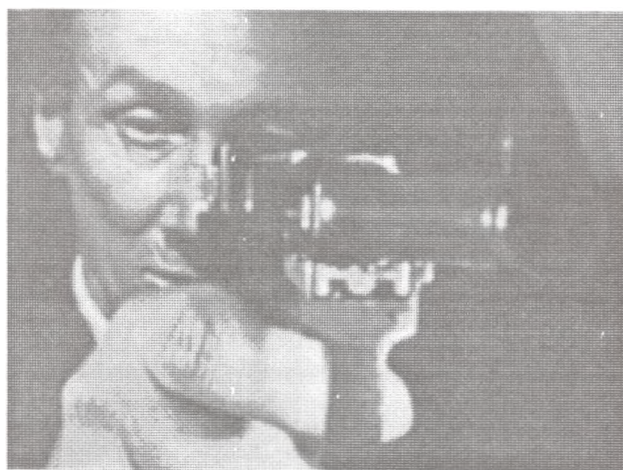
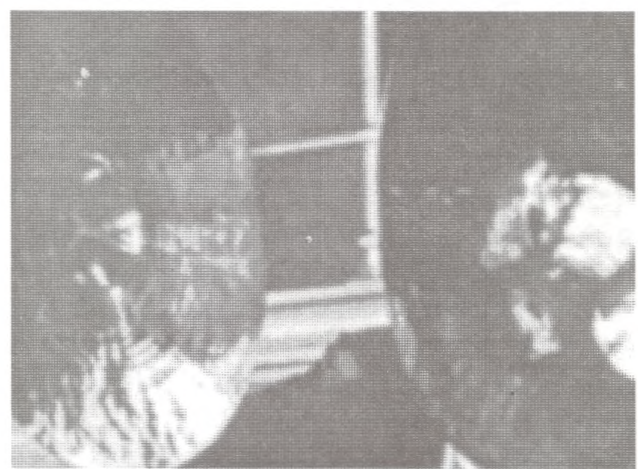
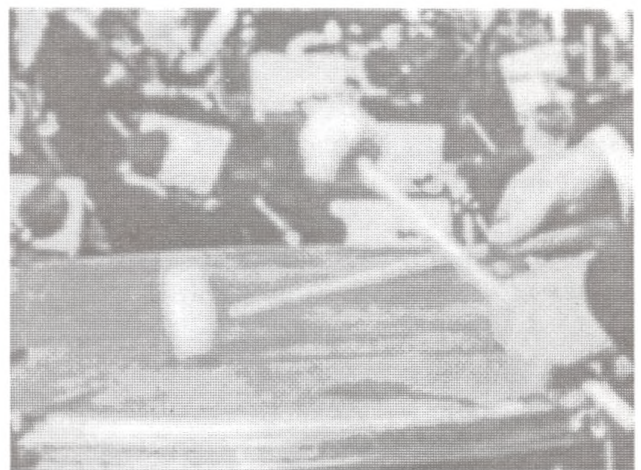
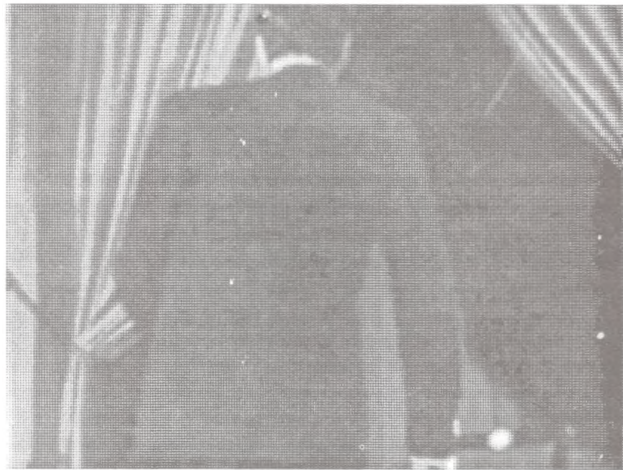
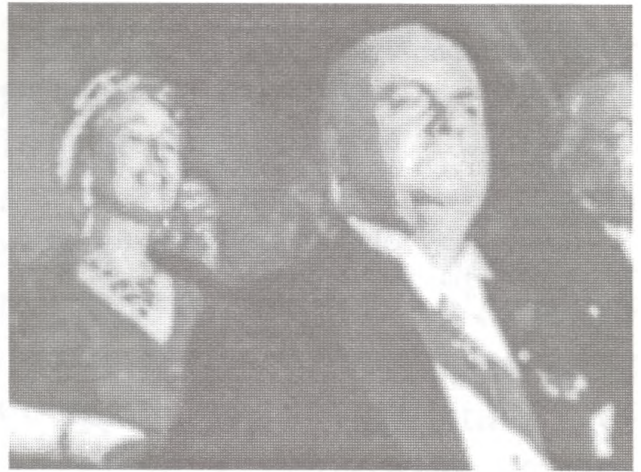
⁶ Itt emlékeztetünk rá, hogy a kém, akinek az a megbízatása, hogy az Albert Hall-ban rendezett hangversenyen ölje meg a nagykövetet, azt az utasítást kapja, hogy pontosan abban a pillanatban süsse el a revolverét, amikor a partitúra szerint a cintányér következik.



Az ember, aki túl sokat tudott (1956)



Az Albert Hall-beli merénylet
Az ember, aki túl sokat tudott (1956) című filmben



– Igaz, ez volna az eszményi. Az első változatban Ön elmulasztotta megmutatni a cintányéros arcát, ezt a hibát azonban sikerült a második változatban helyrehozni. Nem tudom, hogy a választás tudatos volt-e vagy sem, de tény, hogy olyan férfit választott, aki erősen hasonlít magára.

– Nem hinném, hogy tudatos lett volna.

– A férfi teljesen szenvtelen.

– Rendkívül fontos itt a passzivitás, mivel sejtelve sincs róla, hogy ő a halál eszköze. Bár nem tudja, ő az igazi gyilkos.

tizenkettő

Tévedés • a lehető legnagyobb hitelesség • térjünk fölötté napirendre... • Szédülés • ez maga a színtiszta nekrofilia • Kim Novak szeszélyei • elvetélt tervek: *A Mary Deare roncsa* és *A flamingó tolla* • hogyan kellene izgalmas politikai filmet csinálni • *Észak-északnyugat* • ez még Griffith idejére nyúlik vissza • a dokumentáció jelentősége • a tér és az idő kezelése • vonzódás az abszurdhoz • a semmiből előbukkanó hullá

FRANÇOIS TRUFFAUT Majd következett a *Tévedés*, ez a film valóságos eset alapján született...

ALFRED HITCHCOCK A történetet, amelyből a forgatókönyv készült, a „Life” magazinban olvastam. 1952-ben történt, egy zenész a New York-i Stork Clubból ballag haza éjnek idején, és az ajtaja előtt, úgy hajnali kettő tájban, két férfi megszólítja, majd mindenféle helyekre magával viszi és mindenhol megkérdezik: „Ez az a férfi? Ez az a férfi?” Egyszerűen letartóztatják betöréses rablás miatt. Pedig ártatlan, de hiába, mégis bíróság elé állítják. Végül a felesége megzavarodik; bezárják egy elmeklinikára, talán még ma is ott van. A per során volt egy esküdt, aki teljesen bizonyos volt a vádlott bűnösségében; és amikor a védőügyvéd kérdéseket tett fel a vád egyik tanújának, az esküdt felállt, és így szólt: „Bíró úr, muszáj ezt végighallgatnunk?” Végül, mindenféle ürügyek alapján, elnapolták a tárgyalást, és amíg új tárgyalásra vártak, az igazi bűnös egyszer csak horogra került. Az volt az érzésem, hogy ebből érdekes filmet lehetne csinálni, mégpedig úgy, hogy mindvégig ennek az ártatlan férfinak a nézőpontjából mutatom az eseményeket, azt, hogy mi mindenre kellett keresztülmennie egy olyan bűncselekmény miatt, amelyet nem is ő követ el. És tetejébe mindenki nagyon kedves, mindenki nagyon barátságos vele; amikor azt kiáltozza, hogy ártatlan, mindig azt a választ kapja, hogy „persze, persze, hogy ártatlan”. Rettenetes.

– Értem, mi vonzotta ebben a történetben: kedvenc témájának élményszerű illusztrációja. Egy férfit olyan bűncselekménnyel vádolnak, amelyet valaki más követett el, és mégis, valahogy úgy kapcsolódnak egybe a mindennapok véletlen eseményei, hogy teljesen logikusan terelődik rá a gyanú. Jó volna tudni, hogy ez a film mennyire hiteles, vagyis hogy Ön mikor és milyen megfontolásból volt kénytelen eltávolodni a valóságtól?

– Alig-alig távolodtam el a valóságtól és sok mindent tanultam a film forgatása közben. Így például, a lehető legnagyobb hitelesség érdekében, mindent aprólékosan rekonstruáltunk, mégpedig a dráma eredeti résztvevőinek segítségével; amennyire lehetett, kevésbé ismert színészekkel dolgoztam, sőt, itt-ott, kisebb jelenetekben, a dráma valóságos szereplőinek is adtam feladatokat; és a filmet az eredeti helyszíneken forgattam. A börtönben megfigyeltük, hogyan vételeznek ágyneműt a gyanúsítottak, majd választottunk egy üres cellát Henry Fondának, és neki is úgy kellett berendezkednie, ahogyan a többi letartóztatottnál láttuk. Mindez az elmeklinikán játszódó jelenetekre is érvényes, amelyekben az orvosok alakították tulajdon szerepüket.

De hadd mondjak példát arra, hogy mi mindent tanul az ember, amikor megpróbálja hűségesen rekonstruálni egy valóságos történetből készült film jeleneteit: a végkifejletben az igazi bűnöst, hálá egy asszony bátorságának, egy

csemegeboltban tartóztatják le, ahol újabb rablást próbál elkövetni. A következőképpen képzeltem el a jelenetet: a férfi belép a csemegeboltba, előveszi a revolverét, és követeli, hogy azonnal adják át neki a kassza tartalmát. A tulajdonosnőnek viszont sikerül valahogy a riasztót működésbe hoznia; dulakodás vagy valami hasonló, végül megfékezik a banditát. Az eset azonban egészen másként történt a valóságban, és ez a változat került a filmbe. A férfi tehát belép a boltba, és kér egy pár virslit és néhány szelet sonkát, de amikor a tulajdonosnő odaáll a pult mögé, a ballonkabátján keresztül rászegezi a revolverét. Erre az asszony, aki egy jókora késsel már javában szeleteli a sonkát, a legnagyobb lelki nyugalommal odaszorítja a kés hegyét a férfi hasához, és kettőt dobban a lábával; a férfi egészen megdöbben, majd így szól: „Csak nyugalom, asszonyom, csak semmi heveskedés!” De az asszony bámulatosan nyugodt, továbbra is a férfi hasához szorítja a kést, némán, szótlanul; a férfi erre egészen megzavarodik, eszébe se jut, hogy megpróbálkozzék valamivel. Erre a fűszeres is előbukkan, aki addig a pincében volt, de a felesége lábdobogására azonnal felsietett; rögtön tudja, mi az ábra, vállánál fogva megragadja a bűnözőt, és beszorítja az üzlet egyik zugába, a konzervdobozok közé, miközben a felesége telefonál a rendőrségre. A pasas nem is védekezik, könyörögni kezd, nyöszörgő hangon: „Hagyja, hadd menjek el. Otthon vár a feleségem, várnak a gyerekeim.” Ez a mondat engem teljesen megbabonázott. Soha le nem mertem volna írni egy forgatókönyvben, még ha eszembe jut, akkor sem.

– De én mégiscsak azt hiszem, hogy itt ott azért kénytelen volt egy kicsit több drámai feszültséget vinni a valóságos történetbe.

– Persze, ez volt az igazi probléma. Például megpróbáltam még drámaibbra átfogalmazni az igazi bűnös elfogását: Henry Fonda egy szentkép előtt imádkozik, és ezalatt, a jelenetre ráfényképezve Fonda arcán egyszer csak megjelenik az igazi bűnös képe.

A film vágásakor pontosan a *Boomerang-* vagy a *Northside 777*-féle filmekkel ellentétes módon akartam eljárni; ezekben a filmekben állandóan a nyomozót követi a kamera, aki mindent megpróbál, csak hogy az ártatlan gyanúsítottat kihozhasa a börtönből.

Az én filmemet viszont a letartóztatott pasas nézőpontjából forgattam. Így például, mindjárt a film legelején, amikor Henry Fondát letartóztatják, látjuk, amint a férfi két rendőrfelügyelő között ül az autóban: nagyközeli az arcról, a férfi balra néz, és az ő nézőpontjából mi is látjuk az egyik tagbaszakadt rendőr profilját; akkor a férfi jobbra néz: a másik rendőr épp rágyújt egy cigarettára; ekkor előre tekint, és látja, hogy a sofőr őt nézi a visszapillantótükréből. Az autó elindul, de a férfinak még van annyi ideje, hogy visszanézzon a házára: az utca sarkán ott a kávézó, amelynek törzsvendége, a kávézó előtt kislányok játszanak a járdán; egy parkoló autóban csinos fiatal lány kapcsolja be a rádiót. Odakint az élet megy tovább, mintha mi sem történt volna, minden a régi, éppen csak ő ül ott az autóban, letartóztatva.

Az egész beállítás szubjektív: a férfit megbilincselik, és a bilincs másik karperecét az egyik kísérő kattintja csuklójára; de ahogyan a rendőrségtől a börtönbe mennek, az úton többször is váltják egymást a kísérők, a férfi viszont, mivel rettenetesen szégyelli magát, mereven bámulja a cipője orrát, lehajtott fejjel, és így az öröket nem látni; időről időre a bilincs másik karperece kinyílik, felbukkan egy újabb csukló, a bilincs rákattan, és így tovább; ugyanígy, az egész út alatt, csak a rendőrök cipőjét, csak a rendőrök lábát látni, csak az autó padlóját meg az ajtók alsó részét.

– Én nagyon élveztem mindezt, mégis, az az érzésem, ma nem valami elégedett a végeredménnyel. Ön szerint sikerült film a *Tévedés* vagy nem?

– Nos, mint mondtam, megpróbáltam olyan hűségesen visszaadni az eredeti történetet, amennyire csak lehetett, és éppen ez volt az oka a film súlyos szerkezeti fogyatékoságainak. A filmnek az

a legnagyobb gyöngéje, hogy a férfi történetét egy időre háttérbe szorítja a lassan megtévelyedő feleség története; ennek következményeként a film olyan pillanatban jut el a tárgyalásig, amely már híján van minden drámaiságnak. Azután a per ugyanolyan hirtelen ér véget, mint a valóságos történetben.

Mindenáron ragaszkodni akartam az igazsághoz, nem volt hozzá bátorságom, hogy engedélyezzem magamnak a cselekménybonyolításhoz szükséges szabadságot.

– Azt hiszem, itt másról van szó: arról, hogy az Ön stílusa, amelyet a fikció területén sikerült tökélyre vinnie, szükségszerűen kerül ellentmondásba a tiszta dokumentumfilm esztétikájával. Ez az ellentmondás mindvégig érződik a filmben. Ön stilizálta az arcokat, stilizálta a tekinteteket meg a gesztusokat, de magát a valóságot nem stilizálta. Nem lehet, hogy ez a *Tévedés* fő ellentmondása?

– Jó, jó, de ne feledje, a *Tévedés* mégiscsak közönségfilm.

– Tudom, részemről mégis arra hajlok, hogy a film jóval inkább közönségfilm lett volna, ha valaki más filmesíti meg a történetet, olyan filmrendező például, aki nem annyira tehetséges, nem annyira precíz, mint Ön és akinek fogalma sincs róla, melyek is a törvényszerűségei a közönség érzelmi azonosulásának. Ez akkor egészen más film lett volna, semleges stílusú, mint egy dokumentumfilm. Remélem, nem boszszantják ezek a megjegyzések.

– Nem, dehogy, tulajdonképpen egyetértek Önnel, bár nem könnyű ezt a filmet ízekre szedni. De ha már van egy történetünk, amelynek ilyen nagy az emberi feszültsége, akkor, ki tudja, lehet, hogy színészek nélkül kellene elmesélni?

– Nem feltétlenül. Henry Fonda tökéletes volt, csupa távolságtartás, és olyan hiteles, mintha egyenesen az utcáról csöppent volna a stúdióba. Ön mindent megtesz azért, hogy a közönség Henry Fonda-val azonosuljon, de amikor az belép a cellájába, Ön a falakat mutatja, amint forogni kezd vele a világ; ez a megoldás azonban minden, csak nem realista, és

ha csak annyit látnánk, hogy Fonda leül a priccsre, azt hiszem, sokkal inkább azonosulnánk a jelenettel.

– Csak lehet, hogy az teljesen érdektelen volna, vagy nem?

– Nem hinném, hiszen valóságos bűntényről van szó és annak megvan a maga ereje. Talán lehetett volna valamivel semlegesebb formában forgatni, vállra helyezett kamerával, mint egy dokumentumfilmet vagy filmhíradót.

– Csak nem akar velem művészfilmeket csináltatni?

– Nem, dehogy, ne haragudjék, igazán nem akarok okvetetlenkedni. A *Hátsó ablak*ba nagyon is jól beépítette a Crippen-ügy meg a Patrick Mahon-ügy sugalmazta részleteket, mégis az a véleményem, hogy a száz százalékban valóságból merített nyersanyag valahogy nem Önnek való.

– Ezzel egyetértek, ez nem volt nekem való film. De a filmipar válságba került, és mivel sokat dolgoztam a Warner Bros cégnek, ezt a filmet nekik csináltam, minden fizetség nélkül. Az ő filmjük volt, nem az enyém.

– Nekem tulajdonképpen tetszett ez a film, és ha bírálom is, kizárólag az Ön nézőpontjából, mivel sikerült meggyőznie arról, hogy a legsikeresebbek a legjobb Hitchcock-filmek.

És ez így is van rendjén. Ön úgy alkot, hogy a közönség reakcióit is rögtön beépíti a filmjeibe. Néhány részt különösen szeretek ebben a filmben, főleg az ügyvédi irodában játszódó második jelenetet, amikor az ügyvéd a házaspárral beszél. Amikor első ízben járnak az ügyvédnél, Henry Fonda teljesen le van törve, Vera Miles viszont csupa energia, folyton jár a szája. És egy kicsit olyan érzése van az embernek, mintha bosszantaná az ügyvédet ez a felajzottság. Amikor a házaspár másodszor jár az ügyvéd irodájában, Henry Fonda sokkal energikusabban viselkedik, mint első alkalommal, maga az ügyvéd is derülátóbb, Vera Miles viszont teljesen magába van zuhanva. Ha beszélnek hozzá, meg se hallja. Henry Fonda nem veszi észre a változást – utóvégre mindennap látja a

feleségét –, csak az ügyvéd, és az arcáról rögtön le is olvashatjuk előbb a döbbenetet, majd az aggodalmat. Fel is áll az íróasztala mellől, körbejárja a helyiséget, odaáll Fonda és Vera Miles mögé, és világosan leolvashatjuk az arcáról, hogy merre járnak a gondolatai: az ő szemében egy percig sem kétséges, hogy lassan kitör a téboly ügyfelének feleségén, és a néző arra gondol, hogy nini, az ügyvédnek igaza van, az asszony csakugyan kezd bedilizni. S miközben ezt felfogjuk, megy a teljesen érdektelen dialógus. Ezt nevezem én szintiszta mozinak, ízig-vérig hitchcocki jelenetnek, itt viszont már nyakig vagyunk a fikcióban, hiszen az egésznek már semmi köze a hűségesen rekonstruált bűncselekmény hangulatához.

– Nagyon helyes, soroljuk be a csapnivaló Hitchcock-filmek kategóriájába.

– Nem... Azért nem hinném, hogy csapnivaló volna... Azt reméltem, hogy majd védelmébe veszi...

– Képtelenség, ahhoz nem elég erősek az érzelmeim. A film legelejét nagyon jól átéreztem, lehet, hogy azért, mert én magam is nagyon félek a rendőrségtől, azt a részt is nagyon szeretem, amikor leleplezik az igazi bűnöst, miközben Fonda buzgón imádkozik, igen, szeretem a véletlen egybeesésnek ezt a kajánságát, és végül azt a részt is jónak tartom, amikor a két férfi szembetalálja magát egymással a rendőrség folyosóján.

– A *Szédülés* egy Boileau-Narcejac-regény filmváltozata, a regényt, amely „Vissza az élők közé” címen jelent meg, egyenesen az Ön számára írták, megfilmesítés céljából.

– Igen, de a könyv már megjelent, amikor megvásárolták nekem a megfilmesítés jogát.

– Megjelenni megjelent, de ez mit sem változtat azon, hogy a regényt egyenesen Önnek írták.

– Csakugyan? És ha nem vettem volna meg a jogokat?

– Akkor megvette volna valaki más Franciaországban, már csak a *Ördögösök* (Diaboliques) sikere miatt is. Boileau és Narcejac öt vagy hat regényt ír-





Tévedés (1957)



annyira hasonlít Madeleine-re. A könyvben a hős a második rész legelején ismerkedik meg Judyval, és arra kényszeríti a lányt, hogy hasonlítson Madeleine-re. Csak a regény végén értesülünk róla – a hőssel együtt –, hogy ugyanarról a nőről van szó. Ezt a meglepetést tartogatja a befejezés. A filmben más megoldást választottam. Amikor elkezdődik a második rész, amelyben Stewart megismerkedik a barna lánnyal, úgy döntöttem,

Széidiülés (1958) itt rögtön felfedem az

tak, és mindegyiknek ugyanaz a szerkezete; amikor tudomásukra jutott, hogy Ön szívesen megvásárolta volna az *Ördögösök* megfilmesítésének jogát, azon nyomban munkához láttak, és megírták a „Vissza az élők közé” című regényüket, amelyet a Paramount rögtön meg is vásárolt Önnek.¹

Tulajdonképpen mi vonzotta ebben a történetben?

– Legfőképpen az érdekelt, hogy milyen erőfeszítéseket tesz James Stewart azért, hogy újra eleven asszonyt teremtsen egy halott asszony képéből.

A történet, mint tudja, két részből áll. Az első rész Madeleine halálával fejeződik be, azzal, hogy a fiatalasszony lezuhan a templomtoronyból, a második pedig akkor kezdődik, amikor a hős megismerkedik a barna lánnyal, Judyval, aki

igazságot, de csak a nézőnek: Judy nem egyszerűen hasonmása Madeleine-nek, hanem Judy azonos Madeleine-nel. Körülöttem senki sem volt, aki ne ellenezte volna ezt a megoldást, mindenkinek az volt a véleménye, hogy csak a film befejezése fedheti fel az igazságot. Nekem más volt a véleményem. Azt képzeltem, hogy kisfiú vagyok, hogy ott ülök az anyám ölében, és anyám egy történetet mesél. És valahányszor az anyám megáll, mindig megkérdezem: „És ezután mi történt, mama?” Mármost szerintem a regény második részében, amikor a pasas megismerkedik a barna nővel, olyan érzése van az embernek, mintha ezután már nem történhetne semmi. Az én megoldásommal viszont az a bizonyos kisfiú tudja, hogy Madeleine és Judy tulajdonképpen egy

¹ Scottie-t (James Stewart), az exnyomozót, akit tériszonya miatt bocsátottak el a rendőrség kötelékéből, régi barátja megkéri, hogy figyelje feleségét, Madeleine-t (Kim Novak), mivel félő, hogy öngyilkossági szándék lappang a csinos fiatalasszony különös viselkedése mögött. Scottie figyelni is kezdi a fiatalasszonyt, állandóan sarkában van, kimentti, amikor az vízbe akarja ölni magát, sőt, belé is szeret, de súlyos tériszonya miatt mégsem sikerül megmentenie, amikor az felmegy egy templomtorony legtetéjére, hogy levesse magát a mélybe. A férfi felelősnek érzi magát az asszony haláláért, teljesen összeomlik, mígnem egy szép napon, egyszercsak szembetalálja magát Madeleine alakjával. A lány azt állítja, hogy Judynak hívják, mi azonban tudjuk, hogy valójában Madeleine. Lassan kiderül, hogy nem a felesége, csak szeretője volt Scottie barátjának, és a férfi törvényes feleségét dobták le, már holtan, a toronyból. Az ördögös szeretők azért eszelték ki mindezt, hogy – Scottie tériszonyára építve tervüket, vagyis arra, hogy a férfi úgysem tud majd a templomtoronyban egyre feljebb kapaszkodó Madeleine nyomában maradni – így tegyék el láb alól a fölösleges feleséget. Amikor, már a film legvégén, Scottie rádöbben, hogy Judy tulajdonképpen Madeleine, erőnek erejével visszaviszi a nőt a templomtoronyba, és – tériszonyát leküzdve – végignézi, hogy a terrorizált asszony rémületében miként zuhan le a mélybe, majd ha boldogan nem is, de legalább felszabadultan távozik.

és ugyanaz, és ekkor azt kérdezi az anyjától: „És ezt James Stewart nem tudja? – Nem bizony.”

Megint visszakanyarodtunk a szokott alternatívához: *suspense* vagy meglepetés? A cselekmény most megint ugyanazon a vágányon fut, mint a könyvben: Stewart egy ideig azt hiszi, hogy Judy tulajdonképpen Madelaine, aztán nagy nehezen beletörődik, hogy mégsem, de csak azzal a feltétellel, ha Judy beleegyezik, hogy hasonlítania kell Madelaine-re. A közönség viszont már tisztában van az igazsággal. Mindez azt jelenti, hogy a filmben sikerült a *suspense*-t megteremteni, ami ebben a kérdésben foglalható össze: mit szól majd James Stewart, amikor rájön, hogy a nő hazudott, mit szól majd, amikor felfedezi, hogy a nő valójában Madelaine? Ez az alapötlet. Van azonban a filmben egy másodlagos kérdés is, hiszen a néző láthatja, hogy Judy egyáltalán nem lelkesedik érte, hogy Madelaine-né kell átváltoznia. A könyvben olyan lánnyal van dolgunk, aki szembeszáll a férfival és nem hagyja magát átalakítani. A filmbeli lány viszont látja, hogy lassan leleplezi a férfit. Ennyit a bonyodalomról.

Van azonban egy másik aspektusa is a filmnek, amit a film „szexuállelektánának” is nevezhetnék: arra az elszántságra gondolok, amellyel a férfi megpróbál megteremteni egy eleve lehetetlen képet; hogy ne rébuszokban beszéljek, a férfi tulajdonképpen egy halott nővel akar lefeküdni, vagyis szintiszta nekrofiliáról van szó.

– Pontosan, én is azt a részt szeretem legjobban, amikor James Stewart elviszi Judyt, mert ugyanolyan kosztümmöt akar neki vásárolni, mint amilyent Madelaine viselt, még a cipőjét is olyan aprólékos gonddal választja ki, mint valami mániás őrült...

– Ez az alaphelyzete a filmnek. Ahogyan James Stewart minden erejével megpróbálja feltámasztani az asszonyt, filmi nyelven úgy van megfogalmazva, mintha tulajdonképpen levetkőztetni akarná, nem pedig felöltöztetni. Engem az a jelenet rendített meg leginkább, amikor a lány szökére festi a haját. Ja-

mes Stewart azonban csak félig elégedett, mivel a lány nem csavarta kontyba a frizuráját. Hogy mit jelent ez? Azt, hogy a lány ugyan levetkőzik neki, de a bugyiját nem hajlandó levetni. De amikor James Stewart könyörgőre fogja a dolgot, mégis beadja a derekát, és engedelmesen visszamegy a fürdőszobába. James Stewart vár. Arra vár, hogy most már teljesen pucéran, szerelemre készen jöjjön elő.

– Erre nem gondoltam, de a James Stewartról készült nagyközeli, ahogyan várja, hogy a lány kijöjjön a fürdőszobából, az egyenesen csodálatos. Kis híján sírva fakad.

– Emlékszik rá, ugye, hogy amikor az első részben James Stewart követi Madelaine-t a temetőben, a Madelaine-ről készült közelképek eléggé titokzossá tették a lány alakját, mivel kódshűrővel dolgoztunk; ezzel a megoldással egyfajta zöldes árnyalatot kapott a napfény. Később, amikor Stewart megismerkedik Judyval, úgy határoztam, hogy a lány a Post Streeten levő Empire Hotelben fog lakni, mivel van egy állandóan villogó zöld reklám a szálloda homlokzatán. A reklám pedig lehetővé tette, ráadásul minden mesterkélt-ség nélkül, hogy újrateremtsem a rejtélyt a lány körül: amikor kijön a fürdőszobából, rávetül a neon zöld fénye, és így olyan, mintha csakugyan halottaiból támadt volna fel. Ekkor a lányt néző Stewartra fordul a kamera, majd újra a lányra, de ekkorra már a képből eltűnik a rejtély, mintegy jelezve, hogy Stewart visszatért a realitáshoz. Mindenesetre, James Stewart egy pillanatra megsejtette, hogy Judy tulajdonképpen azonos Madelaine-nel, egészen beleszédül ebbe a felismerésbe, míg észre nem veszi a medált, amely végérvényesen meggyőzi az igazságról. Csak ekkor fogja fel, hogy kijátszották.

– Nagyon izgalmas a filmnek ez az erotikus aspektusa. De egy másik jelenet is élesen előttem van, az, amelyikben James Stewart kihozza a partra Kim Novakot, miután az vízbe vetette magát. Majd Kim Novakot James Stewartnál látjuk, ott fekszik meztelenül a férfi

ágyában. És a lány csak ekkor tér magához, ami arra vall, hogy a férfi vetkőztet le, a férfi fektette meztelenül az ágyba, erről azonban egy árva szó sincs a párbeszédben. A jelenet másik része is nagyszerű, amikor Kim Novak Stewart fürdőköpenyében jár-kel a lakásban, látjuk, hogy lépdél mezítláb a szőnyegen, aztán odaül a tűz elé, Stewart pedig fel-alá jár mögötte... Van valami lomhaság, valami szemlélődő lassúság a *Szédülésben*, de csak itt, mert a többi filmjére, épp ellenkezőleg, a villámgyors ritmus, a lendület jellemző.

– Ez igaz, de ez a ritmus itt nagyon is természetes, hiszen egy érzékeny férfi nézőpontjából meséljük el a történetet.

És mi a véleménye arról a képtorzító effektusról, amikor Stewart lenéz a magasból a templomtorony lépcsőházába? Tudja, hogy csináltuk?

– Gondolom, hátrakocsizás, gyors ráközelítéssel (zoommal) kombinálva. Eltaláltam?²

– El. Már a *Rebecca* forgatásánál meg akartam mutatni, amikor Joan Fontaine-nek el kell ájulnia: a lányt egyszerre olyan érzés fogja el, mintha minden eltávolodna tőle. Sohase felejttem el, hogy egy este rettenetesen berúgtam a londoni Albert Hall-ban rendezett Chelsea Art bálon, és akkor én is valami ilyesmit éreztem; hirtelen nagyon távoli lett minden. Ugyanezt az effektust a *Rebecca*-ban is meg szerettem volna valósítani, de nem sikerült, a probléma ugyanis az, hogy hogyan nyújthatjuk meg úgy a perspektívát, hogy a nézőpont közben változatlan marad. Tizenöt éven át törtem a fejem a megoldáson. Amikor a *Szédülésben* is fel akartam használni ezt az effektust, a *fahrt* és a *zoom* egyidejű alkalmazásával oldottuk meg a problémát. Megkérdeztem: „Mennyibe fog ez kerülni? – Ötvenezer dollárba. – Olyan sokba? – Igen, mert a lépcsőház legmagasabb pontján kell elhelyezni a kamerát, bonyolult állványzatot kell építeni, hogy a kamerát rögzíteni lehessen a

mélység felett, ellensúlyról kell gondoskodni stb.” Mire azt mondtam: „Ebben a jelenetben nincsenek szereplők, ez csak egy nézőpont, semmi más. Csináljunk egy makettlépcsőházat, helyezzük el vízszintesen és a hátrakocsizást meg a hirtelen ráközelítést szépen megcsináljuk a földön”. És kihoztuk az egészet tizenkétezerből.

– Szóval mégis... Úgy látom, mégis szereti a *Szédülést*.

– Van a történetnek egy nagy hibája, és ez nagyon zavar. A férfi, vagyis a férj, aki a felesége holttestét lehajítja a toronyból, miért volt annyira biztos benne, hogy James Stewartnak majd nem lesz ereje felmenni a torony csúcsáig? Mert Stewartnak tériszonya van? Jó, jó, de nem volt rá semmi biztosíték, hogy nem fog felmenni!

– Ez igaz, de azt hittem, ez Önt egy cseppet sem feszélyezi... A film, azt hiszem, nem volt siker, de nem volt bukás sem...

– A bevételből éppen hogy fedezni tudtuk a költségeket.

– Ez az Ön szemében bukás.

– Azt hiszem, az. Tudja, amikor egy filmnek nincs sikere, akkor mi, rendezők, többnyire a forgalmazókra szoktuk hárítani a felelősséget. Úgyhogy maradjunk meg most is ennél a jó szokásnál és mondjuk azt, hogy „a filmet rosszul forgalmazták!”

Nem tudom, hallott-e róla, hogy a *Szédülést* Vera Miles-nek szántam, a próbák is meggyőzőek voltak és a ruhák is az ő méretére készültek.

– De a Paramount valaki mást akart?

– A Paramountnak nem volt ellene semmi kifogása. Mindössze az történt, hogy teherbe esett és ráadásul épp az előtt a szerep előtt, amelyik világsztárt csinálhatott volna belőle. Aztán valahogy elvesztettem iránta az érdeklődésemet. Ha egyszer megtörik a lendület...

– Tudom, hogy több interjúban is panaszkodott Kim Novakra, én mégis tökéletes-

2 Valójában az effektus (a tárgyak távolodni látszanak) épp ellenkező kombinációval érhető el: a kamera előrefelé mozgását hátrafelé irányuló zoommal együtt kell alkalmazni. (A szerk.)

nek tartom a filmben. Nagyon jól megfelelt a szerep követelményeinek, első-sorban passzivitásával, macskaságával.

– Novak kisasszonynak, amikor megkezdtuk a forgatást, tele volt a feje mindenféle nagyszerű ötletekkel, csak az volt a baj, hogy én képtelen voltam elfogadni őket. Én egy színészt sohasem szidok össze munka közben, mégsem akarom a világosítókat ilyesmibe beavatni. Így hát bementem Novak kisasszony öltözőjébe, és ott szépen elmagyaráztam neki, milyen szerepre kértük fel és hogy milyen frizurát kell hordania: olyant, amilyent már hónapokkal azelőtt kigondoltam. Sikerült is megértetnem vele, hogy ennek a filmnek a cselekménye engem sokkal kevésbé érdekel, mint a végeredmény, mint az a vizuális hatás, amelyet, már a befejezett filmben, a színész kelt a mozi-vásznon.

– Lehet, hogy ezek miatt a nehézségek miatt ítélte meg olyan igazságtalanul a végeredményt, mert biztosíthatom, hogy akiknek tetszik a *Szédiülés*, azok Kim Novakot is szeretik benne. Nem mindennap látni ilyen érzéki amerikai színésznőt a moziban. Amikor pedig, már Judyként, az utcán találkozunk vele, igazi nőstény a rőt hajzuhatagával, kifestett arcával és talán azért is, mert nem visel melltartót a blúza alatt...

– Csakugyan nem és állandóan dicsékszik is vele...

– Mielőtt még belefogott az *Észak-északnyugat* forgatásába, egy hajótörésről szóló film előkészítésén dolgozott, majd ejtette az ötletet.

– Ez lett volna *A Mary Deare roncsa* (The Wreck of the Mary Deare). Már javában dolgoztunk ezen a filmen Ernest Lehmannal, amikor egyszerre megvilágosodott előttünk, hogy rossz az alapötlet. A téma ugyanis olyan történettípushoz tartozik, amelyet nagyon nehéz kézben tartani. Van egy híres legenda, a „Marie Celeste rejtélye” a címe. Hallott már róla? Valamikor a 19. század derekán történt. Találnak egy hajót az Atlanti-óceánon, de nincs senki a fedélzetén... A tenger nyugodt. Amikor felkapaszkodnak a hajóra, látják,

hogy a mentőcsónakok eltűntek, de a tűzhely még meleg, az asztalon a nem sokkal azelőtt elfogyasztott ebéd maradéka, életnek azonban semmi nyoma. Hogy miért nem lehet ebből a történetből filmet csinálni? Mert túlonatúl hatásos a kiindulópont. Annyi a rejtély már a film legelején, hogy amikor végre magyarázatot kell rá adni, akkor valami nagyon mesterkélt válaszhoz jutunk, ami, ugye, semmi esetre sem lehet arányban a nyitás feszültségével...

– Értem, mit akar mondani...

– ...Mármost egy Hammond Innes nevezetű író írt egy regényt „A Mary Deare roncsa” címen. Egy teherhajó halad a La Manche-csatornán, egyetlen emberrel (nevezetesen a fűtővel) a fedélzetén... Két matróznak sikerül feljutnia a hajóra... És akkor felfedezik a titok nyitját: a rejtélyes hajón azért van egy ember. Egyszóval, amikor az ember előrukkol a magyarázattal, az egész hirtelen banálissá válik, a közönség meg jogosan tűnődhet el rajta, hogy miért nem mutatták meg neki azokat az eseményeket, amelyek megelőzték a filmbeli kezdetet. Rögtön ezzel a rejtéllyel kezdeni egy történetet annyi, mint azonnal maximális feszültségre kapcsolni. A filmre a Metróval kötöttem szerződést, de azt mondtam nekik: „Ebből se lesz énekes halott, inkább csináljunk valami mást.” És akkor, úgyszólván nulláról indulva, belefogtunk az *Észak-Északnyugat* előkészítésébe. Amikor látjuk, hogy egy terv nem működőképes, bármennyit dolgoztunk is rajta, az a legbölcsebb, ha egyszerűen félretesszi az ember.

– Azt hiszem, Önnel többször is előfordult ilyesmi... Ott van például annak az afrikai filmnek az esete...

– Vettem egy sztorit, *A flamingó tolla* (Flamingo Feather) volt a címe; a történetet egy dél-afrikai diplomata, a holland Laurens Van der Post írta. Nos, ebben a könyvben a szerző elmesél néhány rejtélyes történetet, amelynek mind Dél-Afrika a színhelye. A könyvben, amelynek rengeteg szereplője volt, óriási bennszülött tömegeket toboroznak össze, hogy azután, orosz ügynökök vezetésével, nagy titokban mindenfelé megtanítsák

őket. De amikor elutaztam Dél-Afrikába, hogy megnézzem, nem lehetne-e ott helyben forgatni, kiderült, hogy nem kaphatunk ötvenezer bennszülöttet, holt a forgatásnak annyira lett volna szüksége. „Hát a *Salamon király bányái* (King Solomon's Mines)? – kérdeztem –, Azt hogyan csinálták? – Mindössze néhány száz bennszülöttel” – hangzott a válasz. Ráadásul a jelmezeket is Hollywoodból kellett volna rendelni. Megpróbáltam erősködni: „Dehát miért nem kaphatunk ötvenezer bennszülöttet?” Mire a válasz: „A bennszülöttek az ananászültetvényeken dolgoznak, és nem lehet csak úgy, egy filmforgatás kedvéért, félbehagyni velük a munkát. Aztán megnéztem a tájat, Natal mellett meg az Ezer Hegy völgyében; és akkor eszembe jutott, hogy ilyen táj van minálunk is, Los Angeles-től száz kilométerre. Olyan csalódott voltam, hogy végül sutba dobtam az egész tervet.

– A film politikai aspektusa nem zavarta?

– Dehogyanisnem zavart.

– Csak azért, mert mindig is került a politikát a filmjeiben...

– A közönség nem politikát akar a moziban. Máskülönben mi volna a magyarázata annak, hogy minden olyan film csúfos kudarccá, amelyben politikáról, vasfüggönyről van szó?

– Lehet, hogy közönséges propagandafilmek voltak, teljesen naivak, nem?

– Pedig jó néhány filmet forgattak Kelet-Berlinről meg Nyugat-Berlinről. Carol Reed megcsinálta az *Ember a köztér között* (The Man Between), Elia Kazan *Az ember egy kötélent* (Man on a Tightrope) és a Fox is forgatott egy filmet Gregory Peckkel, ez arról szól, hogy egy üzletembernek foglyul ejtik a fiát a kelet-németek, s végül ott van *A nagy emelkedés* (The Big Lift) Montgomery Clifftel. De egyiknek sem volt sikere.

– Talán azért nem, mert a közönség nem szereti összekeverni a valóságot a fikcióval. Vagy ha mégis, semmi sem ér fel egy jó dokumentumfilmmel...

– Pedig nekem van egy ötletem; szerintem a következőképpen lehetne a hidegháborúból izgalmas politikai filmet csinálni: egy oroszul tökéletesen beszélő amerikai ejtőernyővel ledobnak Oroszországba, de a fickó, akinek a repülőben gondjaira bízta, valahogy vele együtt zuhan ki a gépből, és egy ejtőernyővel érnek földet mind a ketten. Az elsőnek persze rendben vannak a papírjai, tökéletesen beszél oroszul, akár sült orosznak is nézné az ember. De ott van vele az a kis amerikai, ő egy árva szót sem ért oroszul, neki nincsenek papírjai, és innentől olyan történet kezdődik, amelynek minden pillanata csupa izgalom.

– Gondolom, az egyik legelső megoldás, hogy akinek rendben vannak a papírjai, az az öccsének, méghozzá születésétől fogva néma öccsének tünteti fel a társát, nem?

– Igen, ezzel az ötlettel is elboldogulhatnak egy darabig. A filmnek az adja meg a sava-borsát, hogy a párbeszéd oroszul folyik; itt persze kapóra jön a másik fickó, mivel folyton megkérdi angolul: „Mit mondtak? Mit csináltak?” Ez a figura az alapja az egész történetnek.

– Csakugyan remek ötlet!

– Igen, csak sohasem kapnánk engedélyt az oroszországi forgatásra!

– Már többször is szóba került az *Észak-északnyugat*, és Ön el is fogadta, hogy a film ugyanolyan összefoglalása az amerikai életművének, mint ahogyan *A harminckilenc lépcsőfok* az angliai életművének volt összefoglalása. Sajnos, legtöbb filmjének bonyodalmát nagyon nehéz, ha ugyan nem lehetetlen dióhéjban összefoglalni...³

3 Az alábbiakban nem is annyira összefoglalni szeretnénk az *Észak-északnyugat* cselekményét, inkább a forgatókönyv alapötletét próbáljuk felvázolni. Az amerikai kémelhárítás kénytelen kitalálni egy ügynököt, aki tulajdonképpen nem is létezik. Ennek az ügynöknek van neve (Kaplannak hívják), van lakcíme (egy szállodában lakik), vannak ruhái, éppen csak nem létezik. És amikor a kémek – tévedésből, illetve a véletlenek sajátos egybeesésének következtében – ezt a Kaplant a reklámszakember Cary Granttal azonosítják, az utóbbinak nincsen rá lehetősége, hogy tisztázza a helyzetet a kémekkel vagy akár csak a rendőrséggel, és emiatt mindenféle veszedelmes és mulatságos kalandban lesz része, míg meg nem találja a boldogságot a csinos kettős ügynök, Eva Marie-Saint oldalán...

– Erről eszembe jut egy jópofa eset: a film első részében, tudja, olyan gyorsasággal peregnek az események, hogy a főszereplő egy kukkot sem ért az egészből, csak kapkodja a fejét. Mármost az történt, hogy egy szép napon odajön hozzám Cary Grant, és ezt mondja: „Valami elképesztő ez a forgatókönyv, a film egyharmada már dobozban van, rengeteg minden történt velem, de egyszerűen nem vagyok képes felfogni, miről is van szó.”

– Nem értette a forgatókönyvet?

– Nem értette, de nem is ez a vicces a dologban, hanem az, hogy mindezt olyan mondattal adta tudtomra, amelyet szóról szóra a filmben is el kellett mondania.

– Igaz is, már többször meg akartam kérdezni: szokott eleve úgy felépíteni egy dialógust, hogy tisztában van vele, a néző úgysem fog odafigyelni?

– Ennek meg mi értelme volna?

– Vagy az, hogy egy kis pihenést engedélyezzen a közönségnek két izgalmas jelenet között, vagy hogy összefoglalja a helyzetet azoknak a nézőknek, akik esetleg nem látták a film legelejét.

– Ami a második indokot illeti, ez még Griffith idejére nyúlik vissza. Ő mindig elhelyezett egy elég hosszú narratív tablót valahol a film egyharmadának végén, hogy összefoglalja, mi is történt odáig, ha néhányan lekésték volna a film legelejét.

– Az *Észak-északnyugatban* is megtaláljuk az efféle összefoglalás megfelelőjét, de az a film kétharmadának a végén van; a repülőtéren játszódó jelenetre gondolok, amikor Cary Grant elmeséli Leo G. Carrollnak, a kémelhárítás főnökének, hogy mi minden történt vele a film kezdete óta.

– Pontosan, és ennek a jelenetnek két funkciója van: egyrészt összefoglalja és megmagyarázza a cselekményt a közönségnek, másrészt, amikor Cary Grant befejezte a mondókáját, a kémelhárítás főnöke másik oldalról világítja meg a rejtélyt azzal, hogy elmagyarázza Grantnek, miért nem számíthat a rendőrség védelmére.

– De ekkor már semmit sem hallani a repülőgépmotorok fülsiketítő zúgásától.

– Nem is kell hallani, hiszen tudjuk, miről van szó; emlékezzék csak vissza a nagyjelenetre, amikor úgy határoznak a kémelhárítás emberei, hogy semmi esetre sem szabad segítséget nyújtani Cary Grantnek, mert ezzel csak felébresztenék a gyanút a kémekben.

– Emlékszem. De a repülőgépmotorok zúgásának más előnye is van, nevezetesen az, hogy elaltatja a néző időérzékét: a kémelhárítás főnöke harminc másodperc alatt mondja el Cary Grantnek azt a történetet, amelynek elmesélése a valóságban legalább három percig tartana.

– Pontosan így van, ez is része az idővel való játéknak. Ebben a filmben nem hagytam semmit a véletlenre, ezért is kellett annak idején erőlyesen kiállnom mellette. Az M.G.M.-mel addig nem dolgoztam, és amikor befejeztük a vágást, elég nagy nyomás nehezedett rám, hogy a film vége felé hagyjak ki egy epizódot; én, persze, hallani sem akartam a dologról.

– Melyik epizódról volt szó?

– Tudja, rögtön a kávézóbeli jelenet után, ahonnan a Rushmore hegyet lehet nézni távcsővel. Emlékszik, ekkor Eva Marie Saint rálő Cary Grantre. Valójában csak mímeli a gyilkosságot, csak hogy megmenthesse a férfit. A rákövetkező jelenetről van szó, amikor már az erdőben vannak...

– Amikor találkozik egymással a két autó? De hiszen az nélkülözhetetlen...

– Nélkülözhetetlen, hiszen ez az első alkalom, hogy együtt vannak, amióta Cary Grant rájött, hogy Eva Marie Saint James Masonnak volt a szeretője, és azt is ebben a jelenetben tudjuk meg, hogy a lány tulajdonképpen a kormányznak dolgozik. A szerződésemet az M.C.A.-beli jogászok szövegezték, és amikor újra elolvastam, észrevettem, hogy – jóllehet, nem kértem – az ügyvédem óvatosságból belevett egy klauzulát, amely szerint a filmben minden művészi döntés egyedül az enyém, bármekkorák legyenek is a költségei, bármekkora legyen is a film időtartama. Erre hivat-

kozva azután azt mondtam az M.G.M. embereinek: „Nagyon sajnálom, uraim, de az epizód benne marad a filmben.”

– Az az érzésem, hogy nagyon sok trükkfelvétel van az *Észak-északnyugatban*, nagyon sok láthatatlan trükkmegoldás, makettek, Patyomkin-épületek...

– Ami az ENSZ-székházban történik, azt mind stúdióban kellett forgatnunk, de az eredetihez megtévesztésig hasonló díszletek között. Dag Hammarskjöld, *Az üvegfal* (The Glass Wall) című film felvételei után, szigorúan megtiltotta a játékfilmek forgatását az ENSZ-székház épületében. Mi azért elmentünk a székház elé, és miközben az örök árgus szemekkel figyelték felszerelésünket, rejtett kamerával sikerült lefilmeznünk egy beállítást: Cary Grant bemegy az épületbe. Szerettünk volna legalább színészek nélkül forgatni egy-két beállítást, hogy a háttérvetítéseknél felhasználhassuk őket, de még erre sem kaptunk engedélyt. Erre elrejtettük a felvevőgépet egy teherautó platóján, és így sikerült elegendő nyersanyagot forgatni a háttérvetítéshez. Aztán magam mellé vettem egy fényképészt, és közönséges látogatóként keresztül-kasul bejártuk az ENSZ-székházat, és mindenütt megmondtam neki, hogy mit kapjon le. Ezek a színés fotók azután lehetővé tették a színhely stúdióbeli rekonstrukcióját. A hely például, ahol Cary Grant szeme láttára késelnek meg egy ENSZ-alkalmazottat, az ENSZ-küldöttek váróterme, de hogy meg ne sértsük valahogy az ENSZ érzékenységét, a párbeszéd szerint olyan helyiségről van szó, ahová szabad bejárása van a nagyközönségnek. Ezzel indokoljuk meg, hogyan is juthatott oda be valaki egy késel – a helyiség maga azonban nagyon is valóságos. Nekem mindig is rettenetesen fontos volt, hogy a díszletek is meg a bútorok is hitelesek legyenek, és amikor nem tudunk valóságos helyszínen forgatni, a stúdióban mindig a lehe-

tő legalaposabb fotódokumentáció alapján kezdjük el a munkát.

Amikor a *Székiülés* forgatásának előkészítésén dolgoztunk – a filmben James Stewart nyugalmazott nyomozót alakít, olyan nyomozót, aki a legjobb iskolákon végezte tanulmányait –, elküldtem egy fényképészt San Francisco-ba azzal, hogy fényképezze le a nyugalmazott nyomozók lakását, különös tekintettel azokra, akiknek van érettségijük.

A *Madarak* esetében Bodega Bay minden egyes lakosát – a férfiakat is meg a nőket is, az öregeket is meg a gyerekeket is – lefotóztuk a kellékesek számára. A bisztró például pontos mása az ottaninak. A tanítónő lakása pedig részint egy igazi San Francisco-i tanítónő, részint a Bodega Bay-be hivatalosan kinevezett tanítónő lakása után készült, mivel a tanítónő a forgatókönyv szerint San Francisco-i, de Bodega Bay-ben dolgozik. Aztán ott az a gazdálkodó, akinek szemét kivájják a madarak, az ő háza is hű mása egy valóban létezőnek: ugyanaz a bejárat, ugyanaz a folyosó, ugyanaz a háló, ugyanaz a konyha; a folyosó végén van egy kis ablak, amely a hegyre nyílik, nos, még ez a kis ablak is pontos mása az eredetinek.⁴

Az *Észak-északnyugat* végén James Mason búvóhelye tulajdonképpen Frank Lloyd Wright házának kicsinyített makettje, amikor messziről mutatjuk, és részlegesen felépített váza, amikor Cary Grant ólálkodik körülötte.

– Jó volna, ha arról a nagyjelenetről is beszélgetnénk egy kicsit, amikor Cary Grant egyedül van a prérin; a jelenet már jóval a repülőgép megjelenése előtt elkezdődik. Nincs benne semmi párbeszéd és hét teljes percig tart, ami valóságos bravúr. *Az ember, aki túl sokat tudott* híres Albert Hall-beli hangverseny-jelenete, igaz, ennél is hosszabb, tíz percig tart, de ez a jelenet az előadott zeneműre épül, illetve arra, hogy feszülten várjuk az előre jelzett esemény bekövetkeztét. Azt hiszem, a jól

4 A szóban forgó farm Bodega Bay-től néhány km-re, egy Valley Ford nevű falucska közelében található, és ma is magánfarmként működik. (A szerk.)

bevált filmes hagyomány itt azt követelte volna, hogy a rendező egyre rövidebb plánok gyors váltakozásával vágjon össze egy efféle jelenetet – itt viszont a plánok megközelítőleg azonos hosszúságúak.

– Igen, mert ebben az esetben nem az idő, hanem a tér kezeléséről van szó. A plánok időtartamának itt az a szerepe, hogy érzékeltesse, mikor milyen messzire kell Cary Grantnak rohannia, hogy valami fedezéket találjon és főleg, hogy megmutassa: lehetetlenség fedezéket találni. Az ilyen jelenet nem lehet teljesen szubjektív, mert akkor minden még jobban felgyorsulna. Előbb meg kell mutatni a közeledő repülőt, még mielőtt Cary Grant egyáltalán észrevenné, mert ha a plán túlontúl gyors, a repülőgép nem tölt elegendő időt a képen, és a nézőnek annyi ideje sincs, hogy egyáltalán felfogja, mi történt.

Ugyanez a *Madarakra* is érvényes: amikor Tippi Hedren a csónakban ül, hirtelen lecsap egy sirály, és csőrével belevág a homlokába; csak hogy a sirály olyan gyorsan cikázik át a képen, hogy a néző azt hiheti, csak valami papírdar-



Észak-északnyugat (1959)

ab érintette a fiatal nő arcát. Ha a jelenet szubjektív, látni a lányt a csónakban, megmutatja az ember, hogy mit néz, a

hajóállomást például, majd hirtelen valami nekicsapódik a fejének – de ez túlontúl gyorsan történik. Egyetlen megoldás: az ember megszegi a nézőpont szabályát; a szubjektív nézőpontot objektívval kell felcserélni, vagyis meg kell mutatni a sirályt, még mielőtt lecsap a lányra, máskülönben a néző fel se fogja, mi történt.

Ami a repülőgépet illeti, ugyanez a helyzet, és mindannyiszor elő kell készíteni a nézőt a veszélyre, valahányszor a gép zuhanórepülésben támadni kezd.

– A gyorsan pergő jelenetekben általában a plánok egyre gyorsabb váltakozásával szokták megadni a cselekmény ritmusát, én azonban azt hiszem, hogy ez az eljárás vagy megkerüli a problémát, vagy a vágószobában keresi a megoldást. Az is sűrűn előfordul, hogy a rendező nem forgat elegendő nyersanyagot, ilyenkor azután a vágó úgy próbál kimászni a slamasztikából, hogy az egyes beállítások kópiamásátát egyre „rövidebbre” vágja, majd összemontírozza őket; ez természetesen nem kielégítő megoldás, mégis gyakran élnek vele, főleg, amikor gázolást akarnak mutatni a mozivászonon...

– Azt akarja mondani, hogy így túl gyorsan peregnék az események, és a nézőnek ideje sincs rá, hogy megértse, mi történik.

– Igen, a legtöbb filmben ez a helyzet.

– Pontosan erről van szó! Egy új filmben – egyórás tévéprodukcióról van szó – egy autóbaleset a cselekmény kiindulópontja. Azzal kezdtem, hogy csináltam öt beállítást a balesetet néző emberekről, majd megmutattam magát a balesetet, ezután a néző a balesetet kísérő zajokat hallja, mégpedig ötször. Ezután lefilmeztem a baleset végét, azt a pillanatot, amikor a motorbiciklis földre zuhan, a motor felborul, az autó pedig eliszkol a baleset színhelyéről. Olyan pillanatok ezek, amikor meg kell állítani az időt, amikor nyújtani kell az időtartamot.

– De térjünk vissza a repülőgépes jelenethez: épp azért olyan káprázatos, mert teljesen indokolatlan. Mert fittyet hány minden valószínűségnek, mert teljesen öncélú; az ilyen mozi ugyan-

olyan elvont művészetté válik, akár csak a zene. Önnek gyakran szemére hányják ezt az öncélúságot, holott épp ebben van a jelenet sava-borsa. Mellesleg a dialógus is felhívja erre a figyelmet, amikor a parasztember, mielőtt beszáll az autóbuszba, odaszól Cary Grantnek, a látóhatáron felbukkanó repülőgépre célozva: „Nini! Permetezőgép a prérin...” A repülőgépnek persze kisebb dolga is nagyobb annál, hogy sem permetezzen. Szerintem igazságtalanság öncélúsággal vádolni a fimjeit, hiszen Önnek valósággal vallása az öncélúság, az abszurdra épített szeszély kedvelése...

– Csakugyan nagyon vonzódok az abszurdhoz, és az is igaz, hogy szinte vallásos áhítattal gyakorlom.

– Egy ilyen ötlet, mint amilyen a repülőgép, sohase születhet meg egy forgatókönyvíró fejében, mivel semmivel sem lendíti előre a cselekményt; ez tipikusan rendezői ötlet.

– Elmondom, hogyan született meg bennem. Le akartam végre számolni az ósdi klisével: a hősnek olyan helyre kell mennie, ahol feltehetően meg fogják ölni. Mármost hogy szokott történni az ilyesmi? Koromfekete éjszaka, az áldozat csak vár, csak vár valami elhagyott útkereszteződésnél, egy gyér fényű utcai lámpa alatt. A kövezet még csillog az esőtől. Nagyközeli egy fekete macskáról, amint eloson a házfalhoz lapulva. Beállítás egy ablakról, valaki félrevonva a függönyt kiles az utcára. Majd lassan közeledik egy fekete autó... stb. Azon töprengtem, mi is lehetne ennek a jelenetnek az ellentéte. Óriási síkság, ragyogó verőfényben és se zene, se házakból leselkedő titokzatos arc, se fekete macska!

Szeretnék elmesélni egy jelenetet, még mindig az *Észak-északnyugat*, illetve a vallási áhítattal művelt öncélúság kap-

csán; beilleszteni ugyan nem sikerült a filmbe, de sokat dolgoztam rajta. Híven ahhoz az elvemhez, hogy Svájcban csokoládégyárat, Hollandiában pedig szelmalmokat mutassak a nézőnek, egyszerre eszembe jutott, hogy tulajdonképpen északnyugatra vagyunk New Yorktól és hogy a hős által bejárt útnak Detroit az egyik állomása; tudja, ahol a Ford autót gyártják. Látott már futószalagot?

– Nem, soha.

– Hát az valami elképesztő! Hosszú jelenetet szerettem volna forgatni a futószalag előtt, egy hosszú párbeszédet Cary Grant meg a művezető között. Lassan lépdelnek a futószalag mentén, és közben egy férfiről beszélgetnek, aki valamilyen kapcsolatban áll a gyárral. Mögöttük pedig lassan, alkatrészeiről alkatrészeire, összeszerelik az autót, még az olajsíntet is beállítják, még a benzintartályt is teletöltik; a dialógus végén a művezető az autó felé fordul, amelyet úgyszólván a semmiből, egyetlen anyacsavarból kiindulva raktak össze, és ezt mondja: „Azért ez mégiscsak csodálatos, nem?” És kinyitja a frissen összeszerelt kocsi ajtaját, mire kiesik belőle egy hulla.

– Remek ötlet!

– Csakhogy honnan esett ki a hulla? A kocsiból nem, hiszen az csak egy csavar volt. A hulla *a semmiből* bukkant elő, érti, a semmiből. És lehet, hogy annak az embernek a hullája, akiről addig beszélgettek.

– Ez aztán az abszolút öncélúság! Nem lehetett könnyű lemondani egy ilyen nagyszerű ötletéről. A hosszúsága miatt hagyta ki a filmből?

– Az időtartamon még lehetett volna változtatni, csak az volt a baj, hogy képtelenek voltunk beledolgozni az ötletet a történetbe, márpedig egyetlen öncélú jelenet sem lehet teljesen motiválatlan.

tizenhárom

nagyon is jól nevelt ál-
maim vannak • az éjsza-
ka támadt ötletekről •

hogyan és miért került az a hosszú csók a *Forgószél*be •
az exhibicionizmus szép példája • nem szabad a teret el-
pocsékolni • a nagyközeli utaztatása • *Psycho* • Janet
Leigh melltartója • a „vörös hering” • hogyan kell lóvá
tenni a nézőket • Arbogast meggyilkolása • a hős idős
anyját leviszi a pincébe • gyilkosság a zuhany alatt • ki-
tömött madarak • hatalmas tömegekben kelteni érzelmi
hatásokat • a *Psycho* csak a miénk, filmrendezőké • tizen-
három millió dollárnyi bevétel • Thaiföldön egy ember
áll a mozivászon mellett...

FRANÇOIS TRUFFAUT Ma reggel
említette, hogy teljesen felkavarta az a
sok-sok emlék, amelyet az utóbbi na-
pokban felidézett és rosszat álmódott.
Másképp láttuk, hogy egyes filmjeiben
– ilyen a *Forgószél*, a *Szédlés* meg a
Psycho – sok az álomszerű elem. Ezért
jutott eszembe, hogy megkérdezzem:
sokat szokott álmodni?

ALFRED HITCHCOCK Nem, nem so-
kat... csak néha... és nagyon is jól nevelt
álmaim vannak. Egyikben épp a Sunset
Boulevard-on állok, a fák alatt, egy sár-
ga taxira várva, ebédelni akarok menni
valahová. De egyetlen sárga taxi se jön,
ellenben minden arra hajtó autónak
1916 a rendszáma. Hirtelen arra gondo-
lok, semmi értelme itt ácsorogni, úgyse
jön sárga taxi, hiszen ez egy 1916-os
álom. Fogom magam, és elindulok gya-
log az étterembe.

– Csakugyan ezt álmodta vagy ez csak
amolyan geg?

– Nem, nem geg, csakugyan ezt ál-
modtam.

– Ha így van, ez csaknem történetileg hi-
teles álom. De azért ugye elismeri,
hogy van valami álomszerű a filmjei-
ben?

– Ezek csak afféle nappali álmok.

– De lehet, hogy ez az álomszerűség nem
tudatos szándék következménye, és ez-

zel megint csak visszakanyarodtunk a
tündérmesékhez. Ahogyan lefilmezi az
ellenséges tárgyak között élő magányos
embert, szinte akaratlanul, automatiku-
san jut el az álom birodalmába, amely
egyszersmind a magány és a veszede-
lemé.

– Valószínűleg ez is én vagyok, az
énem legmélyén.

– Csakis ez lehet az igazság, hiszen a
filmjei logikája – amely, mint láttuk,
nem mindig nyeri el a kritikusok tet-
szését – egy kicsit hasonlít az álom lo-
gikájára. Az *Idegenek a vonaton* vagy az
Észak-északnyugat olyan a legkülönö-
sebb véletlenek egymásutánjával, mint
valami rémálom.

– Ennek az a magyarázata, hogy a
középszerűséggel nemigen tudok mit
kezdeni, hogy sohasem érzem magam
elememben a megszokottság, a minden-
napok világában.

– Ezzel egyetértek. El se lehetne képzelni
olyan Hitchcock-filmet, amelyben a ha-
lálnak nincs semmi keresnivalója. És
váltig meg vagyok róla győződve,
hogy Ön nagyon mélyen átéli, amit fil-
mez, a félelmet például...

– Át én! Már csak azért is, mert rette-
netesen ijedős vagyok. Minden tőlem
telhetőt megteszek az életben, csak
hogy kikerülhessem a nehézségeket, a

bonyoldalmakat. Azt szeretem, ha rend van körülöttem, felhőtlen nyugalom. Valóságos lelki béke nekem a rendezett íróasztal látványa. Amikor megfürdök, minden egyes tárgyat gondosan helyre rakok, és csak azután megyek ki a fürdőszobából. Soha semmi rendetlenséget nem hagyok magam után. És ez a rendszert énnálam párhuzamos a bonyoldalmaktól való irtózással.

– Ezért védi magát annyira. Mindent előre megrajzol, még jóval a forgatás előtt igyekszik megoldani az esetleges nehézségeket, igyekszik elkerülni a váratlan bosszúságokat, a kellemetlen meglepetéseket. „Hitchcock az egyetlen rendező – mondta egy alkalommal Jacques Becker –, akit sohasem ér semmi meglepetés az általa forgatott film vetítésén.”

– Így van, és mindig is arról ábrándoztam, hogy el se megyek a vetítésre! De ha már álmokról beszélgetünk, el kell mesélnem magának egy anekdotát. Volt egyszer egy forgatókönyvíró, és ez a forgatókönyvíró állandóan arról panaszkodott, hogy éjszakai álmában vannak a legjobb ötletei, de amikor reggel felébred, már nem emlékszik semmire; végül arra gondolt, hogy papírt és ceruzát tesz az éjjeliszekrényére, és így azon nyomban lejegyezheti, amit álmodik. A pasas lefekszik aludni, és az éjszaka közepén annak rendje-módja szerint arra riad fel, hogy megint micsoda remek ötlete támadt; gyorsan papírra veti az ötletet, majd, mint aki jól végezte dolgát, ismét álomba merül. Másnap, amikor felébred, már el is felejtette, hogy lejegyezte az ötletet. Épp borotválkozik, egyszerre eszébe jut, hogy megint micsoda nagyszerű ötlete volt az éjjel. „A fene egye meg! – mondja – Megint elfelejtettem, ez rettenetes...” Majd eszébe jut a papír az éjjeliszekrényen. Berohan a hálószobába, fogja a papírlapot, és elolvassa. Ez állt rajta: „Egy fiú megismerkedik egy lánnyal”.

– Hát ez nagyon jó...

– Van valami nagyon mély igazság ebben a históriában: azokról az ötletekről ugyanis, amelyeket olyan nagyszerűnek vélünk éjnek idején, másnap reg-

gel csaknem mindig kiderül, hogy csapnivalóan szánalmasak...

– Azt hiszem, nem érdemes folytatni ezt az álomról való beszélgetést, mert semmivel sem visz közelebb a filmjei megértéséhez; úgy látom, Önt nem túlságosan érdekli a filmjeinek ez a megközelítése, ezért...

– Mindenesetre egy biztos: soha sincsenek erotikus álmaim!

– Pedig a szerelem meg az erotika igen nagy helyet foglal el az életművében. És mindeddig alig volt szó a szerelemtől. Márpedig a *Forgószél*től fogva Ön a közvélemény szerint nem csupán a feszültségteremtés mestere, de mestere a fizikai szerelemnek is.

– Igen, a *Forgószél*-beli szerelmi jeleneteknek volt egy erősen fizikai dimenziójuk, talán emlékszik Ingrid Bergman és Cary Grant hosszú-hosszú csókjelenetére...

– Hogyne emlékeznék, és azt sem felejtettem el, hogy ez volt – legalábbis a filmet hirdető reklám szerint – „A leghosszabb csók a mozi történetében...”

– ...A színészek persze szörnyen utálták az egészet. Nagyon kínosan érezték magukat, valóságos gyötrelme volt nekik egymás megérintése. Ezt mondtam nekik: „Nekem édesmindegy, hogy maguknak kínos-e ez a dolog vagy sem, engem csak az eredmény érdekel, csak az, amit a mozivásznak látni.”

– Gondolom, kellőképp elámulnak majd ennek az interjúkötetnek az olvasói azon, hogy a két színész nagyon kínosan érezte magát a csókjelenet forgatása alatt. Úgyhogy mondjuk el: Ön csinált egy nagytotált a két egymáshoz közeledő arcra, majd az összefonódó párnak, amúgy ölelkezve, át kellett mennie a színen. Épp az volt a nehéz számukra, hogy közben változatlanul egymáshoz kellett simulniuk – remélem, Ön is így gondolja –, a mozivásznak azonban mindig csak a két arcot lehetett látni. Erről van szó?

– Pontosan. Ennek a jelenetnek az volt a célja, hogy megmutassa, mennyire vágyódik egymásra ez a két ember, úgyhogy mindenáron meg kellett őrizni a jelenet, a drámai légkör egységét. Ha

elválasztom őket egymástól, oda a jelenet érzelmi feszültsége. Márpedig a két színésznek van egy-két feladata ebben a helyzetben, fel kell venniük a telefont, miközben folytatják az ölelkezést a telefonbeszélgetés ideje alatt, majd oda kell menniük az ajtóhoz. Úgy éreztem, hogy semmi esetre sem szabad megszakítani ezt az ölelést, hogy semmi esetre sem szabad kibontakozniuk egymás karjából; azt is éreztem, hogy úgy kell megcsinálni a jelenetet, hogy a nézőt képviselő felvevőgép idegen tekintetként legyen szemtanúja az ölelkezésnek. Tulajdonképpen azzal ajándékozom meg a nézőt, hogy ő is megcsókolhatja Ingrid Bergmant vagy Cary Grantet. Vagyis szerelmi háromszög – ez valójában a csókjelenet.

Nagyon erős volt bennem a szándék, hogy meg ne törjem valahogy a jelenet érzelmi feszültségét; maga a szándék, azt hiszem, egy nagyon tanulságos franciaországi élményben gyökeredzik, amelyben néhány évvel korábban volt részem.

A Boulogne-ból Párizsba tartó gyorsvonaton ültem, épp Étaples-on gördült át meglehetősen lassúsággal a szerelvény. Vasárnap délután volt; a vonatablakból nagy gyárat lehetett látni, vörös téglából rakott épületeket, és a fal mellett egy fiatal párt; a lány a fiú karjába kapaszkodott, a fiú pedig épp vizelt, arccal a falnak fordulva. A lány, karját a fiú karjába öltve, a szükségét végző fiút figyelte, majd a lassan elhúzó vonatot, majd megint a fiút. Egyszerre úgy éreztem, íme, egy igazi, „jól bejáratott”, „működőképes” szerelem.

– Annyira szeretjük egymást, hogy egy pillanatra se válunk el egymástól.

– Pontosan. Sokszor eszembe jutott ez az emlék, úgyhogy nagyon is tisztában voltam vele, mit is akarok érzékelteni a *Forgószél* csókjelenetében.

– Nagyon érdekes, és azt hiszem, arról is szót kellene ejtenünk, miért vonakodnak annyira a színészek az ilyen kínos jelenetek forgatásától. Az az érzésem, hogy a legtöbb rendező a helyszín valószínűségének megfelelően irányítja a jeleneteket, nem pedig annak a térdarabnak megfelelően, amelyet a képke-

retben s következésképp a mozivásznon látni. Gyakran töprengök ezen munka közben is meg az Ön filmjei látán is, és ilyenkor arra gondolok, hogy a nagy mozi, a színtiszta mozi talán csak akkor kezdődik, amikor az egész stáb abszurdnak tartja az éppen forgatandó plán beállítását.

– Így van...

– Ennyit a *Forgószél* csókjelenetéről, de vegyünk egy másik példát: azt, amikor Cary Grant és Eva Marie Saint megcsókolja egymást az *Észak-északnyugat* vasúti fulkéjében. A falnak támaszkodva átölelik egymást, és akkor, megfordulva a tengelyük körül, lassan nekidőlnek a falnak. A mozivásznon ez tökéletes, de biztos vagyok benne, hogy lehettek, akik irreálisnak érezték a beállítást a forgatáson.

– Igen, emlékszem, hogy a falnak dőlve megfordulnak a tengelyük körül; itt is ugyanarról az alapelvről van szó: nem akartam szétválasztani őket. Azt hiszem, korántsem olyan egyszerű a szerelmi jelenetek forgatása, mint némelyek hiszik. Sokan csak összeöleleztetik egymással a férfit meg a nőt, mintha ezzel el is volna intézve a dolog, holott ennek az ellenkezője sokkal érdekesebb volna, nevezetesen az, hogy a helyiség két legtávolabbi pontján helyezzük el a szerelmeseket. Ami természetesen lehetetlen, mivel csak úgy lehet szerelmi jelenetet csinálni ebből, ha a férfi meg a nő – hogy úgy mondjam – megmutatkoznak egymás előtt, ez viszont exhibicionizmusba csúsztatná át az egészet. A férfi például kigombolná a sliccét, a nő meg felemelné a szoknyáját, a párbeszéd pedig ellenpontként szolgálna; az időjárásról beszélgetnének vagy valami olyasmit mondanának, hogy „Mi lesz ma vacsorára?” És ezzel megint visszakanyarodtunk a *Forgószél*hez, itt ugyanis arról folyik a szó ölelkezés közben, hogy csirkét fognak enni, és hogy ki fog mosogatni.

– Egy kicsit vissza kell mennem a beszélgetésben, mivel akart valamit mondani a képkivágattal és a stúdióbeli atmoszférával kapcsolatban, csak félbeszakítottam...

– Nos, teljesen egyetérték Önnel: a legtöbb rendező tisztán látja a szín egészét, jól érzi a jelenet atmoszféráját, holott csak egyvalamire kellene összpontosítania: arra, amit látni lehet majd a mozivásznon. Mint Ön is tudja, én sohase nézek bele a keresőbe, a kameraman enélkül is tudja, hogy nem akarok levegős képet, nem akarok sok a szereplők körül, és hogy pontosan annak a vázlatnak megfelelően kell eljárania, amelyet együtt vetettünk papírra. Sohase kell félni a kamera előtti tértől, ilyenkor arra kell gondolni, hogy még mindig megvan a lehetőség, hogy fogunk egy ollót, és egyszerűen lenyisszantjuk a selejtet, a fölösleges teret.

Másik oldala a kérdésnek, hogy elposztkolni sem szabad a teret, mert a drámaiság fokozására is fel lehet használni. A *Madarakban* például, amikor a madarak megtámadják az elbarrikádzott házat, és Melanie hátrálva lehuppan a kanapéra, távolról filmeztem le a jelenetet, itt felhasználom a teret, azt közlöm vele, hogy Melanie az úr, a semmi elől hátrál. Van másik változata is ennek a beállításnak, amikor megint a lányra irányul a felfelvőgép, de felső kameraállásból; így érzékeltetem, hogy egyre nagyobb benne a szorongás. Volt egy harmadik beállítás is, felső állásból körkörös kameramozgatással. De a lényeg a tágas tér a legelején. Ha közvetlenül a lányra ráközelítve kezdem a jelenetet, olyan érzése lett volna a nézőnek, hogy a lány olyan veszedelem elől hátrál, amit csak ő lát, a néző nem.

Én viszont, épp ellenkezőleg, azt akartam érzékeltetni, hogy a lány nem létező veszély elől hátrál, és erre használtam fel az előtte levő teret.

Egyes rendezők egyszerűen csak elhelyezik a szereplőket a díszletek között, ezek aztán aszerint veszik kisebbre vagy nagyobbra a felfelvőgép meg a színészek közti távolságot, hogy a színészek ülnek, állnak vagy éppenséggel fekszenek, de gondolatilag mindig zavarosak, a munkájukban mindig van valami összevisszaság és soha nincs semmi kifejeznivalójuk.

– Egy szó mint száz, minden rendezőnek tudomásul kellene vennie, hogy csakis

akkor lehet valóságélményt teremteni az előre meghatározott képkereten belül, ha esetenként a környező tér irreálitását is valamennyire elfogadják; előfordulhat például, hogy csakis úgy készíthetünk nagyközelít két szereplőről, akik a jelenetből kikövetkeztethetően állva csókolóznak, ha – mondjuk – csókolózás közben letérdepeltetjük őket egy konyhaasztalra.

– Előfordulhat bizony. És lehet, hogy az asztallal is ugyanez a helyzet, mert tizenhát centivel meg kell emelnünk, ha azt akarjuk, hogy beleférjen a képkeretbe. Mondjuk, hogy egy férfit akar mutatni, amint ott áll az asztal mögött. Nos, minél inkább ráközelítünk a férfiről, annál inkább meg kell emelnünk az asztalt, legalábbis ha azt szeretnénk, hogy benne maradjon a képben. Akadnak, persze, olyan rendezők is, akiknek eszükbe se jut az ilyesmi, ezek aztán távol maradnak a felfelvőgéppel, csak hogy az asztal ki ne maradjon a képből; azt hiszik, hogy a filmvásznon mindennek pontosan ugyanolyannak kell lennie, mint a helyszínen.

Itt egy nagyon fontos, mondhatni alapvető kérdésre mutatott rá. A képeknek a mozivásznon való és a kifejezést hordozó osztályozását soha, egyetlen pillanatra sem akadályozhatja meg valamiféle ténybeli dolog. A filmtechnikával minden megvalósítható, amire csak vágyik az ember, nincs olyan tervezett kép, amelyet filmtechnikával elő ne lehetne állítani, úgyhogy nem szabad semmiről sem lemondani, nem szabad kényelmesen beérni a tervezett kép és a megvalósított kép közti kompromisszummal. Persze, nem minden filmrendező ilyen igényes, de ez csak azért van, mert nagyon sok olyan ember dolgozik a filmiparban, akinek halvány gőze sincs arról, mit is jelent valójában a képgyártás.

– Illik is ez a „képgyártás” kifejezés a mi beszélgetésünkhöz. Egyszerűen, ha egy rendező erőszakot szeretne megjeleníteni a mozivásznon, akkor nem okvetlenül az a dolga, hogy egyszerűen erőszakot filmezzon, hanem bármit filmezhet, feltéve hogy a rögzített valóság

erőszakot sugall majd a mozivásznón. Itt van például az *Észak-északnyugat* egyik legelső jelenete, amikor a banditák alaposan helybenhagyják Cary Grantet. Ha a vágóasztal képernyőjén lassítva nézzük végig a jelenetet, kiderül, hogy a banditák tulajdonképpen nem is bántják. A szűk képkivágatok gyors egymásutánja és a kis kameramozgások azonban a brutalitás és az erőszak benyomását keltik a mozivásznón.

– Van egy ennél is szembeötlőbb példa erre, mégpedig a *Hátsó ablakban*, amikor a gyilkos beront a szobába, és James Stewartot kidobja az ablakon. Először realista módon vettem fel a jelenetet, de valahogy túlonatúl harmatosra, túlonatúl erőtlenségre sikeredett; erre csináltam egy nagyközelít egy levegőben kaszázó kézről, egy nagyközelít Stewart arcáról, egyet a lábáról, egyet a gyilkosról, majd megpróbáltam valami ritmust vinni az egészbe – így egészen elfogadható lett a végeredmény.

De keressünk az életben is analógiát minderre. Ha ott tartózkodik a vágányok mellett, amikor elrobog arra egy gyorsvonat, ugye, megviseli, kis híján földhöz vágja az élmény. Ha azonban egy kilométeres távolságból látja ugyan ezt a vonatot, a látvány semmi hatással sincs Önre. Ilyenformán, amikor két birkózó férfit akar mutatni, ha csak lefényképezi a birkózást, semmire se megy vele. Legtöbbször irreális hangulata van a lefényképezett realitásnak. Egyetlen megoldás a verekedés érzékeltetésére, ha mi is bekapcsolódunk a bunyóba, csakis így lehet hiteles és valóságos a végeredmény.

– Amikor az ilyen típusú jelenetekben a lefényképezett irrealitással próbálnak realiztikus végeredményt elérni, az egyik megoldás, hogy a szereplők mögött megmozgatjuk a díszleteket.

– Lehetséges, ámbár ezt nem tekintem szabálynak; szerintem minden attól függ, hogyan akarjuk mozgatni a szereplőket.

Örülnék neki, ha sikerülne rögzített beállításokkal megteremteni a mozgás érzését. A *Szabotázsban* például, amikor

a fiú az autóbuszban van, és leteszi a bombát maga mellé, minden alkalommal más beállításból mutatom a bombát, mert csak így lehet élettellel megtölteni, csak így lehet életre kelteni. Ha folyton ugyanabból a szögből mutattam volna, a néző még megszokja a csomagot: „Hát aztán – legyintene –, ez is csak olyan csomag, mint a többi.” Én viszont nem ezt akarom sugallni neki, hanem ezt: „Ez nem olyan csomag, mint a többi, vigyázat, életveszély!”

– Hogy visszatérjek a vonat példájára, akkor is ugyanez a helyzet, amikor kívülről mutatja a vonatot, eszerint az elv szerint a kamerának a vonaton kell lennie, a kamerának szoros kapcsolatban kell állnia a vonattal, és nem lehet a vonatot kívülről, vagyis a tájból filmezni. Természetesen az *Észak-északnyugatra* gondolok.

– Ha a tájban rögzített kamerával veszem fel a robogó vonatot, legfeljebb a vonatot bámuló legelésző tehén nézőpontját rögzítem, semmi többet. Csak ugyan, megpróbáltam a közönséget is felhozni a vonatra, a közönséget is együtt utaztatni a vonattal, és úgy forgattam minden nagy távolit, mintha az egyik vonatablakból készült volna, amikor kanyarodott a szerelvény. Platót szereltünk a vonatra, és három felvevőgépet erősítettünk a platóra, majd mi is megtettünk ugyanazt az utat, mint a filmbeli vonat, még hozzá pontosan ugyanabban az időben. Egyik kamerával a nagy távolikat vettük fel, a másik kettővel pedig háttéranyagot forgattunk.

– Önnél a technika teljesen alá van rendelve a drámai hatékonyságnak, olyan ez, mintha afféle technikai kísérete volna a szereplőknek.

– Pontosan, és ha már kameramozgásról és a vágásról beszélünk, van egy elv, amelyet minden másnál fontosabbnak tartok: amikor egy szereplő, aki addig ült, feláll, és átmegy a helyiség másik végébe, sohasem változtatok meg a beállítást, sohase hátrálok a felvevőgéppel. Mindig nagyközeliből indítom a kamerát, abból a nagyközeliből, amellyel ülve is mutattam. A legtöbb film-

ben, amikor két vitatkozó felet akarnak mutatni, csinálnak egy nagyközelit az egyikről, aztán egy nagyközelit a másíkról, és így tovább, majd hirtelen csinálnak egy nagytotált, eképpen téve lehetővé, hogy az egyik szereplő felálljon, és tegyen néhány lépést a helyiségben. Én azonban helytelenítem ezt az eljárást.

- Nekem is ez a véleményem, mivel ebben az esetben a technika megelőzi a cselekvést, nem pedig kíséri, és a néző már a beállításból sejtheti, hogy az egyik szereplő fel fog állni... Más szóval, sohase szabad megváltoztatni a beállítást pusztán azért, hogy megkönnyítsük a következő jelenet térbeli kibontakozását...
- Erről van szó, mert ez csökkenti a feszültséget; váltig meg vagyok róla győződve, hogy ez rossz eljárás. Ha az egyik szereplő helyet változtat, és ha nem akarjuk megtörni a játékot, akkor nagyközeliben kell utaztatni.
- Mielőtt rátérnénk a *Psychóra*, meg szeretném még kérdezni, van-e valamilyen elmélete a filmjei indító jeleneteit illetően. Hol valamilyen erőszakos cselekedettel kezd a filmet, hol csak a helyszínre való egyszerű utalással...
- Attól függ, mi a közvetlen cél. A *Madarak* elején San Francisco nyugodt mindennapjait látjuk. Néha felirattal utalok rá, hogy Phoenixben vagy San Francisco-ban vagyunk, bár én nem kedvelem az ilyen könnyű megoldáso-

kat. Mindig arra törekszem, hogy még egy jól ismert helyszínt is több fantáziával mutassak meg. Utóvégre minden probléma nélkül el lehet adni Párizst háttérben az Eiffel-toronnyal, vagy Londont háttérben a Big Bennel.

- Amikor nem erőszakos cselekedetről van szó, csaknem mindig ugyanazt az expozíciós elvet alkalmazza, vagyis távolról indít, és csak ezután megy közelebb: előbb a város, aztán egy bérház, majd egy lakás... A *Psycho* is így kezdődik.¹
- A *Psycho* legelején szükségét éreztem, hogy kiírdam a vászonra a város nevét, vagyis azt, hogy Phoenix, meg azt is, hogy melyik nap és hány órakor kezdődik a cselekmény, ugyanis ki akartam emelni azt a tényt, hogy két perc múlva háromnegyed három van, és hogy ez a szegény lány, vagyis Marion csak ekkor tud lefeküdni a szeretőjével, Sammel. Az időmegjelölés tehát azt sugallja, hogy Marion az ebédelésről mondott le, csak hogy szeretkezhesen a férfival.
- Rögtön az az érzése az embernek, hogy titkolt kapcsolatról van szó.
- És be is avatjuk a közönséget ebbe a titokba.
- Jean Douchet filmkritikusnak volt ezzel kapcsolatban egy érdekes megjegyzése: „A *Psycho* első jelenetében – írja – John Gavint meztelen felsőtesttel látjuk, Janet Leigh viszont melltartót visel, és ezért a jelenet csak a közönség egyik felének igényeit elégíti ki.”

1 Egy Marion nevű nő (Janet Leigh), aki Sam (John Gavin) szeretője, örült pillanatában autón megszökik Phoenixből, ráadásul azzal a negyven ezer dollárral, amelyet munkaadója utasítása szerint be kellett volna vinnie a bankba. Éjszaka megáll egy elhagyott helyen álló motelban. A motel fiatal tulajdonosa, Norman Bates (Anthony Perkins) kedvesen fogadja, és elmondja, hogy idős anyjával él, és hogy szereti az asszonyt, bár nem könnyű vele; ezt melleleg Marion is megtapasztalja, mert lehallatszik a motelba, milyen ingerülten beszél az asszony a fiával. Lefekvés előtt Marion megfürdik, s miközben zuhanyozik, az öregasszony hirtelen előbukkan, és több késszúrással megöli, majd eltűnik, mint a kámfor. Norman jelenik meg, üvöltve: „Mama! Az istenért! Mama! Vér, vér mindenütt!” És megrendülten szemügyre veszi a gyilkosság színhelyét. Ekkor aggályos gondossággal rendbe teszi a fürdőszobát, kitakarít, eltünteti a bűncselekmény nyomait, Marion testét pedig – a csomagjával és a ruhájával (meg a pénzzel) együtt – berakja a fiatalasszony autójának csomagtartójába, az autót meg belevezeti egy mocsaras tóba, ahol az lassan elsüllyed. Közben Marion nővére, Lila (Vera Miles) nyomozni kezd eltűnt húga után, Sammel meg egy nyomozóval, Arbogasttal (Martin Balsam) együtt; ez utóbbinak az a megbízatása, hogy szerezze vissza az eltulajdonított pénzt. Arbogast rátalál a motelra, beszél Normannel, kérdéseket intéz hozzá, mire az teljesen összezavarodik, de határozottan elutasítja a férfit, amikor az Norman anyjával akar találkozni. Arbogast telefonál Lilának és Samnek, majd visszalopózik a házba, hogy beszélhessen az idős hölgygel. Felmegy az első emeletre, ott azonban több késszúrással végeznek vele. A film harmadik részében Lilát és Samet látjuk, amint a sherifftől megtudják, hogy Norman Bates anyja már tíz esztendeje halott. Erre mindketten visszamennek a motelba, és amikor Lila átkutatja a házat, kis híján ő is ott vész. Ám az utolsó pillanatban sikerül leleplezni Normant, akiről lecsúszik a paróka, és kiderül, hogy – „kétlaki” személyiség lévén – egyszerre volt önmaga és tulajdon elhalálozott édesanyja.

– Ez igaz, Janet Leigh-vel le kellett volna vetetni a melltartót. Ezt a jelenetet én nem éreztem erkölcstelennek; énám nem volt különösebb hatással – én ebben a kérdésben aggregénynek számítok, vagyis tartózkodom a szavazástól –, az viszont kétségtelen, hogy a jelenet sokkal érdekesebb lett volna, ha a lány melle hozzáér a férfi mellkasához.

– Tudom, hogy a *Psychó*ban megpróbálta hamis nyomon elindítani a nézőket, ezért azt feltételezem, hogy ennek az erotikus kezdetnek az volt a nagy előnye, hogy a szexre irányította a nézők figyelmét; később, már a motelban – ebből a jelenetből kiindulva, amelyben Janet Leigh-et melltartóban látni – arra gondol a néző, hogy Anthony csak lefelkelni fog. Mellesleg, ha nem tévedek, Ön eddig ötven filmet forgatott, de ez az egyetlen melltartós jelenet az életművében.

– Azért éreztem szükségét, hogy így forgassam az első jelenetet, vagyis melltartóval, mert a közönség is változik, a közönség is fejlődik. Az egészséges csók klasszikus jelenetét ma már kinevetnék, „marhaságnak” tartanák a fiatalok. Tudom, hogy ők is azt csinálják, amit John Gavin meg Janet Leigh, és azt kell megmutatni nekik, ahogyan ők maguk is viselkednek az életben. Másrészt arra törekedtem, hogy a látvány a kétségbeesés és a magány érzését keltse a nézőben.

– Igen, nekem is az volt az érzésem, hogy a *Psycho* már tudomásul veszi, hogy a moziközönség teljesen megváltozott az utóbbi tíz évben, és hogy a film csupa olyan dologgal van tele, amit régebben aligha csinált volna a filmjeiben.

– Pontosan így van, és erre a *Madarakban* is sok a példa, abban is sok a technikai újítás.

– Én is elolvastam a *Psycho* című regényt, de szerintem szégyenletesen mesterkéltem. Ilyen mondatokkal van tele: „Norman odaült öreg édesanyja mellé, és beszélgetni kezdtek.” Ez az ósdi elbeszéléstechnika engem rettenetesen za-

var. Most, hogy újra megnéztem, látom, hogy a film sokkal nagyobb hűséggel meséli el a történetet. Tulajdonképpen mi ragadta meg Önt a regényben?

– Azt hiszem, egy dolog tetszett benne, és emiatt határoztam el, hogy filmre viszem, ez pedig a zuhany alatti gyilkosság; ez a gyilkosság teljesen kiszámíthatatlan, ez keltette fel az érdeklődésemet.

– Ez a gyilkosság felér egy nemi erőszakkal... A regényt, gondolom, valami újsághír ihlette?

– Igen, egy fickó, valahol Wisconsin államban, odahaza őrizte az anyja hüláját...

– A *Psychó*ban a rémület teljes fegyvertárát megtalálja az ember, mindazt, amit Ön általában messziről elkerül, van benne valami temetői hangulat, valami rejtélyesség, az ódon ház például...

– A házat körülengő titokzatosság, azt hiszem, teljesen véletlen, Észak-Kaliforniában nagyon sok egyedülálló házat talál, és ezek egytől egyig olyanok, mint amit a *Psychó*ban látni; „kaliforniai gótikának” nevezik ezt a stílust, a legcsúnyább változatait meg úgy hívják, hogy „kaliforniai mézeskalács”. Amikor belefogtam a munkába, egyáltalán nem állt szándékomban újra felidézni az Universal-féle régi horrorfilmek hangulatát, csak a hitelességet tűztem ki célul magam elé. Márpedig a ház egy valóságos ház hiteles mása, ehhez nem fér kétség, és a motel is hiteles mása egy valóban létezőnek. Azért választottam ezt a házat meg ezt a motelt, mert rájöttem, hogy a történetnek nem ugyanaz a hatása, ha mindez közönséges bungalóban történik; ez az építészeti stílus illet valahogy az atmoszférájához.

– Meg aztán kellemes látvány is ez az épület, és a ház vertikálisát a motel vízszintesége ellensúlyozza.

– Igen, ez volt a kompozíciós elv... Egy vertikális meg egy horizontális tömb.²

2 Hitchcock a Bates-házat (amely ma is áll a Universal stúdióvárosban, Los Angelesben) a mérethelyesnél kb. háromnegyedszer kisebbre építtette, hogy Anthony Perkins magasabbnak, „fenyegetőbbnek” tűnjön mellette. (A szerk.)

– Mellesleg nincs egyetlen rokonszenves hős sem a *Psychó*ban, amellyel a néző azonosulhatna...

– Mert nem is volt rá szükség. Azért azt hiszem, a nézőt mégiscsak elfogja a szájalom, amikor a férfi meggyilkolja Janet Leigh-t. A történet első része csak afféle „vörös hering”, már ahogyan Hollywoodban nevezik az ilyesmit, vagyis közönséges figyelemelterelő trükk, amelynek az a célja, hogy még jobban felerősítse a hatást, hogy a nézőt még váratlanabbul érje a gyilkosság. Ezért volt szükség arra, hogy a kezdet olyan hosszadalmas legyen, szántszándékkal hosszadalmas, már ami a pénzlopást és Janet Leigh menekülését illeti; mindennek az a célja, hogy azzal a kérdéssel foglaljam el a nézőt: vajon elfogják-e a lányt vagy sem? Biztosan emlékszik rá, hogy mennyire előtérben van a negyvenezer dollár; már a forgatás előtt, de a forgatás egész ideje alatt is sokat dolgoztam azon, hogy miképpen lehetne még nagyobb nyomatékot adni ennek a pénzösszegnek.

Tudja, a néző mindig előszeretettel próbálja kitalálni a későbbi fejleményeket, a néző szereti tudni, hogy mi fog történni a következő pillanatban. Mármost nem csupán számolni kell ezzel, arra van szükség, hogy mi vegyük át a vezetésket, hogy mi irányítsuk a néző gondolatait. Minél részletesebben mutatjuk meg a lány menekülését az autóval, annál inkább csak ez köti le a közönség figyelmét: ezért adunk olyan nagy jelentőséget a feketeszemüveges motorbiciklis rendőrnek meg az autócserének. Később Anthony Perkins elmeséli Janet Leigh-nek, milyen is az élete ebben a motelban, beszélgetnek egy kicsit, de még ekkor is a lány problémája áll a párbeszéd középpontjában. Mármost arra gondolunk, hogy a lány úgy határozott, szépen visszaszolgáltatja a pénzt. Lehet, hogy ekkor a közönség találgatni szerető része erre gondol: „Lám, ez a rokonszenves fiatalember megpróbálja jobb belátásra bírni”. Mindebből az következik, hogy a nézőt jól meg kell dolgozni, alaposan el kell szédíteni, hogy a lehető legtávolabb ke-

rüljön mindattól, ami majd történni fog a mozivásznon.

Le merném fogadni, hogy egy átlagos filmben a másik szerepet kapta volna meg Janet Leigh, az eltűnt húga után nyomozó nővérét, hiszen igazán nem szokás a sztárt mindjárt a film legelején eltüntetni. Az persze, hogy éppen a sztárt ölik meg, nálam szándékos, így még váratlanabb a gyilkosság. Ezért kardoskodtam a későbbiekben amellest, hogy a film kezdete után már senkit se engedjenek be a nézőterre, a későn jövők ugyanis azt hihetik, azután is látni fogják meg Janet Leigh-t, hogy vízszintes helyzetben levitték a mozivásznonról!

Ennek a filmnek nagyon érdekes a szerkezete; meg kell mondanom, sohasem élveztem ennyire, hogy lóvá teszem a közönséget. A *Psychó*val pontosan úgy irányítom a nézőket, mintha orgonán játszanék.

– Részemről nagyon csodálom ezt a filmet, mégis, az az érzésem, hogy van benne egy kis törés, mégpedig a második gyilkosság után: arra a két jelenetre gondolok, amelynek a sheriff lakása a színhelye.

– A sheriff azért került bele a történetbe, mert – ahogyan beszéltünk is róla – mindig ott az elkerülhetetlen kérdés: „Dehát miért nem mennek a rendőrségre?” Erre többnyire így szoktam válaszolni: „Azért nem, mert távol akarják tartani magukat a kellemetlenségektől.” Egyszer már meg akartam mutatni, mi is történik, ha a szereplők mégis elmennek a rendőrségre.

– De ezután egy-kettőre visszatér a régi feszültség. Az az érzésem, hogy a közönség nem ugyanazokkal az érzelmekkel nézi végig a filmet. Az elején mindenki azért drukkol, hogy Janet Leigh-nek bár csak sikerülne egérutat nyernie. Aztán ott a gyilkosság döbbenete, de miután Anthony Perkins gyorsan eltünteti a nyomokat, a néző szinte pártfogásába veszi, abban a reményben, hátha megússza a dolgot. Később, amikor a sheriff szájából megtudjuk, hogy Perkins anyja már nyolc esztendeje halott, a néző hirtelen Anthony

Perkins ellen fordul, és kíváncsian várja a fejleményeket.

– Már beszéltünk arról, hogy minden nézőben egy leselkedő veszett el. A *Gyilkosság telefonhívásra* esetében is egy kicsit ez volt a helyzet.

– Csakugyan. Amikor a gyilkos már elunta várni Ray Miland telefonhívását, és úgy csinál, mintha már nem is akarna meggyilkolni Grace Kellyt, mintha el akarna menni a lakásból, a néző erre gondol: „Bárcsak várna még egy kicsit...”

– Ez alól a szabály alól nincs kivétel. Beszéltünk már erről, méghozzá annak a betörőnek a kapcsán, aki egy ismeretlen lakásban kutat a fiókok mélyén: a közönség ilyenkor mindig a fickónak drukkol... Ugyanígy, amikor Perkins a tóban elmerülő gépkocsit nézi, a néző tudja, hogy a hulla ott van az autóban, de hiába: amikor az autó, amelynek még mindig látszik a teteje, már nem süllyed mélyebbre, a néző mégis erre gondol: „Bárcsak teljesen elsüllyedne!” Ez ösztönös dolog.

– Igen, de az Ön legtöbb filmjében a néző az igazságtalanul megvádolt hős sorsáért aggódik, nem pedig a bűnösért. A *Psychóban* viszont előbb egy sikasztó fiatal nőért izgulunk, aztán egy közönséges gyilkosért, végül, amikor tudomásunkra jut, hogy a gyilkosnak van egy nagy titka, azt kívánjuk, bárcsak kerülne hurokra, csak hogy végre megtudjuk a történet csattanóját!

– Biztos benne, hogy ennyire azonosul a közönség a szereplőkkel?

– Nem is annyira azonosulásról van itt szó, de valahogy olyan gondossággal, olyan alapossággal tünteti el Perkins a nyomokat, hogy a nézőnek megesik rajta a szíve. Mindig csodálatot érdemel, aki jól végzi a munkáját. A stáblista díszbetűi mellett Saul Bass ugye, más rajzokat is csinált a filmhez?

– Csak egy jelenethez, de nem tudtam használni őket. Úgy volt, hogy Saul Bass csinálja meg a stáblistát, s mivel nagyon érdekelte a film, beleegyeztem, hadd rajzolja meg az egyik jelenetet, azt, amikor Arbogast, a nyomozó felmegy a lépcsőn, és a lépcső tetején le-

szúrák. A forgatás alatt megfáztam, és két napig lázasan feküdtem, úgyhogy meghagytam az operatőrnek meg az asszisztensnek, hogy Saul Bass vázlatai alapján forgassák le a jelenetet. Nem a gyilkosságot, csak azt, ami közvetlenül megelőzi, csak annyit, hogy a nyomozó felmegy a lépcsőn. Volt egy beállítás a detektív kezéről, amint végigcsúszik a lépcső karfáján, meg egy kocsizás a lépcsőkorlát mentén, oldalról mutatva Arbogast lábát. De amikor megnéztem a musztert, kiderült, hogy nem illik a jelenetbe; mindez nagyon tanulságos volt számomra. A lépcsőn való felmenetel, legalábbis így tagolva, nem ártatlanságot sugallt, hanem bűnösséget. A jelenet tökéletesen megfelelt volna, ha történetesen egy gyilkos megy fel a lépcsőn, csak hogy a jelenetnek más volt a lényege, egészen más.

Emlékezzék csak vissza, milyen alaposan készítettük fel a nézőt a jelenetre; abból a feltevésből indultunk ki, hogy él egy rejtélyes hölgy a házban, és hogy az szökött ki, és ölte meg több késszúrással a zuhanyozó fiatalasszonyt. Ebben van a jelenet minden feszültsége, ezért olyan izgalmas, amikor a nyomozó felmegy a lépcsőn. Mindebből az következik, hogy a jelenetet a lehető legegyszerűbben kell felvenni, elég megmutatni a lépcsőt meg a férfit, amint a lehető legegyszerűbben felmegy rajta.

– Biztos vagyok benne, hogy a rosszul forgatott jelenet is segítségére volt, hogy elmagyarázza a lépcsőn felmenő detektívnek, hogyan kell alakítania a szerepét. Az ilyen helyzetre azt mondják mifelénk, hogy „úgy kerül bele, mint Pilátus a krédóba”.

– Itt nem is annyira szenvtelenségről, sokkal inkább valamiféle jóindulatról van szó. Csináltam tehát egy beállítást Arbogastról, amint felmegy a lépcsőn, majd, amikor már majdnem felért, szántsándékkal felülről irányítom rá a felvevőgépet, mégpedig két megfontolásból: az egyik, hogy vertikálisan filmezhessem le az anyát, mert ha egyszerűen csak hátulról közelítek rá, annak olyan látszata lett volna, mintha szándékosan akarnám elrejteni az ábrázatát,

és akkor a néző azonnal gyanút fogott volna. Ezért olyan szögből vettem fel a jelenetet, hogy a néző érezze, nem akarom előle az anyját elrejtteni.

De van egy másik oka is annak, hogy olyan magasra helyeztem a felfelvőgépet, és ez a fontosabb; arról van szó, hogy csakis ezzel a magas kameraállással lehetett úgy megcsinálni a jelenetet, hogy a lépcsőről készített nagytávoli éles kontrasztban legyen azzal a nagyközelivel, amely abban a pillanatban mutatja Arbogast arcát, amikor a kés lesújt rá. Pontosan olyan ez, mint valami zene, a magasan elhelyezett kamera tölti be a vonósok, majd a hirtelen megjelenő fej a rézfúvósok szerepét. A fenti beállításban megvolt az előrohanó anya, és megvolt a lesújtó kés. Megmutattam a lesújtó kést, vágás, majd ráközelíték Arbogast arcára. Ráragasztottunk a fejére egy kis csövet, tele hemoglobinnal. És amikor lesújt a kés, gyorsan meghúztam a zsineget, a vér egyszerre kiserkent az arcon, és – előre meghatározott irányban – végigcsurgott rajta. Majd a férfi hátrahanyatlott, és hátrálva lezuhant a lépcsőn.

– Ez a jelenet, amelyben a nyomozó hátrazuhan a lépcsőn, sokat foglalkoztatót. Tulajdonképpen nem is esik hátra. A lábát nem látni, mégis olyan benyomása van az embernek, mintha lehátrálna a lépcsőn, holmi parkettáncos módjára csak lábujjhegygel érintve minden egyes lépcsőfokot...

– Csakugyan ez a látszat. Tudja, hogy csináltuk?

– Fogalmam sincs róla. Azt jól látom, hogy egy kicsit el akarja nyújtani a jelenetet, de nem tudom, hogyan csinálta.

– Trükk az egész. Először is lefilmeztük a lépcsőt felülről lefelé haladva, de szereplő nélkül. Majd Arbogastot beültettem egy külön erre a célra készített székbe, a háttérvetítővászon elé, amelyre rávetítettük a lépcsőn való lejövetelt. Ekkor jól megrángattuk a széket, Arbogastnak meg csak annyi dolga volt, hogy kinyújtott karral kalimpáljon egy kicsit a levegőben.

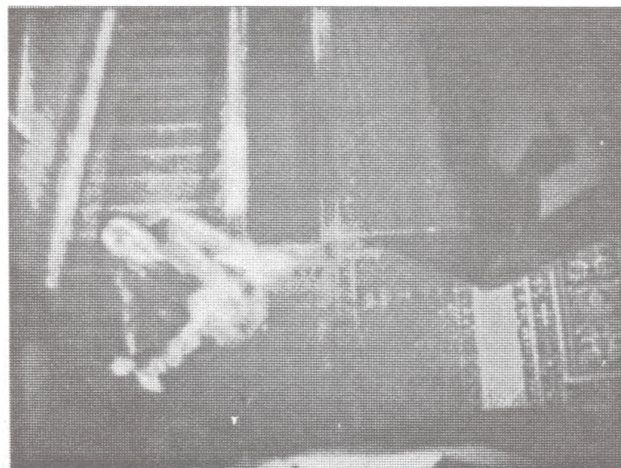
– Le a kalappal! Később még egyszer alkalmazza a filmben ezt a nagyon ma-

gas kameraállást, amikor Perkins leviszi az anyját a pincébe.

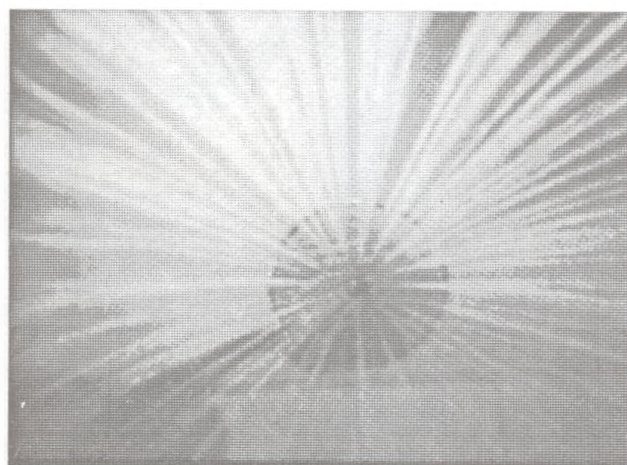
– Igen, ahogy Perkins elindul felfelé a lépcsőn, azonnal felemelem a felfelvőgépet. A fiatalember belép a hálósobába, ekkor látni már nem látjuk, csak halljuk: „Mama, le kell hogy vigyelek a pincébe, mert ide fognak jönni szaglászni.” Majd Perkins látni, amint viszi le az anyját a pincébe. Ezt a beállítást nem lehetett snittel befejezni, akkor a néző gyanakodni kezdett volna: vajon mi lehet az oka a felfelvőgép hirtelen eltűnésének? Ezért alkalmaztam a magas kameraállást, a felfüggesztett kamera Perkinsre irányul, amikor felmegy a lépcsőn, a fiatalember bemegy a hálósobába, ekkor kilép a látómezőből, a kamera azonban minden snitt nélkül tovább emelkedik, és amikor már az ajtó fölött vagyunk, megfordul a tengelye körül, és megint a lépcső alját veszi célba, sőt, hogy a közönség el ne gondolkodjék a kameramozgás funkcióján, az anya és fia közti vitával terejük el a figyelmét. A közönség csak a dialógusra összpontosít, a kameramozgást figyelmen kívül hagyja; mi azonban, kihasználva a pillanatot, ismét vertikális helyzetben vagyunk, és a néző már nem is csodálkozik rajta, hogy a felülről mutatott Perkins a karjában leviszi az anyját a lépcsőn. Semmi sem élvezetesebb dolog, mint arra használni a kamerát, hogy lóvá tegyük vele a nézőt.

– Az a jelenet is nagyszerű, amelyben Janet Leigh-t agyonszúrják.

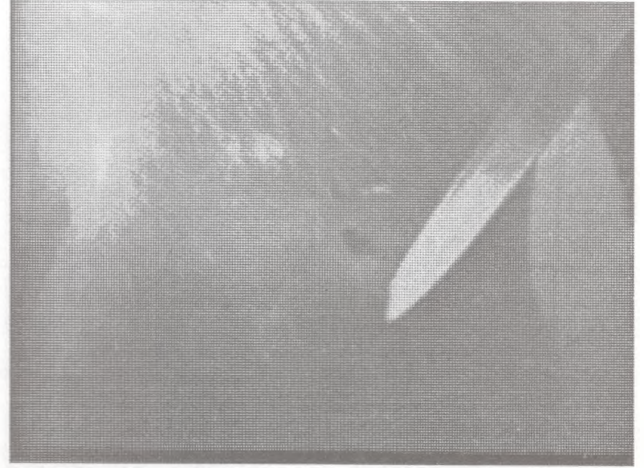
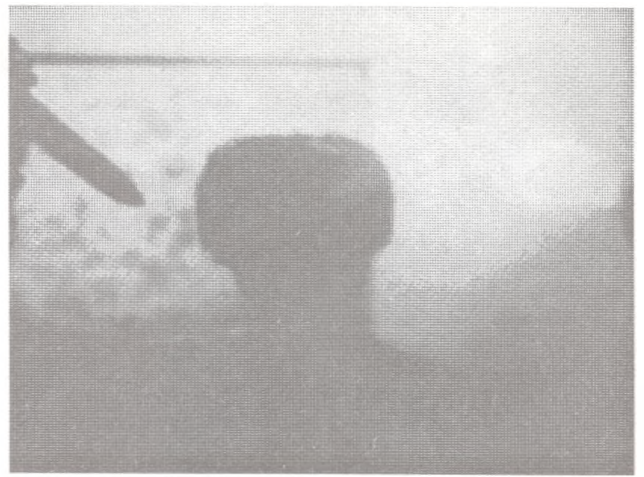
– Hét teljes napig tartott a forgatás, és közben nem kevesebb mint hetven kameraállást alkalmaztunk, és mindezt egy negyvenöt másodperces jelenetért! A jelenethez csináltattunk egy csodálatos mű felsőtestet, amelyből, ahogyan beléhatol a kés, kiserken a vér, de végül úgy döntöttem, mégsem élek vele. Inkább meztelen modellel forgattam, aki hasonlított Janet Leigh-re. Az igazi Janetből nem látni mást, csak a lány kezét, vállát meg a fejét. A többit a modellel csináltuk. A kés természetesen egyszer sem éri a testet, montázs az egész. A női testnek egyetlen olyan részét sem látni, ami tabu lehetne, az egyes beállí-

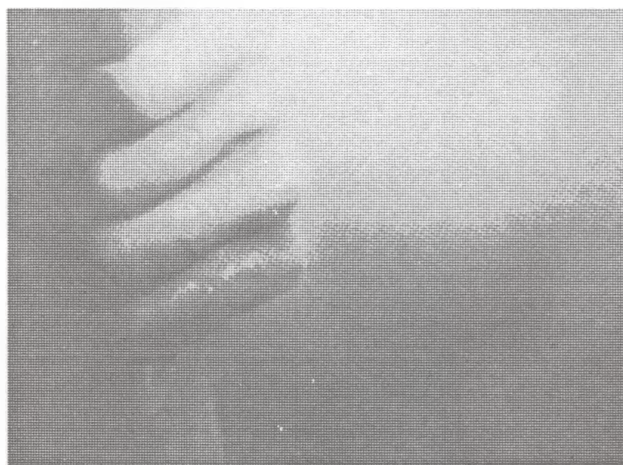
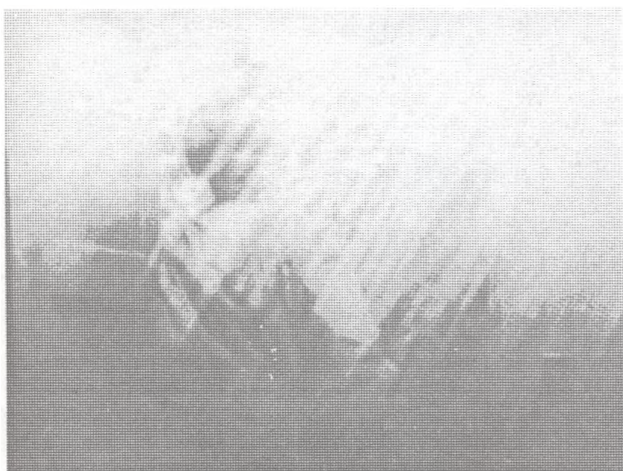


Psycho (1960)

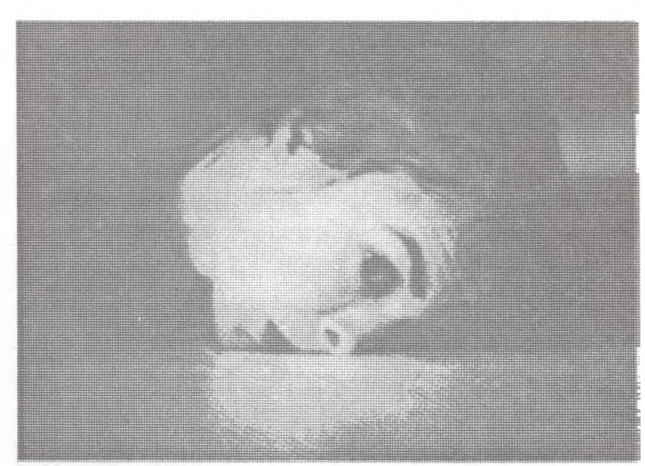
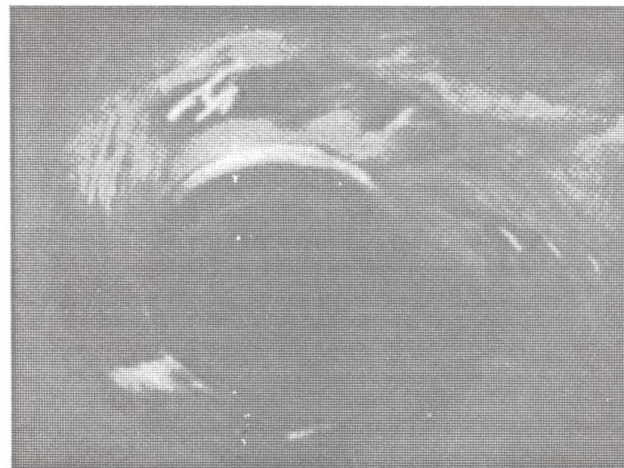
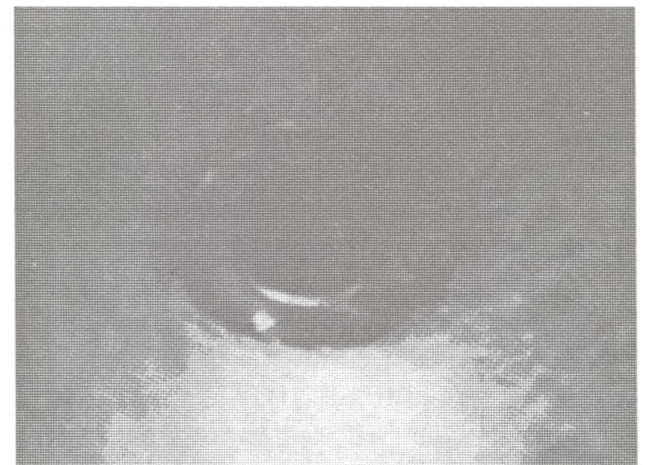
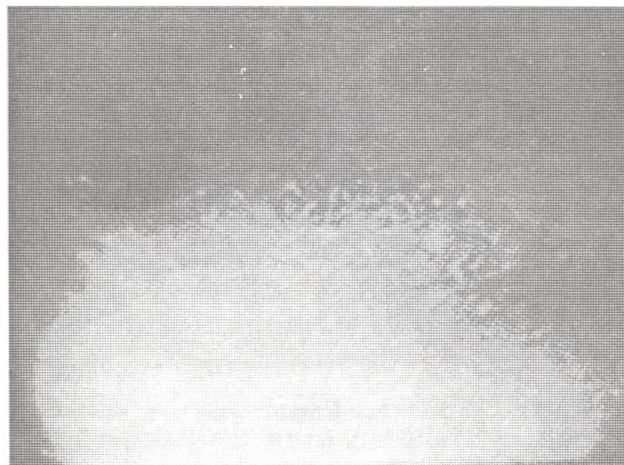
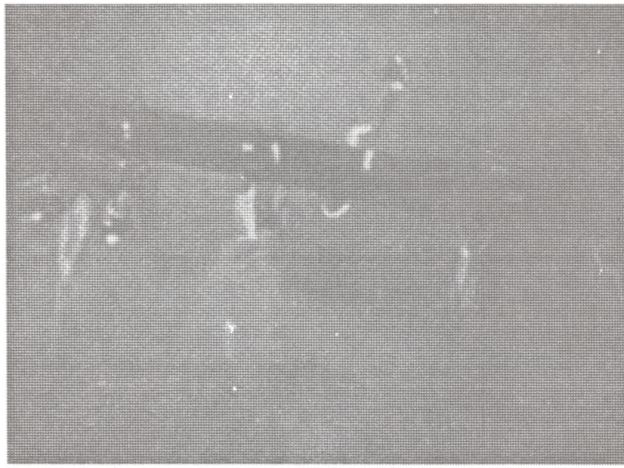


Psycho (1960)





Psycho (1960)



tásokat lassított felvétellel forgattuk, hogy a mell véletlenül se kerüljön a képbe. A lassítva forgatott beállításokat azután később sem gyorsítottuk fel, egyszerűen beillesztettük őket a többi beállítás közé, a néző úgysem érzékeli, hogy sebességkülönbség volna a kétféle beállítás között.

– Elképesztően durva jelenet.

– Igen, ez a legdurvább az egész filmben, és később, ahogyan pereg a cselekmény, a filmben egyre kevesebb a durvaság, mert ennek az első gyilkosságnak az emléke bőven elég, hogy a későbbiekben is fenntartsa a feszültséget, és elegendő szorongást keltsen a nézőben.

– Csakugyan leleményes ötlet, igazi újítás. Részemről azonban sokkal jobban szeretem a gyilkosságnál azt a jelenetet, amikor Perkins seprővel és felmosóronggyal igyekszik eltüntetni a nyomokat. Ennek a filmnek a szerkezete engem az abnormitás skálájára emlékeztet: házasságtöréssel indul, majd ott a sikkasztás, aztán egy gyilkosság, majd még egy, végül a pszichopátia; és mindegyik állomás újabb lépcsőfok felé. Erről van szó?

– Erről, bár Janet Leigh az én szememben minden szempontból átlagos polgárlány, semmi több.

– Igen, de mégis az abnormitás felé vezet bennünket, Perkinsnek meg a kitömött madarainak világába.

– A kitömött madarakkal sokat foglalkoztam, valamiféle jelképet láttam bennük. Magától értetődik, hogy Perkins madárpreparálással foglalkozik, hiszen a tulajdon anyját is „preparálta”. De ezeknek a jelképeknek másik jelentésük is van, főleg a bagolynak; ezek a madarak az éjszaka birodalmához tartoznak, állandóan lesben állnak, állandóan figyelnek, ez pedig jól illik Perkins mazochizmusához. Perkins jól ismeri a madarakat, és azzal a tudattal él, hogy azok állandóan nézik. Saját bűnösségérzése tükröződik az őt néző madarak tekintetében, és annyira szeret madarakat preparálni, hogy az anyját is teletömi szalmával.

– Nem lehetne kísérleti filmnek tekinteni a *Psychót*?

– Talán lehet, nem tudom. Csak annak örülök, hogy a film hatással volt a nézőkre, ezt én minden másnál fontosabbnak tartottam. A *Psychó*ban a téma nem túlságosan fontos, a szereplők se olyan fontosak, csakis az a fontos, hogy úgy illesszem össze a film alkotóelemeit, a fényképezést, a hangeffektusokat meg a többi tisztán technikai kifejezőeszközt, hogy a közönségnek végül égne meredjen minden hajaszála. Azt hiszem, nekünk az a legnagyobb elégtétel, ha a filmművészet fel tudja rázni a legszélesebb tömegeket. És a *Psychó*nak ez sikerült. Nem a film üzenete hatotta meg a nézőt. Nem is egy nagy színészi teljesítmény. Nem egy sikerkönyv filmváltozata ejtette rabul. A film, a színtiszta mozi hozta izgalomba...

– Éz igaz...

– Azért vagyok olyan büszke a *Psychóra*, mert ez a film szőröstül-bőröstül a miénk, filmrendezőké, a magáé meg az enyém, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint az összes többi filmem. De mai napság úgyszólván vitatkozni se lehet erről a filmről, mert egyszerűen megközelíthetetlen a ma használatos fogalmakkal. Az emberek ilyesmiket mondanak: „Ezt vagy azt nem szabad csinálni, szörnyűséges a téma, egyetlen nagy színész sincs a szereplők között, a filmben nincs igazán nagy szerep.” Ez mind igaz, és mégis, elsősorban az határozza meg a néző reakcióit...

– ...érzelmi vagy fizikai reakcióit...

– ...érzelmi reakcióit, ahogyan a történet meg van szerkesztve, az, ahogyan elmesélem a történetet. Hogy a kritika milyennek tartja a filmet, jelentéktelenek-e vagy remekműnek, az nekem édesmindegy. Nem azzal az elhatározással vágtam bele, hogy na, most csinállok egy nagy filmet. Arra gondoltam, hogy kellemesen eltöltöm az időt egy érdekes kísérlettel. A film mindössze nyolcszázezer dollárba került, és éppen ez volt benne a kísérlet: azt szerettem volna vele kitapasztalni, hogy vajon lehet-e ugyanolyan feltételek mellett mozifilmet forgatni, mint televíziós filmet? Tévéstábot választottam, csak hogy mi-

nél gyorsabban menjen a munka. Csak a zuhany alatti gyilkosságnál, a takarításnál meg egy-két olyan jelenetnél fogtam lassabbra a forgatás ritmusát, amelyek az idő múlását jelzik. A film többi részét úgy forgattam, mint egy tévéfilmet.

– Úgy tudom, hogy a *Psychó*nak Ön volt a producere. Nagy siker volt?

– Mindössze nyolcszázezerbe került, és a mai napig körülbelül tizenhárom millió dollárt hozott a konyhára.

– Fantasztikus! Eddig ez a legnagyobb sikere?

– Ez, és magának is azt kívánom, hogy egyszer maga is csináljon egy ilyen jövedelmező filmet. Olyan műfaj ez, amelyben a munkának – nem a forgatókönyv szempontjából, hanem technikailag – tökéletesnek kell lennie. Az ilyen filmekben a felvevőgép a siker

kulcsa. Persze lehet, hogy a kritikusok fanyalognak majd, őket ugyanis semmi más nem érdekli, csak a forgatókönyv. Nekünk úgy kell megszerkesztenünk a filmjeinket, mint ahogyan Shakespeare építette fel a darabjait, vagyis kirázólag a nagyközönségre összpontosítva.

– A *Psycho* már csak azért is egyetemes, már csak azért is minden nemzet számára egyformán érthető mű, mivel felerészt némafilm. Két vagy három tekercsben például egyáltalán nincs párbeszéd. Egyszóval nem lehetett nehéz szinkronizálni vagy felirattal ellátni.

– Thaiföldön például – nem tudom, hallott-e róla – nincs se szinkron, se felirat, ott egyszerűen kikapcsolják a hangot, odaállítanak valakit a mozivásznon mellé, és az olvassa fel, más-más hangon, a dialógust.



tizennégy *Madarak* • az idős ornitológusnő • kivájt szemek • a néző mindig ki akarja találni,

mi lesz a folytatás • Melanie Daniels aranyketrece • teljesen átadtam magam a rögtönzésnek • elektronikus zörejek • a jajgató furgon • nagy tréfamester voltam • az idős hölgy mint geg • féltem, hogy valaki lekever egy nyaklevest

FRANÇOIS TRUFFAUT Tulajdonképpen hogyan figyelt fel Daphne du Maurier *Madarak* című novellájára? Még mielőtt megjelent, vagy csak utána?

ALFRED HITCHCOCK Abban a novella-gyűjteményben olvastam, amelyet „Alfred Hitchcock Presents” címen árulnak minden újságospavilonban. Csak később hallottam, hogy a novellát megpróbálták rádióra alkalmazni meg hogy tévéjátékot is akartak csinálni belőle, de sikertelenül.

– De mielőtt határozott volna, utána nézett, hogy egyáltalán meg lehet-e oldani a madarakkal kapcsolatos technikai problémákat?

– Dehogy. Eszembe se jutott, hogy lehetnek technikai problémák. Egyszerűen csak elolvastam a novellát, és arra

gondoltam, jó kis film lehetne belőle. Ha karvalyokról vagy más ragadozómadarokról lett volna szó, eszembe se jutott volna filmet csinálni belőle. Épp az tetszett benne, hogy teljesen hétköznapi, hogy úgy mondjam, közönséges madarokról van szó. Érti, ugye?

– Annál is inkább, mivel ez is jellemző az Ön világára, vagyis arra, hogy mindig a kicsitől halad a nagy felé, mind plasztikus, mind intellektuális tekintetben. Most, hogy olyan – látszatra teljesen ártalmatlan – madarokról csinált filmet, amelyek végül kivájják az emberek szemét, azon sem csodálkoznék, ha a következő filmjében olyan virágokat láthatnánk, amelyeknek már az illatuk is mérgező!

– Inkább olyan virágokról kellene filmet csinálni, amelyek felfalják az embereket.

– 1945 óta valahányszor a világvégét emlegetik, mindig atombombára gondol az ember. Igazán meglepő, hogy valaki madárinvázióval helyettesítse az atombomba katasztrófáját...

– Ez a magyarázata annak, hogy a filmben egy idős hölgy képviseli a szkepticizmust, az ornitológus, aki nem hisz a küszöbön álló katasztrófában; ez a reakciós, konzervatív hölgy egyszerűen képtelen elhinni, hogy a madarak va-



Madarak (1963)

lami súlyos, valami egészen rendkívüli eseménynek is lehetnek főszereplői.

– Azt hiszem, igaza van, hogy nem motíválja semmivel a madarak agresszív viselkedését. Így teljesen világos, hogy a film afféle spekuláció, szintizta fantázia.

– Nekem is ez a véleményem.

– Nem tudom, hogyan született meg Daphne du Maurier-ban ennek a novella gondolata, vagyis hogy a madarak megtámadhatják az embert, szóval nem tudom, hogy valóságos esemény adta-e az alapötletet?

– Igen, hébe-hóba előfordul ilyesmi, talán valami madárbetegség, pontosabban veszettség következtében, de az túlságosan is egyszerű magyarázat a filmben, nem gondolja?

– Szörnyűnek szörnyű, de kevésbé tetszős.¹

– Amikor Bodega Bay-ben forgattam, olvastam egy kis hírt egy San Francisco-i újságban, arról szolt, hogy a varjak megtámadtak néhány bárányt, és ráadásul mindez ott történt a környéken, a forgatás színhelyének tőszomszédságában. Fel is kerestem az egyik gazdát, és az elmesélte, hogyan csaptak le a varjak, és hogyan vájták ki az állat szemét, innen az ötlet, tudja, amikor a madarak megtámadják a parasztgazdát, és kivájják a szemét.

A film tehát San Franciscóban kezdődik a két főszereplővel, akik azután Bodega Baybe mennek. A filmbeli házat is meg a tanyát is úgy alakítottuk ki, hogy mind a kettő hű mása a valóságban létezőnek; a ház régi orosz tanyasi épület, amelyet 1849-ben építettek, abban az

időben ugyanis oroszok éltek a környéken, és úgy tíz kilométerre Bodega Baytól, északra, van is egy város, amelynek mind a mai napig Sebastopol a neve. Amikor az oroszok benépesítették Alaszkát, egészen San Franciscóig lejöttek a fókavadászok.

– Nem valami hálás dolog olyan filmeket csinálni, mint amilyeneket Ön szokott; az efféle film ugyan tetszik az embereknek, de a néző mégiscsak meg akarja mutatni, hogy azért nem lehet olyan könnyen rászedni, és ezért valahogy nem adja át magát igazán a film élvezetének.

– Pontosan. Beülnek a moziba, és azt mondják: „Lássuk a medvét!” Aztán hirtelen arra támad kedvük, hogy kitálálják, milyen fordulatot vesz majd a cselekmény. Nekem meg válaszolni kell erre a kihívásra: „Azt hiszitek, hogy tudjátok! Hát majd elválik...”

A *Madarakat* úgy csináltam meg, hogy a közönség sohase sejtthesse, mi is történik majd a következő jelenetben.

– Én nem hiszem, hogy a nézőt annyira foglalkoztatná a dolog, hogy mindenáron ki akarná találni, milyen fordulatot vesz majd a cselekmény. Mindössze annyit lehet sejtteni, hogy a madarak támadása egyre komolyabb lesz. Az első részben az az érzése az embernek, hogy teljesen szokványos pszichológiai filmet lát, és minden beállításnál csak az utolsó jelenet utal a fenyegető veszélyre.

– Azért választottam ezt a megoldást, mert a közönségre nagy hatással van a reklám, a sajtó, a filmkritika... Az emberek általában aszerint választanak fil-

¹ Melanie Daniels (Tippi Hedren), egy kicsit sznob és jó családból való San Francisco-i fiatalasszony Bodega Bay-be megy, hogy két angolul „love bird”-nek nevezett afrikai törpepapagájt vigyen ketrechen egy kislány születésnapjára, akit nem ismer, de akinek Mitch nevezetű bátyját (Rod Taylor), a csúfondáros ügyvédet, nagyon kedveli. Alighogy megérkezik, egy sirály megsebesíti a homlokán, ezért meg is hívják, maradjon még egy napig Mitch-nél, akinek az anyja (Jessica Tandy) rendkívül possesszív, féltékeny és szélsőséges természetű asszony. Nyilván abban sem ártatlan, hogy Mitch végül felbontotta eljegyzését a helybeli tanítónővel (Suzanne Pleshette). Másnap, a születésnap pikniken, a sirályok megtámadják a gyerekeket, majd, még aznap este, a verebek a kandallón át berajzanak a házba. Egy napra rá a varjak megtámadják az iskolából kivonuló gyerekeket, majd a sirályok a várost is célba veszik, sőt, tüzesetet is okoznak. A megpróbáltatások során Melanie megpróbál segíteni, ahol tud, vigyáz Mitch kishúgára, s végül sikerül elfogadtatnia magát az anyával és közel kerülnie Mitch-hez. De hajnalban iszonyú megpróbáltatásban lesz része: szembe kell néznie a sirályok utolsó nagy támadásával, és ez az élmény idegileg erősen megviseli. Kihasználva a madarak átmeneti nyugalalmát, Mitch, a családja és Melanie elhagyja a házat, és autóval elmenekül, de amerre csak mennek, mindenütt lesben álló madarakat látni, sorban egymás mellett ülnek, fenyegetőn, mozdulatlanul.

met, hogy az ismerőseik mit mondanak róla. Mármost nem akartam, hogy a néző nyugtalankodjék, hogy hiába várja, mikor jönnek már azok a madarak, mert akkor a várakozás eltereli a figyelmét, és nem tud összpontosítani a cselekményre. Ez a célzás a jelenetek végén, amelyről Ön is beszél, olyan, mint ha ezt mondanám a nézőnek: „Nyugi, nyugi, jönni fognak.” Persze, sok olyan apróságról is szó van, amit a néző talán észre sem vesz, pedig mindez nagyon is fontos, mivel ezektől az apróságoktól sokkal gazdagabb, sokkal erőtejesebb a cselekmény. A film elején például Rod Taylort egy madárkereskedésben látjuk. Egy kanári kiröpült a ketrecéből, de a színésznek sikerül elcsípnie, nevetve visszateszi a ketrecbe, és ezt mondja Tippinek: „Visszateszem az aranyketrecébe, Melanie Daniels”. Ez a mondat csak a forgatáskor jutott eszembe, arra gondoltam, jól megvilágítja ennek a gazdag és elkényeztetett lánynak a jellemét. Később van egy jelenet, amikor a sirályok megtámadják a várost, Melanie Daniel pedig bezárkózik a telefonfülkébe; ezzel a jelenettel arra akartam célozni, hogy olyan a lány, mint valami kalicákba zárt madár. Ezúttal már nem aranyketrecről van szó, hanem rabságról, hiszen mindez egy kemény próbatétel kezdete. Megint csak az emberek és a madarak közti ősi konfliktusról van szó, csak hogy ezúttal a madarak vannak kint, és az ember van odabent. Az ilyen jelenet forgatásakor, persze, nem építék arra, hogy a néző százszázalékosan megértse, mire is célzok.

- De ha a néző nem érti is a metaforát, a jelenet mit sem veszít erejéből. Ugyane logika szerint azt is nagyon jó ötletnek tartom, hogy a madárkereskedésben a „love birds”²-nek nevezett madarak állnak a dialógus középpontjában, már csak azért is, mivel azok a madarak, amelyek később jelennek meg a filmben, nem a szerelem/szeretet madarai, hanem a gyűlöleté. Ez a „love birds”-re való célzás nincs híján az iróniának.

– Csakugyan ironikus a célzás, de szükséges is, hiszen a szerelem túléli a megpróbáltatásokat, nem igaz? A film legvégén, mielőtt a szereplők beszállnának az autóba, a kislány megkérdezi: „De a szeretet-madarakat ugye magammal vihetem?” Vagyis valami jó, a madárpárnak hála, mégiscsak túléli a szörnyűséget.

- A „love birds”-ök mindig olyan jelenetben említődnek meg, amelyekben – az anya vagy a tanítónő kapcsán – szerelemről, szeretetről van szó; vagyis a szó mindig kettős jelentésű.

– Igen, bizonyítékaul annak, hogy a szerelem szóhoz mennyi gyanakvás tápad.

- A történet kiválóan van felépítve, a klasszikus tragédia hármasság egységének tiszteletben tartásával: itt a helyszín, az idő meg a cselekmény egységére gondolok. Az egész cselekménynek, amely mindössze két nap alatt pereg le, Bodega Bay a színhelye: a madarak egyre többen vannak, és egyre agresszívakabbak. A történetnek már az első perctől fogva kiváló a cselekményvezetése, bár az az érzésem, hogy a dialógust nem lehetett valami könnyű megírni.

– Megpróbálom elmagyarázni, mi kavargott bennem, amikor ezen a filmen dolgoztam. Mindig is azzal dicsekszem, hogy sohase nézek bele a forgatókönyvbe forgatás közben. Én betéve tudom az egészet, az első betűtől az utolsóig. Mindig is idegenkedtem a stúdióban való rögtönzéstől, mert ha arra jut is elég idő, hogy az embernek néhány új ötlet eszébe jusson, arra már nem, hogy alaposan megvizsgálja, csakugyan jó minőségűek-e az ötletei. Sok a munkás, a világosító, a díszletrendező, meg aztán rigolyásan irtózom minden fölösleges kiadástól. Egyes rendezőket egy cseppet sem zavarja, hogy ott áll az egész stáb, és szép nyugodtan várakozik, míg ők egy megoldáson törnek a fejüket; én ilyesmire sohase volnék képes, soha.

2 Magyarul: afrikai törpepapagáj; szó szerint: szerelemmadár vagy szeretetmadár. (A ford.)

De nagyon feszült voltam, ami eléggé ritkán esik meg velem, mert többnyire sokat marhászkodom a forgatáson. És es-ténként, amikor hazamentem a feleségemhez, még akkor is csupa görcs voltam, csupa indulat. Valami történt, valami új, valami szokatlan: a felvétel alatt alaposabban átnéztem a forgatókönyvet, és sok hibát fedeztem fel benne. De mintha ez a válság, amin átestem, felszabadított volna bennem valamit, és ennek nagy hasznát vettem az alkotómunkában.

Teljesen átadtam magam a rögtönzésnek. Azt a jelenetet például, amikor a madarak – de úgy, hogy egyszer sem látjuk őket – kívülről megtámadják, mintegy ostrom alá veszik a házat, teljes egészében rögtönöztem. Addig sohasem történt velem ilyesmi, de én nem sokat töprengtem a dolgon, gyorsan kijelöltem, hogy a szereplőknek pontosan hogyan kell majd mozogniuk a helyiségben, és kész. Úgy határoztam, hogy az anya meg a kislány elindulnak valami fedezéket keresni. Igen ám, csak hogy nincs fedezék. De azért keresnek, azért szaladgálnak ide-oda, fejvesztve, mint a menekülő, minden kis zugban oltalmat kereső egerek.

Melanie Danielst szándékosan filmeztem távolról, azt akartam érzékeltetni, hogy a semmi elől hátrál... Vajon mitől hőköl hátra? Mintha egészen falhoz szorítaná a félelem. Csak hátrál, egyre hátrál, maga sem tudja, mi elől.

Abban az érzelmi állapotban, amelybe kerültem, mindez gyorsan eszembe jutott, és minden különösebb erőfeszítés nélkül. Attól fogva a film más mozzanatait is kezdtem megkérdőjelezni. Az első támadás után, amikor a verebek a kandallón át berajzanak a szobába, a sheriff kiszáll a házhoz, és elbeszélget Mitch-csel; a sheriff szkeptikus ember, még azt se hiszi el, amit lát: „Verebek a kandallón át? És megtámadták magukat? Nem tréfál, ugye?” Miután tüzetesebben áttanulmányoztam a jelenetet, arra gondoltam, hogy marhaság, ódivatú, másként kellene megcsinálni. Úgy döntöttem, inkább az anyát mutatom, de Melanie tekintetével nézve. A jelenet

azzal kezdődik, hogy mindenki együtt van, aki csak szerepel benne, a sheriff, Mitch, az anya, a háttérben pedig Melanie. A jelenetnek azután az lesz a lényege, hogy az objektív nézőpont átalakul szobjektív nézőponttá. A sheriff nagyjából ezt mondja: „Igen, ez csakugyan veréb”. A statikus arcok közül kiválasztjuk az anyáét, az anya egyszerscsak leguggol, valamit el akar takarítani a padlóról, és ez a lefelé irányuló mozgás mintegy magára vonja a néző figyelmét, a néző kizárólag az anyára figyel. Ekkor a kamera visszatér Melanirra, és az objektív azonosul Melanie tekintetével. Melanie az anyát nézi. Látjuk, hogy az asszony ide-oda jár a lakásban, összeszedegeti a darabokra törött teáskészlet cserepeit, feláll, hogy a falon helyére igazítson egy bekeretezett képet, és egy döglött madár esik ki a kép mögül. Aztán a kamera Melanie-t mutatja, amint merően nézi az anya minden mozdulatát, és látjuk, hogyan nő fokról fokra a döbbent rémület, szinte látjuk, hogy hol kezdődik és meddig megy, meddig fokozódik. Azt közli Melanie a mozdulataival és arckifejezésével, hogy mennyire aggódik az anyáért, már csak azért is, mert emez egyre különösebben viselkedik. De a jelenetben csak Melanie látja ilyennek a valóságot, ezért áll fel, és megy oda Mitch-hez: „Azt hiszem, itt maradok éjszakára” – mondja a férfinak. De Mitch a helyiség túlsó felében van, és Melanie-nak át kell vágnia a nappalin; én viszont nagyközelivel állandóan a nyomában maradok, amíg csak oda nem ér a férfihoz, mivel a lány nyugtalan aggodalma és érdeklődése megköveteli, hogy ne változtassunk a kép dimenzióján. Ha itt vágást csinálnék és hátrább húzódnék a kamerával, valamilyen elmosódottabb beállítást keresve, Melanie aggodalmaskodó nyugtalansága is veszítene erejéből.

Annak, hogy a képkivágat mekkora, érzelmileg igen nagy a jelentősége, főleg amikor a közönséggel való azonosulás megteremtése a cél. Melanie a nézőt képviseli a jelenetben, amely körülbelül ezt sugallja: „Nini, Mitch anyja lassan becsavarodik.”

De van egy másik része is a filmnek, ahol szintén sokat rögtönöztem. Arra a jelenetre gondolok, amikor az anya megérkezik a tanyára, bemegy a házba, a parasztgazda nevét kiabálja, és csak ezután veszi észre a feldúlt hálószobát és a gazda holttestét. Forgatás közben egyszer csak eszembe jutott: „Nem, ez nem logikus; hívja a gazdát, az nem válaszol: egy nő ilyen helyzetben nem erősködik, hanem sarkon fordul, és elmegy.” Márpedig én azt szerettem volna, ha ott marad a házban. Kitaláltam hát, hogy észreveszi az öt összetört teáscsészét, amelyből semmi más nem maradt, csak a füle, amellyel felakasztották.

– A néző rögtön megérti ezeknek a szét-tört teáscsészéknek a jelentését, annál is inkább, mivel az előző jelenetben már láttuk, hogyan szedi össze Mitch anyja a szét-tört csészék cserepeit az első támadás után. Nagyon hatásos ötlet a látvány szempontjából.

És ha már arról beszélünk, milyen sokat rögtönözött a *Madarak* forgatásakor: forgatott-e olyan jeleneteket is a forgatókönyvből, amelyet végül kihagyott a filmből?

– Csak egy vagy két jelenetet, azután, hogy az anya felfedezi a parasztgazda holttestét. Volt ezelőtt egy beállítás a fiúval meg a lánnyal, pontosan akkor, amikor az anya elindul, hogy elkísérje a kislányt az iskolába. Melanie a vállára terítette szőrmekabátját, és messziről nézi, hogyan égeti el Mitch az elhullott madarakat. Odamegy a férfihoz, és látni, mennyire vonzódik hozzá. Amikor Mitch végez a munkával, elindul a lány felé, és az ő arcán is látni, mennyire kívánja. De hirtelen sarkon fordul, és bemegy a házba. Mi történt? Melanie nagyon csalódott, én meg lefilmezem ezt a csalódottságot, egyrészt hogy megmutassam: Melanie őszintén vonzódik Mitch-hez, másrészt hogy kiemeljem: Mitch nem megy el egészen a lányig. Aztán a férfi újra kijön a házból, és ezt mondja: „Másik inget vettem fel, a régiek madárszaga volt...”

Ezután a jelenet vígjátékstílusban folytatódik: dehát miért csinálják ezt a

madarak? Többféle tréfás feltevést is megfogalmaznak, például azt, hogy van a madaraknak egy vezetőjük, valami veréb, és ez a veréb egy emelvénnyel buzdítja a többi madarat: „Világ összes madarai, egyesüljetek! Csak a tollaitokat veszíthetitek el.”

– Jó ötlet...

– ...és a jelenet folytatódott, komolyra fordult, és csókban fejeződött be. Majd visszatérünk az anyára, aki teljesen feldúlva jön vissza a tanyáról. Az volt a tervem, hogy még egyszer megmutatom az ölelkező párt, és ebben a pillanatban enyhe fintor jelenik meg az anya arcán. Nem tudni, látta-e a csókot vagy sem, de a későbbi magatartásából arra lehet következtetni, hogy igen.

A régi elképzelés szerint az anya hálószobájában játszódó következő jelenet is más volt egy kicsit, nem olyan, mint a végleges változatban, mert abból kihagytam a szerelmi jelenetet.

A szerelmi jelenetnek az volt az alapötlete, hogy az anya, Jessica Tandy – a megpróbáltatások ellenére is, annak ellenére is, hogy nem sokkal azelőtt látta a kivájt szemű parasztgazdát – megmaradt féltékeny anyának, és őbenne minden mást elnyom, minden mást háttérbe szorít a fia iránti szeretet.

– De ha így van, végül mért hagyta ki a szerelmi jelenetet?

– Mert az volt az érzésem, hogy fékezőleg hat a történetre. Attól féltem, hogy a film cselekményéről már értesülő néző egyszer csak türelmét veszti: „Jó, jó, de hol vannak a madarak? Lásuk a madarakat!”

Ezért határoztam úgy, hogy – miután Melanie-t először támadja meg egy sirály, és sebzi meg a homlokán – elhelyezek egy sirálytetemet a tanítónő ajtaja elé, aztán a táviródrótokon is ül néhány sirály, amikor a kislány este hazafelé tart, mintha csak ezt mondanám a nézőnek: „Nyugi, nyugi, csak türelem, a madarak jönnek fognak...” Arra gondoltam, hogyha ezt a hosszú szerelmi jelenetet benne hagyom a filmben, csak felbőszítem vele a nézőt.

– Ha ebben a szellemben nézzük a dolgot, van egy jelenet, amit egy kicsit

hosszallottam, amikor először láttam a filmet, talán mert nem vettem észre a jelentőségét. Tudja, a kávézóbeli jelenetről van szó, az első támadások után...

– Igaza van, lehet, hogy ezt is el lehetett volna hagyni, de valahogy úgy éreztem, hogy miután a sirályok a kerti ünnepségen megtámadják a gyerekeket, miután a kandallón át a verebek betörnek a házba, miután a parsztgazdának kivájják a szemét, és a varjak rátámadnak az iskolából kijövő gyerekekre, szóval úgy éreztem, mindezek után a közönségnek egy kis pihenésre van szüksége, még mielőtt újra elmerülne az iszonyatban. Az étterembeli jelenet oldja a feszültséget, nevetés van benne, ott a Sean O’Casey ihlette korhely, és főleg az ornitológus öreg hölgy; mellesleg nekem is az a véleményem, hogy a jelenet hosszú egy kicsit, de szerintem csak az dönti el, mi hosszú, mi nem, hogy a közönség unalmasnak tartja-e vagy sem. Ha a néző a körmét rágja izgalomban, úgyis rövidnek érzi, ha meg unatkozik, úgyis hosszabbnak találja a kelleténél.

– Amikor kidolgoz egy nagy feszültségű, izgalmas jelenetet, a néma várakozását például, akkor méltóságteljesen elhelyezkedik benne, megkérdőjelezhetetlenül, hála annak a csak Önre jellemző, kiszámíthatatlan és mindig nagyon hatásos filmtagolási stílusnak, amelynek receptjét úgy őrzi, mint valami szakmai titkot... Arra a jelenetre gondolok, amely közvetlenül megelőzi a gyerekek iskolából való kivonulását.

– Vizsgáljuk meg egy kicsit alaposabban ezt az jelenetet, amikor Melanie Daniels odakint leül egy padra, és látni mögötte a lassan gyülekező varjakat. Melanie nyugtalankodni kezd, bemegy az iskolába, hogy figyelmeztesse a tanítónőt. A kamera vele együtt megy be az épületbe, és valamivel később ott vagyunk, amikor a tanítónő ezt mondja a gyerekeknek: „Most pedig szépen kimentek az iskolából, és amikor azt mondom, futás, mindenki szaladni fog...” A gyerekeket a kamera elkíséri az ajtóig, aztán snitt, majd ráközelítek az időközben összegyűlt varjakra, és velük

maradok, snitt nélkül, vagy harminc másodpercig; ez alatt a harminc másodperc alatt semmi sem történik. A néző persze a körmét rágja: „Dehát mi van a gyerekekkel? Miért nem jönnek?” És csak akkor hallani a gyerekek lépteit, ahogy szaladnak, és csak ekkor rebbenek fel a madarak, repülnek át az iskola fölött, még mielőtt lecsapnának a gyerekekre.

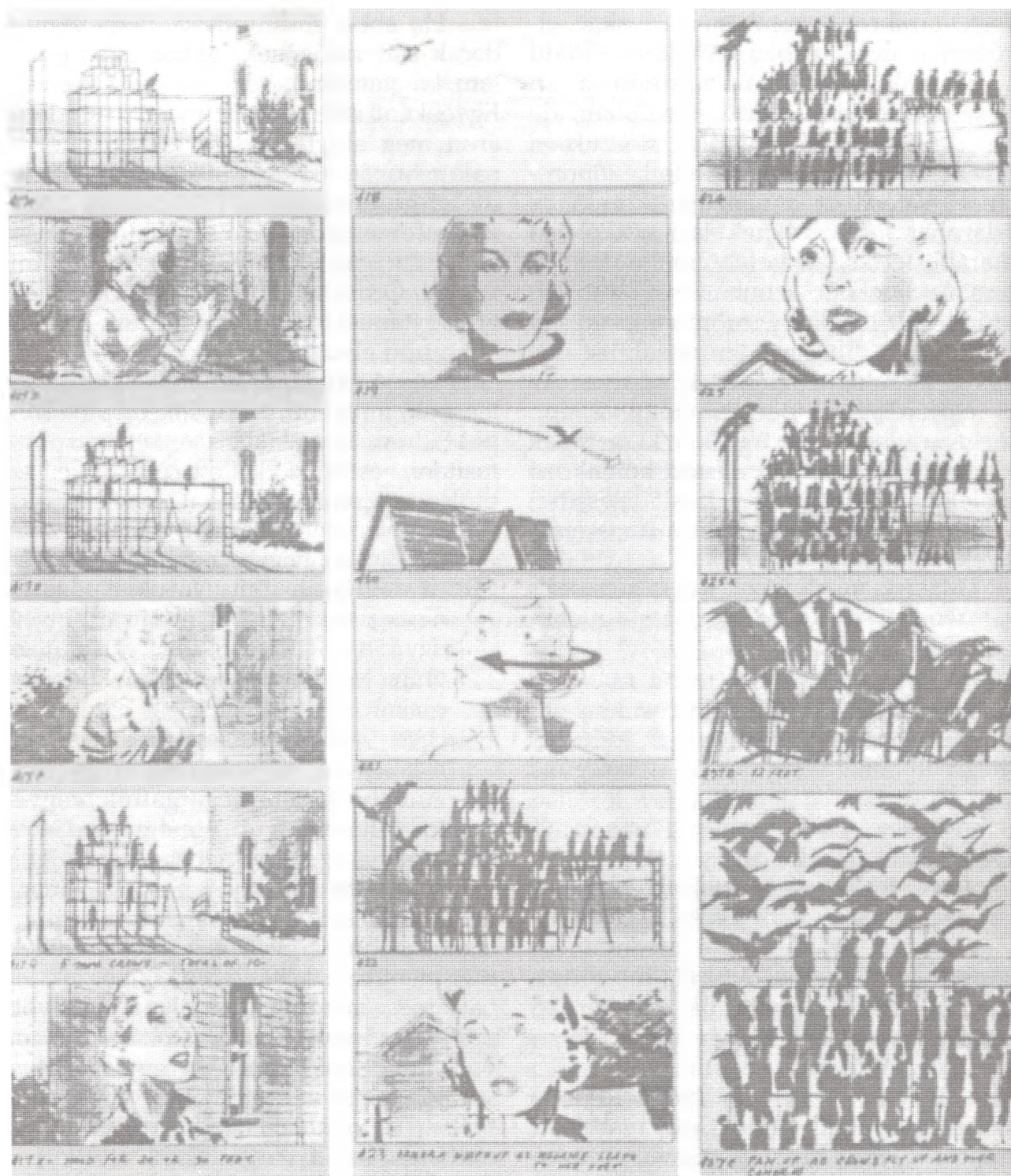
A feszültségfokozás hagyományos technikája itt még erőteljesebben tagolt volna. Először megmutatták volna az osztályteremből kivonuló gyerekeket, aztán visszatértek volna a várakozó varjakra, aztán a gyerekeket láttuk volna, amint lefelé szaladnak a lépcsőn, aztán megint a támadásra készülődő varjakat, majd az iskolakapun kitóduló gyerekeket, a felrebbenő varjakat, a szaladó gyerekeket, végül magát a támadást, ezt a fajta tagolást azonban ma már rettenetesen divatjamúltnak érzem.

Ugyane logika szerint járok el akkor is, amikor a lány, az iskola előtt várakozva, rágyújt egy cigarettára. Ekkor a kamera vagy negyven másodpercen át teljesen rászégeződik; majd a lány lassan körülnéz, lát egy varjat, nyugodtan tovább cigarettázik, és amikor ismét körülnéz, meglátja az összes összegyűlt varjút.

– A tűzvészjelenet is nagyon megkapó, talán a meglepő beállítás miatt, Ön ugyanis „madártávlatból”, vagyis a sirályok nézőpontjából mutatja be a történeteket.

– Három okból választottam ezt a magas beállítást. Az első és ez a legfontosabb, így akartam megmutatni, hogyan kezdődik a sirályok támadása. A második: pontosan meg akartam mutatni a Bodega-öböl földrajzi helyzetét, hátul a várossal, meg akartam mutatni a tengert, a partot a lángban álló benzinkúttal. A harmadik: azért, hogy ne kelljen néhány unalmas beállítást bevágni arról, hogy hogyan oltották el a lángokat. Távolról sokkal könnyebb megmutatni a dolgokat.

Mindez mellesleg mindig érvényes, valahányszor nagyon bonyolult vagy nagyon unalmas epizódot kell felvenni,



Vázlatsor a *Madarak* (1963) egyik jelenetéhez

vagy amikor az ember nem akar elveszni a részletekben. Amikor például a benzinkútkezelőt megsebesíti a sirály, mindenki a segítségére rohan, de mi mindezt csak távolról nézzük, a bisztró ablakán át és Melanie nézőpontjából. Valójában a benzinkútkezelőhöz odarohanó embereknek már sokkal hamarabb fel kellett volna emelniük a sebesültet, nekem azonban itt hosszabb időre volt szükségem, mert csak így tudtam feszültséget teremteni, az úttestre kiömlő benzintől kiindulva. Az is előfordulhat, persze, hogy – épp megfordítva – azért kell a kamerának távolról mutatnia egy lassan bontakozó cselekményt, hogy egy kicsit lelassítsa, vagy egy kicsit felgyorsítsa az eseményeket.

– Mindez annyit jelent, hogy az ember a térrel játszva oldja meg az idő problémáját.

– Igen, szerintem, és erről már volt szó, a filmrendezésnek az a lényege, hogy hol összesűriteni kell az időt, hol megnyújtani, ahogy épp szükségünk van rá.

– Hogyan lehetett olyan pontosan irányítani azt a sirályt, amely átröppen a képen, lecsap a benzinkútkezelőre, és megsebesíti a férfit a fején?

– Eleven sirály volt, a madarat egy képen kívüli emelvénnyel indítottuk, miután arra idomítottuk, hogy egy meghatározott helyről egy másik helyre repülve pontosan a férfi feje fölé húzjon el. A férfi, aki valójában kaszkadőr volt, egy kicsit eltúlozta a reakcióját, mintha a sirály csakugyan megsebesítette volna.

– Mint a színlelt ökölcsapások a bunyós jelenetekben, nem?

– Pontosán. Nem tudom, helyesen tettem-e, hogy a tanítónőt megölettem a madarakkal. Önnek mi a véleménye?

– Csak azt látni, hogy meghalt, de azt nem, hogyan. Az igazat megvallva nem sokat gondolkodtam a dolgon. Hát Ön?

– Ha abból indulunk ki, hogy a madarak mit művelnek, akkor, úgy érzem, a tanítónő rég el van veszve. Egyébként is feláldozta magát, mindenáron meg akarta védeni annak a férfinak a hűgát, akit szeret. A halála afféle utolsó gesztus.

A forgatókönyv első változatában bent maradt a házban, egészen a film végéig. Ő ment fel a padlásra, ő volt az utolsó támadások sebesültje, és őt kellett autón elszállítani.

A végső változatban ez már kivihetetlen volt, mivel ott volt a főszereplő, Tippi Hedren, az ő alakjára kellett összpontosítani, és neki kellett elviselnie az utolsó megpróbáltatásokat.

– Aligha volna teljes a *Madarakról* való beszélgetés, hogyha a film hangszalagját említés nélkül hagynánk. A filmnek nincs zenekísérete, a madárzaj viszont úgy ki van dolgozva, mint valami partitúra. Van egy jelenet például, amikor a sirályok megtámadják a házat, nos, ebben a jelenetben csak zajhatás van, más semmi.

– Amikor a jelenetet forgattuk, vagyis amikor a házat kívülről megtámadják a madarak, a szereplők meg fogvacogva várják a támadás végét, nos, itt a megfelelő színészi játék kialakítása volt a legnehezebb, mivel a zörejfelvevételek még nem voltak készen, a színészek tehát még nem hallhatták a sirályok szárnyverdesését és kiáltozását. Nem volt mit tenni, hozattam egy dobos stúdióba, egy mikrofont meg egy hangszórót, és valahányszor a színészeknek rémülten kellett reagálniuk, ott volt a dob, hogy segítsen nekik.

Később megkértem Bernard Herrmann³, hogy nézze át az egész film hanganyagát. A zenészekkel is előfordul, hogy nem muzsikálnak, csak hangokat játszanak, például a zeneszerzők hangszerelés közben, vagy amikor hangolnak. Hát ebben a filmben is csak zörejek, csak hanghatások vannak, zene nincs benne.

3 Az 1955-ös *Harryvel mindig baj van* című filmtől Bernard Herrmann szerezte és dirigálta az összes Hitchcock-film kísérőzenéjét. Mellesleg ő szerezte Orson Welles két első filmjének, az 1940-es *Aranypolgárnak* (Citizen Kane) és az 1942-es *Az Ambersonok tündöklésének* (The Magnificent Ambersons) is a kísérőzenéjét.

– Amikor az anya észreveszi a parasztagazda holttestét, kiáltásra nyitja a száját, de nem hallani semmit... Ezzel, ugye, csak a zörejeket akarta még jobban kiemelni?

– Abban a pillanatban különösen fontos a zajkiséret. Hallani, mégpedig egy kicsit visszhangosan, az anya lépteit, amint végigszalad a folyosón; itt az az érdekes, hogy más a léptek zaja bent a házban, és más odakint. Amikor az anya szalad, távolról követi a kamera, és csak akkor térek át nagyközelire, amikor az asszony rémülten megáll. Nagy csönd. Majd amikor újra elindul, a léptek zaja a kép nagyságával van összehangolva, és egészen addig növekszik, amíg be nem száll a furgonba, és ebben a pillanatban valami rettenetes hörgést hallatszik, a furgon motorjának eltorzított zaja. Itt valami egészen új dolgot kellett kikísérleteznünk, mivel később stilizáltuk az eredeti zörejeket, mégpedig azzal a céllal, hogy még nagyobb legyen a drámai töltésük. Nem tudom, emlékszik-e rá, hogy mielőtt a furgon megérkezik, felocsoltattam az országutat, hogy ne legyen semmi por, mert azt szerettem volna, hogyha a furgon csak visszafelé menet veri fel a port.

– Erre nagyon jól emlékszem, és nemcsak porfelhő volt, de rengeteg füst is, a kipufogócső csak úgy okádta a füstöt.

– Ennek az a magyarázata, hogy a nagy sebességgel robogó furgont csak messziről látni, én meg azt szerettem volna, hogy a beállítás az anya páni rémületét is kifejezze. Az előző jelenetben olyan asszonyt lehetett látni, aki a leghevesebb érzelmeknek van kitéve. Ezt az érzelmi felfokozottságot azonban nemcsak a képnek, a hangnak is ki kell fejeznie, ez a magyarázata annak, hogy nem egyszerű motorzajt hallunk, hanem jajkiáltásra emlékeztető hangot, mintha a motor is zokogna...

– Akárhogyan is, Ön mindig is nagy gondot fordított filmjeiben a hanghatásokra, és mindig a drámai feszültség fokozására használta fel őket; gyakran hallani olyan zörejeket például, amelyek nem az éppen látott képhez tar-

toznak, hanem szándékosan utalnak vissza az előző jelenetre. Százával idézhetném a példákat.

– Amikor befejezem egy film montázsát, utána valóságos hangforgatókönyvet diktálok a titkárnőnek. Tekercsről tekercsre újra végignézzük a filmet, én meg lediktálom, hogy hol mit szeretnék hallani. Mindeddig csak természetes zörejelekről lehetett szó, de ma már, hála az elektronikus zörejeknek, nemcsak azt kell körülírnom, hogy milyen zörejt akarok, de azt is pontosan meg kell mondani, hogy milyen stílusban, és hogy milyen jellegű zörejekre gondolok. Amikor például a padlásszobába bezárkózó Melanie-t megtámadják a madarak, általában sok természetes zörejt alkalmazunk, szárnycsapásokat például, de erősen stilizáltuk a hanganyagot az erőteljesebb hatás kedvéért. Egy többé-kevésbé egyforma zorejellel semmire se mentünk volna, modulálni kellett a zörejeket, mert csak így lehetett kialakítani a zörejek fenyegető hullámmását, vagyis egy kicsit egyöntetűbbé kellett tenni és belülről variálni kellett a szárnycsapások zaját. Természetesen éltem azzal a dramaturgiai szabadsággal, hogy nem rikoztottam a madarakat.

Csak akkor tudja az ember jól leírni a zörejeket, ha elképzeleli, mi is volna a dialógusbeli megfelelőjük. A padlásszobában például olyan zajhatásokat szerettem volna elérni, amelynek ugyanaz az értéke, mintha a madarak ezt mondták volna Melanie-nak: „Most a marunkban vagy. Pillanatok alatt le fogunk rád csapni. És minden diadalordítás, minden indulat nélkül, némán, végre fogjuk hajtani a gyilkosságot”. Ezt mondják a madarak Melanie Danielsnek, és ennek az üzenetnek a zajmegfelelőjét kellett előállítaniuk a hangtechnikusoknak. Az utolsó jelenethez, amikor Rod Taylor kinyitja az ajtót, és megpillantja a madarak végeleáthatatlan tömegét, csöndet kértem, de nem akármilyen csöndet; nekem olyan – elektronikus eszközökkel megteremtett – csöndre volt szükségem, amely a távoli tengerzúgásra emlékeztet. Ennek a mesterséges csöndnek, madárnyelvre lefordítva,

körülbelül ez volt a jelentése: „Még nem állunk készen a támadásra, de készülődünk, készülődünk. Olyanok vagyunk most, mint egy melegedő motor. Mindjárt kezdjük.” Ezt kell valahogy tudomására hozni a nézőnek, de a moraj olyan halk, hogy az ember nem is hallja, vagy azt hiszi, hogy csak képzelődik.

– Valami újságban olvastam, hogy egy alkalommal Peter Lorre tréfából vagy ötven kanárit küldött Önnek ajándékba, még hozzá pontosan akkor, amikor Ön épp egy tengeri útra indult, Ön pedig úgy állt bosszút, hogy folyton éjszaka kézbesítendő táviratokat küldözgetett neki, és ezekben a táviratokban egyenként beszámolt a kanárik hogylétéről. A *Madarak* juttatták eszembe ezt az anekdotát. Csakugyan hiteles tréfa, vagy csak a sajtó találta ki?

– Nem, nem hiteles; sok olyan tréfát a nyakamba varrnak, amit nem követtem el soha, pedig egy időben nagy tréfamester voltam, elhiheti. Emlékszem, a feleségem valamelyik születésnapját egy étterem kerthelyiségében ünnepeltük, vagy egy tucatszámú vendég volt hivatalos az eseményre. Kerítettem valahonnét egy nagyon előkelő külsejű idős hölgyet, és – miután beavattam a dologba – odaültem az asztalfőre. Aztán úgy viselkedtem, mintha sohasem láttam volna. Lassan szállingózni kezdtek a vendégek, egyik a másik után, és mindenki döbbenetesen bámulta a hatalmas asztalt, ahol csak egy idős hölgy ült, senki más, és mindenki megkérdezte: „Kicsoda az az idős grófnő?” Mire ezt mondtam: „Fogalmam sincs.” Csak az étterem pincérei tudtak a dologról, a feleségem meg is kérdezte tőlük: „Dehát mit mondott, senki se beszélt vele?” Mire a pincérek: „A hölgy azt mondta,

hogy ő is Hitchcock úr rendezvényére hivatalos.” Akkor megint engem kezdtek faggatni, de én makacsul hajtogattam: „Mondtam már, hogy fogalmam sincs, kicsoda.” Mindenki csak az idős hölgyet nézte, és mindenki azon töprengett, vajon ki lehet. Már a vacsora közepén jártunk, amikor egy író öklével nagyot ütött az asztalra: „Ez egy közönséges geg!” Mindenki az idős grófnő felé fordult, mire az író egy másik vacsora-vendégre mutatott, egy fiatalemberre, akit már nem is tudom, ki hozott magával, majd ezt mondta: „És maga is geg!”

Szeretném egyszer megismételni ezt a tréfát, de még merészebben. Ugyanígy szerződtetnék egy hölgyet vacsorára, és úgy mutatnám be a meghívottaknak, mint a nagynénémet. Majd az álnagynéni ezt mondaná: „Nem ihatnék valamit?” Mire én, mindenki füle hallatára: „Nem ihat, tudod, hogy nem bírod a szeszt, egy kortyot sem szabad innod!” Mire a nagynéni lógó orral leülne az egyik sarokba. A meghívottak meg rettentően feszélyezve éreznék magukat, nagyon zavarná őket a história. Egy kicsit később a nagynéni megint felállna, megint odajönne hozzám, esdeklő tekintettel, de én gorombán rápirítanék: „Hiába nézel így rám... Nem veszed észre, hogy viselkedsz?” Mire a szegény hölgy: „Jaj, istenem, jaj, jaj, jaj...” Mindenki feszélyezve érezné magát, mintha olyasvalaminek volna tanúja, amihez semmi köze, a nagynéni pedig halkan sirdogálna az egyik sarokban. Mire odamennék hozzá: „Idefigyelj, ez mégiscsak sok, megint elrontod az egész estét, legjobb, ha azonnal felmész a szobádba.” De ezt a tréfát sohasem csináltam meg, féltem, hogy valaki még lekever egy jókora nyaklevest.

tizenöt

Marnie • fetisiszta szerelem • három elvetélt forgatókönyv: A három tús, Mary Rose és R.R.R.R. • Szakadt függöny • a gonosz autóbusz • a gyárbeli jelenet • sohasem ismételttem magam • a cselekmény felívelő ága • helyzetfilmek és jellemfilmek • csak a londoni „Times”-t olvasom, mást nem • a gondolkodásom merőben vizuális • Ön katolikus filmrendező? • életem a mozi • huszonnégy óra egy nagyváros életéből

FRANÇOIS TRUFFAUT Itt az ideje, hogy a *Marnie*--ra (Marnie) is sort kerítsünk. A film még el se készült, de már rengeteget beszéltek róla, mert egy ideig úgy volt, hogy ezzel tér vissza a mozivásznonra Grace Kelly. Ez a Winston Graham regény tulajdonképpen mivel keltette fel az érdeklődését?

ALFRED HITCHCOCK Főleg az tetszett benne, hogy lehetőséget ad egy fetisiszta szerelem bemutatására. Egy férfinak kedve támad lefeküdni egy közönséges sikkasztónővel, mint ahogyan mások kínai vagy néger asszonyt szoktak megkínálni. Ezt a fetisiszta szerelmet azonban sajnos nem sikerült olyan jól visszaadni a filmen, mint azt a másikat, amit Jimmy Stewart Kim Novak iránt érez a *Szédulesben*. Hogy egy kicsit nyers legyenek, az egész sokkal hatásosabb lett volna, ha míg a nő a kasszával vesződik, egyszerre megjelenik Sean Connery, ráveti magát, és – se szó, se beszéd – megerőszakolja.

– De a férfi miért vonzódik annyira ehhez a nőhöz? Azért, mert az teljesen ki van neki szolgáltatva, hiszen a férfi mindent tud róla, és bármikor feljelentheti, vagy csak arról van szó, hogy egyszerűen izgatónak érzi, hogy lefeküdhözhet egy sikkasztóval?

– Mind a kettőről szó van; arról is, erről is.

– Én látok azért egy ellentmondást a filmben. Sean Connery kiválóan játszik, van benne valami állatias, és mindez jól kidomborítja a történet szexuális dimenzióját, mégis, az az érzésem, hogy sem a forgatókönyv, sem a dialógus nem aknázza ki eléggé ezt a lehetőséget. Mark Rutlandot a film úgy mutatja be, mintha csak afféle védelmezője volna a lánynak. Alaposabban szemügyre kell venni az ábrázatát, hogy egyáltalán észrevegye az ember, hogy Ön milyen irányba szeretne volna vinni a forgatókönyvet.¹

– Ez igaz, de ne feledje, rögtön a film elején megmutatom, hogy Mark felis-

¹ Marnie közönséges tolvaj. Valahányszor meglép valahonnan a kasszával, megváltoztatja személyazonosságát, és új állást keres magának. Mark Rutland (Sean Connery) ezt felismeri ugyan, de semmi jelét nem adja felfedezésének, és felveszi a lányt könyvelőnek. Sőt, udvarol is neki, igaz, nem sok eredménnyel, míg a lány egy szép napon el nem tűnik, miután magához vette a Rutland-cég pánccsaszekrényének tartalmát. Mark azonnal észreveszi a sikkasztást, pótolja az ellopott pénzüsszeget, nyomára bukkan Marnie-nak, visszaviszi Philadelphiába, de ahelyett hogy átadná a rendőrségnek, feleségül veszi! A lánynak nincs más választása... A nászút azonban valóságos katasztrófa, kiderül, hogy a lány teljesen frigid, sőt, még öngyilkossággal is megpróbálkozik, miután Mark erőnek erejével magáévá tette. Lassan kiderül, hogy a lány – akit rémálmok gyötörnek, és akit valósággal terrorizál a vörös szín – súlyos neurózisban szenved, és hogy kleptomániájával tulajdonképpen a frigiditást ellensúlyozza. Miután Mark felfedezi, hogy felesége nem is árva (holott a fiatalasszony ezt állította), sikerül neki, hála egy magánnyomozó segítségével, felkutatnia Marnie anyját. Majd Marnie még egyszer megpróbálja kiűriteni a Rutland-cég pánccsaszekrényét, Mark azonban rajtakapja, és magával viszi Baltimore-ba, hogy végül megtudja az anyjától, mi is a titka lánya neurózisának. A rettenetes titok: Marnie, még ötesztendő korában, meg akarta védeni prostituált anyját, és piszkavassal meggyilkolt egy brutálisan viselkedő részeg tengerészt. Nem kétséges, hogy Marnie-nak, e fájdalmas titok birtokában, már sokkal nagyobb az esélye a gyógyulásra.



Marnie (1964)

merte Marnie-t. Amikor tudomására jut, hogy a nő lelépett a kasszával, ezt mondja: „Az a lány, akinek olyan formás a lába?” Ha – miként az én régi *Gyilkosság* című angliai filmemben – itt is éltem volna a belső monológ eszközével, a néző hallhatta volna, amint Sean Connery ezt mondja magában: „Bárcsak megint lopna valahol, akkor rajtakapnám, és végre enyém lehetne.” Így két szempontból is növekedett volna a film feszültsége. Mindig Mark szemszögéből filmeztük volna Marnie-t, és megmutathattuk volna, hogy a férfi milyen boldog, amikor végre rajtakapja a lányt.

Persze, megfordult a fejemben, hogy így kellene felépíteni a filmet; de akkor meg kellett volna mutatni, hogy a férfi hogyan lesi meg a lopást, sőt, hogyan gyönyörködik benne. Aztán követte volna a tettest, és amikor – azt mímelve, hogy végre nyomára lett – szépen nyakon csípi, akkor adja a sértett férfit, és óvatosan behálózza. Csakhogy mindezt egyszerűen lehetetlen bemutatni a mozivászonon, a közönség ugyanis nem veszi be az ilyesmit...

– Igazán kár, a film így sokkal izgalmasabb lett volna. Én így is szeretem a *Marnie*-t, de úgy érzem, nem lehet könnyű film a közönségnek, leverő, fojtó, már-már rémálomba illő atmoszférája miatt.

olyan pontja van a történetnek, amelynek kapcsán bizony szeretnénk többet is megtudni.

– Igaza van. A mélylélektannal kapcsolatos dolgokat kénytelen voltam leegyszerűsíteni. A regénybeli Marnie, és ez óriási engedmény a férjnek, beleegyezik, hogy hetente egyszer eljárjon egy pszichoanalitikushoz. És ahogyan megpróbálja elrejtetni a valódi életét meg a múltját, mindez hatásos – egyszerre nagyon szórakoztató és nagyon tragikus – jelenetekre ad alkalmat a regényben. Mármost mindezt nekünk egyetlen jelenetbe kellett összesűríteni, és ebben a jelenetben maga a férj irányítja az analitikus órát.

– Igen, egyik éjszaka az asszonyt megint rémálmok gyötrik, és ezután következik a film egyik legjobb jelenete.

– Egy valamit ezért nagyon nem szeretek a *Marnie*-ban, nevezetesen egyes mellékszereplőket, Mark apját például. Az volt az érzésem, hogy nem is ismerem ezeket az embereket, ezeket a hősöket. Sean Connery se hozta igazán a formáját, nem győzött meg róla, hogy igazi philadelphiai úriember. Végül is, ha ezt a filmet e lehető legbanálisabb történettípusra akarjuk visszavezetni, akkor valami olyasmit kapunk, mint amilyen „A herceg és a kolduslány”. Márpedig az efféle

– Az Egyesült Államokban most újra műsorra tűzték, egy előadásban a *Madarakkal*, és a két filmnek így együttesen elég nagy a nézettsége.

– Azt hiszem, hogy a film sokkal kiegyensúlyozottabb volna, ha három órán át tartana. Ebben az egész sztoriban nincs egyetlen főlősleges elem; sőt, épp ellenkezőleg, nem egy

filmekhez kifogástalan eleganciájú férfi-
ra van szükség.

– Olyanra, mint Laurence Olivier a *Rebec-
cában*?

– Pontosan. Ezzel a fetisiszta szere-
lem motívuma is sokkal világosabbá vá-
lik. A *Paradine*-esetben is ugyanez volt a
probléma.

– Önnek szemlátomást nagyon fontos az
a drámai motiváció, amit Claude Chab-
rol „a lecsúszás kísértésének”, Ön pedig
a „szerelem züllesztő hatásának” nevez.
Remélem, egyszer csak lesz alkalma en-
nek az ötletnek a kivitelezésére...

– Nem hinném, ugyanis az efféle tör-
ténetek olyan osztálytudatot feltételez-
nek, amely három évtizeddel ezelőtt jel-
lemezte a társadalmat. Manapság egy
hercegnő akár egy fényképészhez is
hozzámehet, és senki sem csodálkozik a
dolgon.

– A regény filmváltozatának legelső ter-
vében volt egy ötlet, ezt az ötletet na-
gyon izgalmasnak tartottam, és igazán
kár, hogy kimaradt a végleges változat-
ból. Szerelni jelenetről volt szó, és az
aktusban, amely emberek előtt zajlik,
Marnie valahogy megszabadul figiditá-
sától...

– Emlékszem, csakugyan terveztünk
ilyen jelenetet. Marnie hazamegy láto-
gatóba, és látja, hogy a ház tele van
szomszédokkal: épp akkor halt meg az
anyja. Ezután következett volna a sze-
relmi jelenet, amelyet az szakít félbe,
hogy megérkeznek a rendőrök, és letar-
tóztatják Marnie-t. Ezt a jelenetet azért
hagytam ki a végleges változatból, mert
attól féltem, hogy nem tudom elkerülni
az ilyenkor kötelező kliséit, amikor a
férfi ezzel búcsúzik a szerelmétől, akit
magukkal visznek a rendőrök: „Fel a
fejjel, megvárlak...”

– Ezért választotta Ön azt a megoldást,
hogy – mivel Mark kártalanítja az áldo-
zatokat – Marnie-t végül is békén
hagyja a rendőrség. Másrészt az a véle-
ményem, hogy a közönség egyáltalán
nincs tudatában annak, hogy Marnie
felett ott lebeg a letartóztatás fenyege-
tése: egyetlen egyszer sincs olyan érzé-
se az embernek, hogy körözik, vagy
hogy veszélyben van. Ugyanezt a jelen-

seget mellesleg az *Elbűvölve* című film-
jében is megfigyeltem. Ön két – egy-
mástól lényegénél fogva különböző –
rejtélyt kever össze. Az egyik erkölcsi
és mélylélektani probléma: milyen volt
a hősnek (Gregory Pecknek vagy Tippi
Hedrennek) a gyermekkor? A másik
merőben gyakorlati: nyakon csípi-e a
rendőrség vagy sem?

– Már megbocsásson, de az én sze-
memben a börtön is morális motívum.

– Lehetséges, nekem mégis az a vélemé-
nyem, hogy más a rendőrségi nyomo-
zás, és megint más a mélylélektani, és
a kettőt nem lehet csak úgy egyszerűen
összeadni. A néző végül már nem tud-
ja, mit is kívánjon a hősnek, azt, hogy
ne kapja el a rendőrség vagy azt, hogy
sikerüljön az analízis, és derüljön ki, mi
okozta nála a neurózist. Persze, nem le-
hetett könnyű ezt a két cselekményszá-
lat egymással párhuzamosan kibontani;
az olyan jeleneteknek, amikor a rendőr-
ség üldözőbe vesz valakit, igen gyors a
tempójuk, a pszichoanalitikus elemzé-
seknek viszont sokkal lassabb.

– Ez igaz, és a *Marnie*-ban zavart is,
hogy szerkezeti szempontból nagyon
sok idő telik el aközött, hogy a lány
munkát kap Rutlandéknál és aközött,
hogy végrehajtja a lopást. Mark ugyan
udvarolgat neki a két időpont között, ez
azonban nem elég, ennél sokkal több
kellene. Gyakran találkozunk ezzel a
problémával, ilyenkor úgy érezzük,
hogy valamit alaposan elő kell készíte-
ni, de aztán kiderül, hogy az előkészítés
rettenetesen unalmas, mivel nem akar-
juk a kelleténél hosszabbra nyújtani, és
legtöbbször épp azokat a mulatságos
részleteket hagyjuk ki belőle, amelyek
feldobnák egy kicsit! Ezt már a *Hátsó
ablak* forgatásakor is éreztem, ott is na-
gyon sok időnek kellett volna elteltie,
amíg James Stewartban felébred a gya-
nú, és figyelni kezdi a vele átellenben
lakó férfit.

– Igen, eltelt egy egész nap, az volt az
expozíció, de én ezt a napot nagyon iz-
galmasnak találtam.

– Azért, mert Grace Kelly elbűvölően
csinos és a dialógus is nagyon jól sike-
rült.

– A *Marnie* után a sajtó három filmtervet is beharangozott, de Ön, úgy látszik, mindhármát ejtette vagy későbbre halasztotta: *A három túszt* (The Three Hostages) – egy John Buchan-regénynek lett volna a filmváltozata –, a *Mary Rose*-t (Mary Rose) – forgatókönyvét Sir James Barrie egyik színműve ihlette – meg egy eredeti forgatókönyvet, ennek R.R.R.R. (R.R.R.R.) lett volna a címe.

– Csakugyan dolgoztam ezen a három terven. Kezdjük *A három tüsszal!* A könyv tipikus Buchan-mű, tipikusan Buchan-féle helyzetekkel; az egész nagyon hasonlít *A harminckilenc lépcsőfok*-ra, meg a belőle készült filmre; ennek is ugyanaz a Richard Hannay a hőse. Az 1922-ben készült *A három túszt* alapötlete a következő: a hatóság már csaknem kézre kerít egy bandát, a banda olyan emberekből (afféle „bolsevikokból”) áll, akik alattomban a brit birodalom ellen dolgoznak. De a kémek valahogy tudomást szereznek a készülő akcióról, vagyis arról, hogy egy bizonyos napon le fogják tartóztatni őket, és elrabolnak három gyereket, mind a háromnak az apja felelős funkciót tölt be az országban. Mármost Richard Hannay-nek az a feladata, hogy derítse ki, hol tartják fogva a túszoikat, és szolgálta vissza a három gyereket a családjuknak.

Mielőtt elhagyja Londont, Richard Hannay – és ez az első jel, amelyen elindulhat – megismerkedik Medinával; ez a Medina afféle kifogástalan eleganciájú, keleties típusú úriember, aki nagy borszakértő, a mindenkori miniszterelnök jóbarátja; ez a férfi meghívja magához Hannay-t, és felajánlja neki a segítségét. Richard Hannay azonban, ha lassan is, de felfogja, hogy ez a Medina tulajdonképpen el akarja kábítani a rázúdított szóözönnel, rájön, hogy tulajdonképpen hipnotizálni akarja őt a férfi, és ez látszatra sikerül is neki. Néhány nappal rá visszamegy Medinához, emez pedig, csak hogy bebizonyítsa egyik bűntársának, mennyire hatalmában tartja a férfit, ráparancsol: „Hannay, járj négykézláb, mint egy kutya... Most menj oda az asztalhoz, és hozd ide a hamutartót a fogad között satöbbi...” Mindez nagy

feszültségű, nagyon izgalmas és egyszerűs mind nagyon mulatságos jelenet lett volna, hiszen Hannay valójában nem vesztette el tisztánlátását.

Ezenközben Hannay újabb jeleket talál, és ezen a nyomon elindulva sikerül is felkutatnia az első túszt, egy tizen-nyolcesztendő fiatalembert, akit egy norvég szigeten rejtettek el, majd megtalálja a második túszt is, egy fiatal lányt, őt egy rossz hírű londoni mulatóba dugták, majd a harmadikat is, de arra már nem emlékszem, hogy hol. És mindegyik túszt hipnotizálva volt.

Végül ejtettem a tervet, mert rájöttem, hogy a hipnózist nem lehet filmen hatásosan bemutatni. Ez a lelkiállapot túlságosan is távol áll a közönség mindennapos tapasztalatától, és ugyanúgy lehetetlen lefilmezni, mint a „bűvészszemfényvesztőket”. A közönség már annyi trükköt látott, hogy ösztönösen kitalálja, hogyan vették filmre a jelenetet: „Biztosan megállították a kamerát, a nőt meg kivették a ládából, és kioldozták stb.” A hipnózissal is ugyanez a helyzet, és látványilag vajmi kevés a különbség egy valóban hipnotizált személy meg egy másik között, aki csak mímeli, hogy hipnotizáltak.

– Mellesleg *Az ember, aki túl sokat tudott* első változatában is szóba került a hipnózissal való gyermekrablás, de ott is elvetette az ötletet.

– Igen, annál is inkább, mivel annak idején sok Buchan-könyvet olvastam, és az olvasmányélményeim nagy hatással voltak a filmre, jöllehet a forgatókönyv nem egy Buchan-regénynek, hanem egy Bulldog Drummond-könyvnek az adaptációja.

Ami a második tervet illeti, ezt nem ejtettem véglegesen: *Mary Rose* volna a címe, és igen közel áll a tudományos-fantasztikus történetekhez.

Idestova néhány esztendeje még azt gondolta volna az ember, hogy egy ilyen történet túlon túl irracionális a közönségnek, de ma már, egyes tévéműsorok jóvoltából, a néző valahogy hozzáédesedett az ilyesmihez.

A színdarab azzal kezdődik, hogy egy fiatal katona megérkezik egy kihalt

házba; ott csak a házvezetőnőt találja, beszélni kezdenek a múltból, és a katonának elmondja, hogy annak a családnak a tagja, amelyik itt élt. És ekkor, flashbackben, három évtizeddel ugrik vissza az időben. Látnak egy családot, ahogy éli mindennapi életét, és megismerkedünk egy fiatal tengerész hadnaggyal; emez azért jött a házhoz, hogy a szülőktől megkérje lányuk, Mary Rose kezét.

De a szülők különös pillantásokat váltanak egymással, és amikor Mary Rose elhagyja a helyiséget, elmesélik a fiatalembernek: „Amikor Mary Rose tíz éves volt, egy skóciai szigeten töltötték a nyarat, és ott a szigeten Mary Rose eltűnt, és csak négy nap múltán akadtunk nyomára. Amikor megkerült, egyáltalán nem volt tisztában azzal, hogy elveszett, mintha nem is érezte volna az idő múlását. A szülők hozzáfűzték: „Mi sohase beszéltünk neki az esetről, vegye feleségül, ha óhajtja, de arra kérjük, maga se emlékeztesse soha erre a régi-régi históriára.

Négy évvel később Mary Rose, akinek már van egy két és fél éves gyereke, egy szép napon így szól a férjéhez: „Szeretném, ha végre elmennénk nászútra, szeretnék visszamenni arra a szigetre, ahol még kislánykoromban jártam szüleimmel.” A férj rettenetesen megijed, de végül beleegyezik a dologba.

A második felvonás a szigeten játszódik; egy fiatalember a pár alkalmi idegenvezetője; a fiatalember az aberdeeni egyetem hallgatója, papnak készül, és sokat mesél a helyi szokásokról. Megemlíti, hogy egy alkalommal egy kisfiú szőren-szálán eltűnt a szigeten, s egyszer eltűnt egy kislány is, és csak négy nap múlva találták meg.

Egy halászat után, amikor a fiatalember megmutatja, hogyan kell sziklán pisztrángot sütni, Mary Rose egyszerre hangot hall az égből, egy kicsit arra emlékeztető hangot, mint amilyen Debussy „Szirének” című művében hall az ember; a fiatalasszony elindul a hang irányába, szikláról sziklára kapaszkodva, szél támad, majd a fiatalasszony eltűnik. Nagy némaság, szélcsend, a férj

persze tűvé teszi az egész környéket, de hiába szólongatja az asszonyt, nem kap semmi választ; ez a második felvonás vége.

Az utolsó felvonás huszonöt esztendővel később történik. Mary Rose-t egészen elfelejtették, a szülők megöregedtek, a férj jókora pocakot eresztett. Egyszer csak megszólal a telefon. A valamikori fiatalember az, időközben pap lett, és most megtalálta Mary Rose-t a szigeten, a fiatalasszony semmit sem változott. A lány vissza is tér a családba, és döbbenet tapasztalja a szörnyű változást: a szülők megöregedtek, megöregedett a férje is, amikor pedig a fiát szeretné látni, azt a választ kapja, hogy „tizenhat esztendő korában megszökött, és beállt matróznak”. A hír rettenetesen lesújtja, és egy szívroham végez vele.

Majd a katonával visszatérünk a jelenbe, az üres házba. Mary Rose feltűnik az üvegajtó túloldalán, mint valami szellemalak. Beszélgetni kezd a katonával, a beszélgetésben nincs semmi rendkívüli, csak patetikus egy kicsit. Az asszony azt mondja a katonának, hogy már régóta vár, mire az megkérdezi: „Dehát mire?” A válasz: „Nem tudom, elfelejtettem.” A férfi a térdére ülteti – persze a színdarabban –, de az asszony feláll, elfordul, megint hallani a „hangot” az erkélyajtón át. Valami nagy fényt látni, Mary Rose pedig elindul a fény felé és eltűnik benne...

– Nem is rossz.

– Ebből magának kéne filmet csinálni, ez inkább magának való, nem igazi Hitchcock-téma... Egyvalami nagyon zavar ebben a históriában, mégpedig a szellem. De ha mégis megcsinálom a filmet, szürke ruhát adok majd a lányra, és a ruha szegélyében vékony neoncsíkot fogok elhelyezni, hogy a fény csakis a hősnőt világítsa meg. És amikor járkel majd a képen, az alakja nem vet semmi árnyékot a falra, csak valami kékes fényt.

Azt kell sugallni a nézőnek, hogy amit lát, az nem tárgyi valóság, csak spirituális „jelenlét”, ezért a lány hol nagyon kicsi volna a képen, hol meg

nagyon nagy, olyan benyomást keltve, mintha csak afféle jelenés volna, nem pedig „tömör test”. Úgy veszítené el a néző a valóságos tér- és időérzékelését; olyan érzése lenne, mintha csak tűnő látomással volna dolga.

– Kedves a téma, csak szomorú.

– Szomorú, mert az egész történet mögött ott az egykedvűen megfogalmazott gondolat: ha a halottak visszajönnének, bizony nemigen tudnánk velük mit kezdeni!

– A harmadik terve egy eredeti forgatókönyv; a *Pigeon* című film Age és Scarpeli nevezetű két olasz forgatókönyvírójától rendelte.

– Ezt az ötletet csak mostanában ejtettem, viszont végérvényesen. A történet egy olasz férfiről szól, aki kivándorol az Egyesült Államokba; liftesfiúként kezdi egy nagyobb szállodában, de olyan jól dolgozik, hogy nemsokára ő lesz a szálloda igazgatója. Erre kihozatja a családját Sziciliából, a családtagok azonban egytől egyig címeres haramiák, csak lopáson-rabláson jár az eszük, még azt az éremgyűjteményt is ellopnák, amit a szállodában őriznek, ha a főhős meg nem akadályozná a dolgot. Azért mondtam le ennek a filmnek a forgatásáról, mert valahogy formátlannak éreztem, és ráadásul, miként Ön is tudja, az olaszok nem fordítanak valami nagy gondot a filmek szerkezeti arányaira.

– Ezért vágott bele – miután végérvényesen elvetette ezt a három tervet, holott már sokat dolgozott rajtuk – a *Szakadt függöny* című filmbe. Hogyan született meg a film alapötlete?²

– Ennek a filmnek az ötlete akkor született bennem, amikor eltűnt két angol diplomata, és kiderült, hogy Burgess és Maclean Oroszországba menekült. A hír olvastán azon kezdtem tűnődni, vajon mit gondolhatott az esetről Maclean felesége?

Így aztán a film első harmada csak a lány nézőpontjából ábrázolja az eseményeket, egészen addig a drámai szembesülésig, amelynek egy kelet-berlini szállodai szoba a színhelye. Csak ettől fogva azonosulok Paul Newman nézőpontjával, és mutatom meg a gyilkosságot, mutatom meg, hogyan sodródik bele ebbe a váratlan gyilkosságba, majd miképpen próbál kapcsolatba kerülni Lindt professzorral, és hogyan szerzi meg tőle a titkot, még mielőtt a bűntény lelepleződne. Végül az utolsó rész a pár meneküléséről szól. Látja, a film három részből áll. Ebben a tagolásban nincs semmi mesterkéltség, a tagolás a történet jellegében rejlik, mivel tiszteletben tartottam a sztori logika topográfiáját. Tudja, szeretem a pontosságot, ezért aztán, még a forgatókönyv megírása előtt, én is bejártam ugyanazt az utat, amit a szereplők. Elmentem Koppenhágába, majd a román légitársaság egyik gépén Kelet-Berlinbe utaztam, onnan Lipcsébe, majd ismét Kelet-Berlinbe, majd Svédországba.

– Csakugyan nagyon látványos ez a három tagolás, de bevallom, hogy én csak a második résztől fogva szeretem igazán ezt a filmet. Az első rész nem nagyon ragadott meg, és az az érzésem, hogy a néző nemcsak sejti, hogy mi fog történni, és nemcsak Julie Andrews előtt, hanem már jóval azelőtt, hogy egyáltalán megkapná a neki szánt információkat.

– Ebben egyetértek. Attól a pillanattól fogva, hogy Paul Newman ezt mondja Julie Andrews-nak: „Maga szépen visszamegy New York-ba, én pedig Svédországba utazom”, a közönség tudja, hogy itt valami nincs rendjén, hiszen már láthatta, hogy a fiatal tudós enyhén szólva furcsán viselkedik egy kicsit. Ezért korrektül meg kell vallani, ha másképp nem, azoknak a nézőknek a kedvé-

2 Egy amerikai atomtudós (Paul Newman) – azzal a céllal, hogy így talán megszerezheti a lipcsei Lindt professzortól egy tudományos probléma megoldásának kulcsát – látszatra elárulja az Egyesült Államokat, és Kelet-Berlinbe utazik. Első váratlan fordulat: a menyasszonya (Julie Andrews) is vele tart; második váratlan fordulat: a férfinak akaratlanul is részt kell vennie testőre meggyilkolásában, mivel a belügyes megsejtette az igazságot. Az amerikai tudós nagy nehezen sikerül megszereznie a megoldást, és – izgalmas üldözés után – a menyasszonyával el tudja hagyni Kelet-Németországot.

ért, akik másodszor is megnézik a filmet, és akkor látják, hogy nem csaptuk be őket. Amikor a lány tudomást szerez róla, hogy a vőlegénye helyet foglalt egy kelet-berlini járatra, felkiált: „De hiszen az a vasfüggöny mögött van!” Ekkor a néző valóban előbbre van magánál a cselekménynél, de nem hiszem, hogy ez olyan nagy baj volna, hiszen az embereket főleg az érdekli, hogy a lány hogyan fog reagálni.

– Eddig mindennel egyet értek, csak a következő lépést érzem gyöngébbnek egy kicsit, vagyis azt a hosszú időszakot, amikor a lány azt hiszi, a vőlegénye áruló lett, holott a néző nagyon jól tudja, hogy nem.

– Lehet, hogy így van, de én úgy gondoltam, jobb „rejtéllyel” kezdeni a filmet, máskülönben csak az a sablonos filmkezdet maradt volna, amit többször is felhasználtam valamikor, de ami mára közhellyé silányult: tudja, amikor a főhőst fontos küldetéssel bízzák meg. Ezt mindenképp el akartam kerülni. A James Bond sorozat minden folytatásában van ilyesmi. Jön valaki, és azt mondja: „Kedves 007-es, el fog menni ide és ide, és ott ezt meg ezt fogja csinálni...” A jelenetet különben, minden finnyásságom ellenére, én is megcsináltam, de ez a jelenet, amelyet a film közepére helyeztem, teljesen készületlenül éri a nézőt; tudja, arra gondolok, amikor a főhős a traktoron ülve beszélget a parasztgazdával, közvetlenül a gyilkosság előtt.

– Gromek meggyilkolása talán a film legerősebb jelenete, és a nézőt ez hozza ki leginkább a sodrából. Ez nagyon kegyetlen és egyszersmind nagyon realista jelenet, minden kísérőzene nélkül.

– Ezzel a nagyon hosszú gyilkossági jelenettel annak ellenkezőjét akartam megcsinálni, amit az agyonkoptatott klisé követelt volna. Ilyenkor, ugyebár, a gyilkosság egyetlen pillanat műve: késszúrás, puskalövés, és a gyilkos legtöbbször még azt a fáradságot sem veszi magának, hogy ellenőrizze: vajon az áldozat meghalt-e vagy sem. Ezért gon-

doltam arra, hogy végre azt is meg kellene mutatni, milyen nehéz, milyen keserves, milyen hosszú ideig tartó feladat egy ember meggyilkolása.

Mivel a taxisofőr mindvégig ott vára-



Gromek halála a *Szakadt függöny* (1966) című filmben

kozik a ház előtt, teljesen nyilvánvaló, hogy a gyilkosságot a legnagyobb csöndben kell végrehajtani, és hogy tűzfegyverről szó sem lehet. A jól bevált régi recept szerint, a gyilkosságot csakis a helyszínnak és a szereplőknek megfelelő eszközökkel lehet végrehajtani. Márpedig tanyasi házban vagyunk, és a parasztgazda felesége hajtja végre a gyilkosságot, következésképp csakis háztartási eszközök jöhetnek szóba, levessel teli fazék, disznóölő kés, lapát és végül gázsütő!

– És a kés pengéje, micsoda realizmus, beletörik Gromek torkába! Nagyon sok szép dolog van ebben a gyilkossági jelenetben, rövid beállítások, amelyeken Gromek kezét látni, amint fenyegetően ráüt Newman zakójára, aztán a lapátütések Gromek lábára, végül amikor Gromek kétségbeesetten kaszál kezével a levegőben, amikor a fejét benyomják a gázsütőbe.

A forgatókönyvhöz képest mindössze két fontos változtatást vettem észre: van a forgatókönyvben egy jelenet, amely egy gyárban játszódik, valahol Berlin és Lipcse között, ez azonban kimaradt a végleges változatból.

És nagy mértékben leegyszerűsödött az autóbuszbeli jelenet is: ez a forgatókönyvben sokkal hosszabb és tele van fantasztikusnál fantasztikusabb részletekkel.

– Igen, tömörebbre kellett fognom az autóbuszbeli jelenetet, máskülönben csökkent volna a film feszültsége. Már önmagában is olyan jelenet ez, amely sűríti az időt, azt az illúziót keltve, hogy meglehetősen hosszú autóútról van szó. Amikor a jelenetet rendeztem, úgy fogtam fel a dolgot, mintha az autóbusz is szereplő volna. Van tehát egy jószágos autóbusz, az autóbusz segíti a szerelmespárt a menekülésben. Ötszáz méterrel távolabb azonban egy gonosz autóbusz követi őket, és ez a gonosz autóbusz akár el is veszejtheti az előzőt. Szó, ami szó, egyáltalán nem voltam megelégedve a háttérvetítések technikai színvonalával. Takarékoságból német operatőrt bíztam meg, hogy vegye fel a *back-ground*ot, de okosabb lett volna amerikai stábnak adni a feladatot.

– Nem lehetett volna kint Amerikában forgatni a háttérvetítések nyersanyagát?

– Nem, mert amikor – már a jelenet végén – megérkeznek a városba, látni a villamosokat... Ezt leszámítva, mi a véleménye a film operatőri munkájáról?

– Nagyon tetszett.

– Nekem gyökeres változást jelentett a film elkészítése. Erős fénybe vontuk a nagy fehér felületeket, és szürke gézen át fényképeztünk mindent. A színészek egyre csak azt kérdezték: és a lámpák hol vannak? Kis híján elértük az eszményi állapotot, amely az volna, ha természetes fényben filmezhetne az ember.

– És az a híres jelenet a gyárban, amelyet a vágás előtt vagy után hagyott ki a végleges változatból, abban mi történt?

– Utána hagytam ki. Leforgatni leforgattam, és nagyszerűen sikerült, csakugyan nagyon hatásos lett. A végső vágásnál azonban úgy döntöttem, hogy kihagyom, egyrészt mert hosszallottam, másrészt azért, mert egyáltalán nem voltam elégedett Paul Newman játékaival.

Nyilván Ön is tudja, hogy Paul Newman szemében a „módszer” minden⁴, így azután sohase éri be valamilyen semleges tekintettel, holott nekem épp arra lett volna szükségem. Csak egyszerűen rá kellett volna néznie Gromek testvéreire, egyszerűen rá kellett volna néznie a késre meg a hurkára, ő viszont „alakított”, szélsőséges érzelmeket mutatva, és mindig elfordította a fejét. A vágásnál nagy nehezen sikerült elsimítani a dolgot, de végül úgy döntöttem, kihagyom a jelenetet, pedig sokan oda voltak érte a stábból. Szóval úgy döntöttem, hogy kihagyom, egyrészt a hosszúsága miatt, de azért is, mert eszembe jutott, hogy milyen alaposan pórul jártan a *Titkos ügynök* című filmmel. A *Titkos ügynök* ugyanis – ezt még Angliában forgattam, idestova három évtizede – tele volt jobbnál jobb jelenetekkel, de ez a sok szép dolog mind elveszett, mert a film csúfosan megbukott. Hogy miért? Mert a főszereplő azt a feladatot kapta, hogy kövessen el egy gyilkosságot, neki azonban valahogy nem volt kedve az egészhez – a közönség nem tud azonosulni az ilyen keserű személyiséggel. Nagyon féltem, hogy a

3 A jelenet azután következett volna, hogy Gromeket megölik a tanyán. Útban Kelet-Berlin és Lipcse között mutatnak egy gyárat Armstrong professzornak (Paul Newman). A professzor a gyár étkezdéjében döbbenten fedezi fel, hogy az egyik művezető megtevesztésig hasonlít Gromekra. Az illető, aki valójában Gromek édes-testvére, ekkor odamegy Armstronghoz, és bemutatkozik. Majd Gromek II megragad egy hatalmas disznóölő kést (pontosan ugyanolyat, amelynek pengéje, épp az előző jelenetben, beletörött testvére torkába), majd levág egy jókora darab hurkát, amit rögtön át is ad a hüledező Armstrongnak azzal, hogy vigye el a testvéreinek: „Tudja, él-hal a disznóságért. Ugye, nem felejtí el átadni neki, ha majd megérkeznek Lipcsébe?”

4 A „módszer” (angolul „method”) egy sajátos színjátszási stílust jelöl, amelynek az a lényege, hogy a színész tökéletesen beleéli magát a szerepbe, méghozzá nem csak akkor, amikor egy-egy jelenet felvételekor a kamera előtt áll. Az ilyen színész azt is átérzi, hogy az adott karakter honnan jött, hová megy, és mi készítette arra, hogy az adott jelenet helyszínén legyen. Ezek a színészek gyakran nyújtanak emlékezetes alakítást, de a Hitchcock-típusú rendező számára sok fejfájást okoznak. A „módszer”-iskolába tartozik Paul Newman mellett pl. Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift és Martin Landau. (A szerk.)

Szakadt függöny esetében is megismétlődik velem ez a dolog; féltem, hogy megint ugyanabba a csapdába esek, különösen ezzel a gyárbeli jelenettel.

Pedig a Gromeket alakító színésszel nagyon elégedett voltam. A testvérét is ő játszotta, de előbb alaposan megváltoztattam a külsejét, össze csavarodó parókát, szemüveget adattam rá, sőt, sántított is. A stúdióban mindenki azt mondta: „Dehát ez még csak nem is hasonlít a másikra!” Sokan arra gondoltak, hogy a közönségnek inkább a halott Gromek ikertestvérét kéne megmutatni. Erre azt mondtam: „Meg vagytok ti örülve! Ha Gromek II és Gromek I úgy hasonlít egymásra, mint két tojás, a közönség még felkiált: de hiszen ez ugyanaz az ember!” Látja, valahogy mindenki klisékben gondolkodik. A jelenet egyébként nagyszerűen sikerült. Ezt a szalagot el fogom küldeni magának Párizsba.

– Csakugyan?

– Igen, a kihagyott részt magának ajándékozom.

– Nem is tudom elhinni! Majd megnézem, és tovább ajándékozom Henri Langlois-nak, aki elhelyezi majd a Francia Filmarchívumban.

Hitchcock úr, az az érzésem, hogy Ön – már filmrendezői pályája legelejétől fogva – mindig is arra törekedett, hogy csakis olyasmit filmezzon, ami látványilag inspirálja, drámai szempontból pedig érdekli. Ön két jellegzetes kifejezést is használt a beszélgetésünk során. Az egyik: „fokozni a feszültséget”, a másik: „megtölteni a képet”. Azzal, hogy módszeresen elutasította az olyan forgatókönyveket, amelyeket „drámai lyuknak” vagy „unalomfoltnak” nevez, és azzal, hogy rendkívül igényes a választásban, mintha többszörös szűrővel tisztítana meg valami folyadékot, olyan drámai nyersanyagot alakított ki magának, amely csakis az Öné. És ezt a dráma nyersanyagot sikerült – hogy tudatosan-e vagy nem, édesmindegy – annyira finomítani, hogy – mintegy a cselekmény kiegészítéseként, felülnyomásban – végül az Ön saját gondolatait is kifejezik.

Ön is így látja a dolgot?

– Valahogy így, a tapasztalat sok mindenre megtanítja az embert. Tudom, hogy Ön szerint, és egyes filmkritikusok szerint is, a filmjeim igencsak hasonlítanak egymásra, én viszont mind-egyikben látok valami gyökeresen újat.

– Én is. Ön sohase idegenkedett a kísérletezéstől, mégis, az az érzésem, hogy sohase lépett túl egy ötleten, csak azután, hogy sikerre vitte, és az sem ritka, hogy egy ötlet több egymás után következő filmben teljesedett ki.

– Értem, miről beszél. Ha nem is tudatosan, de biztosan velem is előfordul egyszer-másszor, hogy visszafordulok a múlt felé, már csak a „run for cover” elve miatt is, de, azt hiszem, olyan alacsonyra nem süllyedtem soha, hogy azt gondoljam: „Most pedig egyszerűen megismétlem, amit ebben meg ebben a filmemben csináltam, és kész”.

– Persze, ez nem történt meg soha, de ha nagy néha mégis előfordult, hogy olyan filmet csinált, amelynek semmi köze a Hitchcock márkanévhez, mint például a *Bécsi keringők* vagy a *Végre egy jó házasság* esetében, akkor nem izgalmas kísérletnek, hanem elpocsékolt időnek tekintette a dolgot.

– Látja, ebben teljesen egyetértek Önnel.

– Vagyis az Ön esetében az a fejlődés, hogy a következő filmjében egyre jobbjítja, tökéletesíti azt, amit az előzőben felvázolt, amikor pedig elégedett a végeredménnyel, keres egy másik feladatot, nem igaz?

– Igen, erről van szó. És még ma is tovább kell lépnem, még mindig fejlődőnem kell, bár nem tudom, képes lesz-e még mindazt megcsinálni, ami itt van a fejemben.

Mostanában csak akkor érzek igazán jónak egy filmtervet, ha dióhéjban, a lehető legegyszerűbb szavakkal el tudom mesélni, mégpedig elejétől végéig. Mindig elképzelek egy fiatal lányt, ez a lány megnézi a filmet, aztán elégedetten hazamegy. Az anyja megkérdezi: „Tetszett?” Mire a lány: „Nagyon.” Az anyja: „És mondd, miről szól?” A lány: „Egy

fiatal lányról, aki... stb. stb.” Majd gyorsan elmeséli az anyjának az egész film cselekményét; az a véleményem, hogy nekünk is ezzel kell kezdeni, és csak azután szabad forgatni, miután mi is el tudtuk mesélni a történetet. Ez önmagába visszatérő kör.

- Igen, ez is fontos fogalom: ki kell egészíteni a kört. Nagyon fontos gondolat. Amikor kezdők vagyunk a szakmában, gyakran támad olyan érzése az embernek, hogy az elkészült filmnek vajmi kevés köze van a kiindulóponthoz. De ha a film első nézői ugyanazokkal a szavakkal, ugyanazokkal a kifejezésekkel beszélnek róla, mint amilyenekkel – még a forgatás előtt – mi magunk is beszéltünk, akkor világos, hogy ha útközben elveszhetett is sok minden, a *lényeg* azért megmaradt, ez a lényeg pedig azokban a mély indítékokban rejlik, amelyeknek sugallatára épp azt a filmet forgattuk, nem pedig valami másikat.

– Pontosan. Gyakran eltöprengek ezen a dilemmán: „Vajon csakugyan görcsösen ragaszkodni kell-e a történet felívelő cselekményszálához, csakugyan húlnak kell-e maradnom hozzá, vagy – épp ellenkezőleg – bátrabban kellene kísérletezni, szabadabban viszonyulva a cselekményvezetéshez?”

- Azt hiszem, igaza van, amikor görcsösen ragaszkodik a cselekmény felívelő ágához, Ön ugyanis ebben a legnagyobb...

– Látja, van valami, ami nagyon zavart az Ön *Jules és Jim*-jében, nevezetesen az, hogy a cselekmény nem automatikusan, nem szükségszerűen indul be... Egy alkalommal az egyik szereplő kiugrik az ablakon, a történet megáll, majd a mozivásznzon megjelenik egy felirat: „Valamivel később”; a cselekmény ekkor újra elindul egy moziban, ahol már megy a híradó. A filmhíradóban könyvégetést látni, és a moziban ülő két szereplő egyszer csak észreveszi: „Nini, ott a mi barátunk, ott elöl...” A kijáratnál azután találkoznak, és a történet folytatódik. Lehet, hogy a maga műfajában ez helyénvaló, ez azonban mit sem változtat azon, hogy az izgalomra és *suspense*-

re épített filmekben megengedhetetlen az ilyesmi.

- Teljesen egyetértek Önnel. És ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy milyen filmről van szó. Nem lehet, hogy az ember módszeresen mindent feláldozzon a szereplőkért, minden filmben van egy olyan pillanat, amikor a cselekmény az előbbrevaló. Nem szabad feláldozni a felívelő ágat, nagyon igaza van.

– Értem, maga szerint vannak helyzetre épülő filmek, és vannak olyan filmek, amelyek a szereplők jellemére épülnek, de én néha mégis eltűnődöm rajta, hogy nem lehetne-e egy lazább, oldottabb, nem annyira feszes filmben is izgalmat, *suspense*-t teremteni.

- A vállalkozás nem éppen kockázat nélküli, de azért érdemes volna megpróbálni... De az az érzésem, hogy egy kicsit már meg is próbálta.

– A *Marnie* azért nem olyan feszes film, mivel a szereplők jellemére épül, a filmben az csigázza fel a néző érdeklődését, hogy ott a kérdés: mikor fedezik már fel ennek a lánynak a titkát? Ez az első kérdés, de van egy másik is: miért nem akar ez a nő lefeküdni a férjével? Ez a két kérdés mégiscsak alapja egyfajta lélektani rejtélynek.

- Ön mindig valami rendkívülit rögzít a kamerával, és mégis, nagyon is személyes a kapcsolata ezekkel a dolgokkal, mintha ezek a dolgok legtitkosabb rög-eszméi volnának. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy Önnek a szex meg a gyilkosság körül forog minden gondolata, de abban biztos vagyok, hogy amikor kinyitja az újságot, mindig a nap hírekkel kezdi az olvasást.

– Nos, lehet, hogy csalódni fog, de én sohasem olvasom el a bűneseteket az újságban, és egyébként sem olvasok újságot, a londoni „Times”-t kivéve; ez nagyon száraz, nagyon szikár napilap, de tele szellemesnél szellemesebb aprósággal. Tavaly például olvastam benne egy színes hírt; a cikk ezen a címen jelent meg: „Börtönbe zárt hal”. Elolvastam, és kiderült, hogy valaki akváriumot küldött ajándékba az egyik londoni

női fegyházba. Látja, ilyesmiért szeretem kinyitni az újságot.

– És a „Times”-on kívül olvas-e könyveket, folyóiratokat?

– Regényt, fikciót soha; csak életrajzot, főleg a 20. századi híres személyiségeket meg útleírást. Regényt már csak azért sem olvasok, mert mindig elötprengenek rajta: „Most csináljak belőle filmet vagy nem?” A stílus teljesen hidegen hagy, de Somerset Maugham stílusát nagyon szeretem, mert egyszerű, természetes. A nagyon megírt, „bokamutogató” irodalmat ki nem állom. Nagyon vizuális vagyok, és ha a szerző belefog egy aprólékos leírásba, sohase bírom cérnával, mert arra gondolok, hogy kamerával ennyi idő alatt sokkal többet tudnék megmutatni.

– Láta Charles Laughton egyetlen filmjét, *A vadász éjszakáját*?

– *A Night of the Huntert*? Nem, nem láttam.

– Volt benne egy nagyon szép ötlet, és ez az ötlet gyakran eszembe jut az Ön filmjei kapcsán. A hős, akit Robert Mitchum alakított, valami nagyon zárt és nagyon ijesztő szektának volt a prédikátora. A szentbeszéd abból állt, hogy a férfi két keze küzdött egymással; a bal kezére ez volt írva: *love*, a jobbra meg ez: *hate*. Nagyon megkapó volt az egész, mert a két kéz „életre-halálra” küzdött egymással. Mindezt az Ön filmjei juttatták eszembe, mivel ezek a filmek, akárcsak a két kéznek a harca, szintén a Jó meg a Rossz harcát mutatják be, a lehető legváltozatosabb és leghatásosabb, de mindig rendkívül leegyszerűsített formában. Egyetért ezzel?

– Igen, ez biztos így van, és a mi jelszavunkat is átalakíthatjuk egy kicsit. Azt mondtam, ugye, hogy minél sikerültebb a rossz ember, annál sikeresebb a film. Ehelyett azonban azt is mondhatnánk, hogy minél erősebb a rossz, annál kétségbeesettebb a harc, és annál jobb lesz a film.

– Elfogadja-e, hogy Önt sokan katolikus művésznek tekintik?

– Erre nem tudok egyértelmű választ adni, ez nagyon nehéz kérdés. Katolikus családból származom, és szigorúan katolikus szellemben nevelkedtem. Mellesleg a feleségem is katolizált, még házasságkötésünk előtt. De nem hinném, hogy katolikus művész volnék, az viszont nagyon is lehetséges, hogy a neveltetésem, ami döntő fontosságú egy férfi életében, meg az egész érzésvilágom, szóval hogy mindez ott van valahol a munkámban.

Sokáig azt hittem például, merő véletlen, hogy a legtöbb filmemben mindig katolikus templomot filmeztem le, sohase baptistát vagy lutheránust. A *Szédülésben* például templomtoronyra volt szükségem⁵, ezért régi templomot kerestem, márpedig Kaliforniában csak a katolikus misszióknak vannak régi templomai. Sokan azt hiszik, filmrendezői elhatározás eredménye, hogy katolikus templom van a filmben, holott az ötlet Boileau és Narcejac ötlete, nem az enyém. Valahogy nem tudom elképzelni, hogy valaki egy modern protestáns templom tornyáról vesse le magát.

– Nincs nekem semmi hátsó gondolatom ezzel kapcsolatban, és nem is akarok semmit a szájába adni, de azt hiszem, csakis katolikus ember forgathat olyan jelenetet, mint amilyen Henry Fonda imája a *Tévedés* című filmben.

– Lehet, de ne feledje, hogy olasz családról van szó. És tudja, a svájciaknak ott vannak a tavak, ott van a csokoládé, az olaszoknak viszont...

– ...ott van a pápa! Hát, válasznak ez is válasz... El is felejtettem, hogy Henry Fonda olasz a filmben. Jó, jó, akkor is csaknem minden munkájában érzem az eredendő bűn, a bűnbeesés következményét.

– Hogyan mondhat ilyesmit, amikor mindig ugyanarról a témáról van szó, amikor mindig arról van szó, hogy van

5 A dolog érdekessége, hogy a bemutatott missziós templomnak (San Juan Bautista) valójában sokkal alacsonyabb a tornya, mint amekkora a filmben megjelenik. A magas templomtornyot trükk segítségével, optikai úton „csatolták” később a valóságban létező templomhoz. (A szerk.)

egy ártatlan ember, aki nem bűnöző, és valahogy mégis veszélybe kerül?

– Ártatlannak ártatlan, de csak a vád szempontjából; viszont mindig bűnös, ha a szándékot nézzük, ha azt nézzük, hogy mi történt „before the fact”, és ez még az olyan hősre is érvényes, mint amilyen James Stewart a *Hátsó ablak*-ban: a lefeltekedés nemcsak jellemhiba, de bűn is a vallás szempontjából.

– Teljes mértékben egyetérték. A londoni sajtó nagyon dicsérte a *Hátsó ablak*-ot, de egy kritikus azt írta a filmről, hogy szörnyűség, mégpedig a lefeltekedés központi motívuma miatt. Mármost, ha valaki még a forgatás előtt figyelmeztetett volna erre, akkor se tudott volna lebeszélni a filmről, mert a mozi iránt érzett szeretetem erősebb minden morális megfontolásnál.

– Persze, hogy erősebb, de szerintem a kritikusnak nem volt igaza, a *Hátsó ablak* ugyanis egyáltalán nem elnéző és engedékeny. Az ilyen filmnek csak egy erkölcsi szabálya van, a tisztánlátás; beszéltünk is arról a jelenetről, amikor a gyilkos felmegy James Stewarthoz, és megkérdezi: „Tulajdonképpen mit akar tőlem?” Minden tíz filmből kilencben, pontosabban az Ön által forgatott ötven filmből negyvenötben jó emberrossz ember párokat mutat be a mozi-vásznon. A hangulat egyre nyomasztóbb, amíg csak rá nem szánják magukat az önvizsgálatra, a vallomásra, a gyónásra. Ez az Ön filmjeinek robotportréja. Ön idestova négy évtizede makacsul arra törekszik, hogy – mindenféle bűnügyi cselekmény ürügyén – elsősorban (vagy végeredményben, de talán nem is ez a kérdés) erkölcsi dilemmákat kapjon lencsevégre.

– Ez nagyon igaz, és gyakran eltöprengtem rajta, vajon mi lehet a magyarázata, hogy a mindennapi történetek, az egyszerű emberi konfliktusok teljesen hidegen hagynak. Talán az lehet a válasz, hogy az ilyesmit teljesen érdektelennek érzem vizuális szempontból.

– Ez nyilván így van. Azt lehetne mondani, hogy három alkotóelemből áll össze a filmjei nyersanyaga, és ez a három alkotóelem: a szorongás, a szex

meg a halál. Ezek, hogy úgy mondjam, nem afféle nappali gondok, mint amilyen a munkanélküliség, a fajgyűlölet, a nyomor. Vannak persze filmek, amelyekben ezek is megjelennek, mint ahogyan a férfi–nő kapcsolat mindennapos problémái is, Önt azonban nem ezek tartják izgalomban, hanem az éjszakai gondok, a metafizikai problémák...

– Dehát nem az a legfontosabb, hogy az egész életszagú legyen?

Tudja, lehet, hogy csak arról van szó, hogy én nem vagyok író. Lehet, hogy én is tudnék forgatókönyvet írni, talán nem is akármilyen, de mivel rettenetesen lusta vagyok, s mivel nehezen tudom egy valamire összpontosítani a mindig csapongó gondolataimat, általában külső munkatársakat kérek fel a feladatra. Mégis, az az érzésem, hogy – az atmoszférát meg az izgalmat tekintve – a filmjeim teljes egészében az én írói alkotásaim, és biztos vagyok benne, hogy képtelen volnék olyan forgatókönyvből filmet csinálni, amely, első betűtől az utolsóig, valaki másnak a műve. Már meséltem, mennyit szenvedtem a *Juno és a páva* című filmemmel, hogy mennyire az volt az érzésem, hogy semmire se megyek ezzel a történettel. Csak néztem, néztem, vizsgáltam, elemeztem, hiába, az már önmagában teljes mű volt, Sean O’Casey tollából, legfőljebb lefilmezhettem a szereplőket, mást nem lehetett tenni. De nekem az nem elég, hogy kapok valakitől egy kész forgatókönyvet, és aztán filmre veszem a magam módján. Kénytelen vagyok magát a sztorit is kitalálni, módosítani, ennek minden kockázatával együtt. Mindamelllett nagyon vigyáznom kell arra, hogy mindig elegendő mennyiségű ötlet legyen a tarsolyomban, mert – mint minden művésznek, mint minden festőnek vagy írónak – az én világomnak is megvannak a maga határai. Nem akarom magam az öreg Rouault-hoz hasonlítani, de ő beírta azzal, hogy lefestett néhány bohócot, néhány nőt, csinált néhány Krisztus-képet, és kész, ez volt az életműve. Cézanne csak néhány csendéletet festett, meg néhány tájképet, de vajon egy filmrendező megengedhe-

ti-e magának, hogy folyton ugyanazt a képet fesse?

Pedig úgy érzem, még mindig fejlődőképes vagyok; jelenleg a legnagyobb hibámtól szeretnék valahogy megszabadulni: eddig a szereplők jelleme túlságosan szegényes, túlságosan egysíkú volt a filmjeimben, ezen szeretnék most változtatni. Mindez korántsem könnyű feladat, már csak azért sem, mert amikor erős jellemekkel dolgozom, akkor a figurák mindig a saját fejük után akarnak menni, sohasem arra, amerre én szeretném. Ilyenkor úgy viselkedem, mint az öreg hölgy, akit a kiscserkészek erőnek erejével akarnak átkísérni az utca túloldalára: megmakacsolom magamat. Ez mindig is egy belső konfliktusnak volt a forrása, mert mindig ragaszkodom bizonyos hatásokhoz. Nagyon erős bennem a vágy, hogy talányos jeleneteket helyezzek el a filmjeimben, ilyen lett volna az a futószalag melletti jelenet is, a Ford autógyárban, amelyről beszéltem. Tulajdonképpen az írás egyik elkorcsosult formájának is nevezhetném mindezt, mivel én más irányból jutok el a végeredményhez. Amikor az *Észak-északnyugat* alapgondolata megfogant bennem – a film forgatókönyve ugyanis nem regényből készült –, szóval amikor először merült fel bennem ennek a filmnek az ötlete, már teljes egészében láttam magam előtt, nem egy-két helyszínt láttam vagy egy-két jelenetet, nem, hanem az egész film irányát, az első képkockától az utolsóig; pedig akkor még fogalmam sem volt róla, hogy miről fog szólni.

– Az az érzésem, Hitchcock úr, hogy az Ön látásmódja egyáltalán nem irodalmi, hanem ízig-vérig filmi látásmód, és azt hiszem... hogy Önt valahogy vonzza az űr, az üresség. A nézőkkel megtöltendő moziterem üressége, a vetítövásznon képpel betöltendő üressége. Önnek nem a tartalom, hanem a forma a kiindulópontja. Az Ön szemében egy film üres forma, és ezt az üres formát kell megtölteni filmötletekkel, vagy, ahogyan Ön szokta mondani, ezt a formát kell „feltölteni érzéki benyomásokkal”.

– Lehet, hogy így van... Csakugyan, amikor egy filmterv megszületik, csak valami homályos, ködös gondolat, semmi más, mint például az az ötlet is, hogy szeretnék egyszer filmet forgatni „Huszonnégy óra egy nagyváros életéből” címen; szinte látom a filmet, elejétől végéig. Csupa váratlan fordulat, nagy perspektívák, egyetlen nagy ciklikus mozgás. A film hajnali ötkor kezdődik, lassan világosodik, és látni, amint egy légy fel-alá sétál egy kapualjban hortyogó hajléktalan orrán. Majd kezdetét veszi a reggeli nyüzsgés. Teljes egészében le szeretném filmezni az élelmi-szerek útját. Hogy hogyan érkezik a városba. Hogy hogyan szállítják az üzletekbe. Hogyan adják el és hogyan veszik meg. Hogy hogyan kerül a konyhába. Az asztalra. Hogy mi lesz az élelmi-szerrel a különböző szállodákban, hogy hogyan tálalják, hogyan fogyasztják el. És a film végén lassan eljutunk a szennycsatorna nyílásáig, az óceánba ömlő szennyvízig. A kör bezárul: elindultunk a reggel még üdén zöldellő salátától, és eljutottunk a szennycsatornából kiömlő szennyvízig. Ennek az egész ciklusnak csak ekkor világosodik meg a jelentése: lám, mit csinálnak az emberek minden szép és jó dologgal, és egyszeriben az emberiség végromlása kerül a film középpontjába. De ehhez keresztül-kasul be kell járni az egész várost, mindent látni kell, mindent le kell filmezni, mindent meg kell mutatni.

– Igen, ez a példa nagyon is szemléletesen illusztrálja az Ön gondolkodásmódját. Ehhez a nagyvárosról készítenő filmhez felsorolja a képeket, a lehetséges érzéki benyomásokat, majd egyszerre, szinte önmagától, kikerekedik a téma. Ezt a filmet biztosan nagyon izgalmas lesz megcsinálni.

– Igen, többféleképpen is meg lehet írni a forgatókönyvet, csak az a kérdés, kivel. A filmnek nem szabad unalmasnak lennie, kell egy kis romantika is hozzá, egyszóval olyan volna ez a film, mintha tíz másikat sűrítettünk volna bele. Idestova néhány éve már felkértem rá egy író, hogy dolgozzon az ötleten, de nem jutott semmire.

– Úgy képzem, Ön valami hősre gondol, aki keresztül-kasul bejárja a várost, nyomában a kamerával, ugye?

– Csakugyan ez a legnehezebb az egészben. Vagyis az, hogy milyen szög-re lehetne felakasztani a fő témát. A lehetőségek számtalanok: menekülő férfi, újságíró, egy fiatal vidéki házaspár, aki először utazik a nagyvárosba stb., ezek a motívumok azonban meglehetősen gyöngék a téma átfogó jellegéhez képest. Ezzel a filmmel, tudom, kemény fába vágom a fejszemet, és mégis, képtelen vagyok lemondani róla. És itt beszélni kell valamiről, amibe egyszerűen nem tudok belenyugodni. Amikor modern filmet forgat az ember, a közönség képtelen értékelni a film jelentőségét. De ha, teszem azt, a római ókorba teszi át a cselekményt, mindjárt elismerik a jelentőségét. Itt van a baj! A közönség elfogadja ugyan a fim maiságát, de a dolog hidegen hagyja. A római templomok láttán viszont leesik az álla, mert tudja, hogy stúdióban építették fel az egészet. Holott, végső soron, a *Kleopátra* (Cleopatra) ugyanolyan egyszerű, ugyanolyan hétköznapi történet, mint a *Római vakáció*, amelynek egy ma élő hercegnő a főszereplője.

Ez egy kicsit el is veszi a kedvem a dologtól, mert ez a nagyvárosról tervezett film rettenetesen költséges volna. Filmre szeretnék venni egy éjszakai mulatót, egy ökölvívómérkőzést a Madison Gardenben, a Wall Streeten fel-alá hullámzó tömeget, a felhőkarcolókat... egész New York-ot... A film telidesteli volna mindenféle hírességekkel, de csak egyetlen pillanatra lehetne látni őket,

látni lehetne például neves újságírókat, vagy a kormányzót, amint nyilatkozatot olvas fel a tévében stb.

Volna tehát egy nagy téma, volna látvány és sok-sok híresség, olyan volna ez az egész, mint egy Dickens-regény.

Mármost mire kell vigyázni, mit kell elkerülni az efféle filmben? Természetesen a közhelyeket, az elcsépett banalitásokat: a nedvesen csillogó járdát, a kihalt utcát, amint egy eldobott újságba bele-belekap a szél...

Az ilyen filmet persze nemcsak egy-két páholyülésnek, nemcsak néhány emeleti kakasülőnek csinálja az ember, hanem a földszinten helyet fogalló két ezer nézőnek, hiszen a mozi a legelterjedtebb és a leghatékonyabb kommunikációs eszköz a világon. Ha az ember érzelmi szempontból megfelelően csinálja meg a filmet, akkor a japán néző pontosan ugyanúgy és pontosan ugyanott reagál, mint az indiai.

Persze, igaz, hogy egy filmrendező sohase lehet teljesen biztos a dolgában. De ha regényt ír az ember, a dolog leglényege vész el, amikor idegen nyelvre fordítják, ha színdarabot ír vagy rendez az ember, a bemutatón még korrektül eljátsszák, később azonban egyre silányabb lesz az előadás. A film viszont bejárja az egész világot. Veszít tizenöt százalékot az erejéből, amikor feliratos, és tíz százalékot, amikor szinkronizált, de a kép változatlanul megmarad, még akkor is, ha nem valami jó a vetítőgép. És minden alkalommal az én munkámat vetítik, pontosan azt, amit csináltam, és így mindenkihez pontosan ugyanaz az üzenet jut el, szerte a világon.

tizenhat Hitchcock utolsó évei • Grace Kelly abbahagyja a filmezést • visszatérés a *Madarakhoz*, a *Marnie*-hoz és a *Szakadt függönyhöz* • Hitch sajnálja a sztárokat • a „beteg nagy filmek” • egy félbehagyott terv • *Topáz*, avagy a teljesíthetetlen felkérés • visszatérés Londonba: a *Téboly* • a pacemaker és a *Családi összeesküvés* • Hitchcock a megbecsülés és a tisztelet béklyójában • szerelem és kémkedés: *Rövid éjszaka* • Hitchcock rosszszul van, Sir Alfred meghal • a vég

Amikor ezeket a beszélgetéseket magnószalagra rögzítettem, Hitchcock még csúcán volt alkotó erejének. Az interjút megelőző tíz évben olyan filmeket forgatott, mint az *Idegenek a vonaton*, a *Hátsó ablak*, *Az ember, aki túl sokat tudott*, a *Szédülés*, az *Észak-északnyugat*, a *Psycho*.

Amikor pedig, a David O. Selzninkkel kötött szerződése lejártával, önmaga producere lett, egy füst alatt – ami ugyancsak ritka dolog Hollywoodban – nem egy negatívjának tulajdonjogát is megszerezte.

A *Madaraktól* kezdve minden filmjét annak a részvénytársaságnak az égisze alatt forgatta, amelynek Lew Wasserman, közeli barátja, a M.C.A.-beli egykori ügynöke volt az elnöke; ez a részvénytársaság az Universal, Hitchcock pedig egyike az Universal öt legnagyobb részvényesének. Hitchcock ugyanis, egy paksaméta részvényért cserébe, átengedte az Universal–M.C.A.-nak annak a kétszáz órányi felvételének tulajdonjogát, amelyet tíz év alatt a kereskedelmi televízióknak készített, illetve amelyet mások készítettek, de az ő irányításával.

Vajon 1962-ben mi hiányzott Alfred Hitchcocknak a boldogsághoz? Főleg a sztárok eltűnését fájlalta. James Stewart túlonúl idős már, hogysem újra sztár lehetne egyik filmjében, sőt, Hitchcock, legalábbis négy-szemközt, azzal magyarázza a *Szédülés* anyagi kudarcát, hogy Stewartnak teljesen szétesett az arca. Ami Cary Grantot illeti, ő szántszándékkal fordított hátat a mozinak, az *Észak-északnyugat* sikere ellenére, mert azt akarta, hogy kedvező képet őrizzen meg róla a közönség; ezért is utasította vissza a

Madarak főszerepét, amelyet végül a jó képességű, de karizmatlan Rod Taylor kapott meg.

Még súlyosabb a női sztárok problémája, nem csoda, hogy az egész Hitchcock-életmű mögött ott a „keressétek a nőt!” jelszava. Sohase bocsátotta meg Ingrid Bergmannak, hogy elhagyta Rossellini kedvéért, Grace Kellyre viszont sohasem haragudott. Talán azért sem, mert végtére is Rainier nagyherceg nem filmrendező, vagy mert a valamikori londoni polgárt nem hagyhatja hidegen a nagyhercegnői cím, és a sugárzó szépségű philadelphiai lány sem vesztett sokat, amikor Hollywoodot elcserélte a monacói sziklára.

Hitchcock tehát haragudni nem haragudott Grace Kellyre, de beletörődni sem tudott elvesztésébe, és nagyon remélte, hogy szerepet vállal majd a *Marnie*-ban, amely egy Winston Graham-regénynek volt filmváltozata, és amelynek filmreviteli jogát Hitchcock épp az ő számára vásárolta meg. Már csaknem alá is írták a szerződést, a szerep Grace Kellynek is tetszett, és a nagyherceg sem ellenezte a dolgot, annál is kevésbé, mivel őszinte tisztelője volt Hitchcocknak. De Gaulle azonban, aki rossz szemmel nézte, hogy a nagyhercegség nyakra-főre osztogatja az adókedvezményeket a francia üzletembereknek, épp az idő tájt lendült támadásba, és kérdőjelezte meg Monaco kiváltságos státusát. A nagyhercegnek pedig, hogy meg ne szakadjanak a kapcsolatai Franciaországgal, újra kellett gondolnia, meg kellett változtatnia azt a léha képet, amely a nagyhercegségről alakult ki

a köztudatban, Grace Kellynek pedig végérvényesen el kellett búcsúznia a mozitól.

Egy színésznőnek nagy-nagy szeretettel előkészítenek egy filmet, de valami közbejön, és a szerepet másik színésznő kapja – a filmtörténet tele van ilyen kegyetlen árulásokkal. Renoir például Catherine Hesslingnek szánta *A szukát* (La Chienne), de végül Janie Marèze kapta a szerepet. *A Kékszakáll nyolcadik feleségében* (Huitième Femme de Barbe-Bleue) Myriam Hopkinsnak kellett volna játszania, nem pedig Claudette Colbert-nek. *A Strombolit* Anna Magnaninak írták, de Ingrid Bergmannal forgatták. *A La Comtesse aux pieds nus* című filmet Linda Darnell ihlette, de végül Ava Gardner kapott benne főszerepet. Doris Day meséli visszaemlékezéseiben, hogy mennyire kétségbe ejtette *Az ember, aki túl sokat tudott* rendezőjének szótlansága, mivel állandóan az járt a fejében, hogy Hitchcock nyilván jobb híján választotta őt Grace Kelly helyett. Pedig lehet, hogy tévedett, hiszen a forgatás után maga Hitchcock is ezt mondta: „Csak azért nem mondtam semmit, mert minden jó volt; ha nekem nem tetszik valami, azt úgy sem hagyom szó nélkül.”

Pedig a *Szédülés* esetében nagyon is ez volt a helyzet. Az a színésznő, akit a mozi-vásznon látunk, valaki helyett játszik, és ez annál különösebb, mivel a helyettesítés tulajdonképpen témája is a filmnek: egy férfi, aki még mindig szerelmes az általa halottnak hitt nőbe, megpróbálja – amikor a véletlen ismét összehozza egy ugyanolyan teremtéssel – újra megteremteni az elvesztett asszony képét. De ezt a különös ironiát csak azon a New York-i ünnepségen fedeztem fel, amelyet 1974-ben rendeztek Hitchcock tiszteletére. Ott ültem Grace Kelly mellett, aki épp azt az epizódot nézte, amikor James Stewart arra kéri Kim Novakot, hogy fel-emelt kontyban jelenjen meg előtte. Rögtön megértettem, mi is a *Szédülés* igazi jelentése: egy rendező arra kényszerít egy színésznőt, akit a másik helyett szerződttetett, hogy azt utánozza, akit eredetileg kiszemelt a szerepre.

A hatvanas évek legelején tehát Hitchcock igencsak sajnálta az elvesztett sztárokat. És ha Hitchcocknak sokkal nagyobb szüksége volt a sztárookra, mint sok más

rendezőnek, ennek nyilván az a magyarázata, hogy ő nem szereplőkre, hanem helyzetekre építette filmjeit. Hitchcock ki nem állta a fölösleges jeleneteket, azokat a jeleneteket, amelyeket minden további nélkül ki lehet hagyni a vágásnál, minthogy semmivel sem viszik előbbre a cselekményt. Nem szerette hosszú lére ereszteni a történetet, és nem szerette az „életszagú” részleteket sem – az ő filmjeiben nincs egyetlen fölösleges gesztus, ott senki se simítja csak úgy hátra a haját, ott senki se tüsszent. Ha a színész egész alakban van a képben, tökéletesnek kell lennie, és ha csak mellől felfelé, akkor a keze nem jelenhet meg a képkeret alján. Így aztán az életet nemritkán a színész hozza a Hitchcock-filmekbe, pontosabban szólva az a személyiség, amit a színész a korábbi szerepeiben dolgozott ki magának. James Stewart például John Ford filmjeinek melegségét hozza a hitchcocki moziba. Cary Grant pedig azt a varázst, ami a házasságtörésről szóló fimvígjátékaiban veszi körül.

Mégis, a *Psycho* közönségsikere – ez a film volt az 1960-as esztendő második legnagyobb kasszasikere, közvetlenül a *Ben Hur* után – arról is meggyőzhette Hitchcockot, hogy *kis* filmmel is fel tudja kelteni a nagyközönség érdeklődését; ezért is vágott bele 1962 elején akkora bizakodással a *Madarak* forgatásába.

Amikor az *Észak-északnyugatot*, ezt az „üldözéses melodrámat” – hogy mi is az ő szerényen leegyszerűsítő terminológiáját használjuk – plagizálták, tönkre is tették, szinte karikaturizálták (különösképpen a James Bond sorozattal), Hitchcock úgy érezte, végleg le kell mondania arról a három évtizeden át, vagyis *A harminckilenc lépcsőfok* óta egyre tökéletesített filmtípusról, amelynek ő volt a szülőatyja, és végérvényesen búcsút vett a nagy költségvetést igénylő filmekről. *A Madarak* néhány évvel megelőzte a katasztrófafilmek divatját, és bár sokba került a speciális effektusok miatt, korántsem volt olyan sikere, amilyent megérdemelt volna. A következő film, a *Marnie* pedig csúfos kudarc volt, és ezzel a rendkívül izgalmas filmmel eljutottunk a „beteg nagy filmek” kategóriájához.

És itt gyorsan megjegyzem zárójelben, mit is értek én a „beteg nagy film” kifejezéssel. A „beteg nagy film” nem egyéb, mint

elvetélt remekmű, olyan nagyigényű alkotás, amely valamilyen hiba következtében félresiklott: ilyen hiba a nagyon szép, de kivitelezhetetlen forgatókönyv, a rossz szereposztás, az olyan forgatás, amelyet megméltat a gyűlölet vagy elvakít a szerelem, ilyen hiba a túlságosan nagy eltolódás szándék és kivitelezés között, ilyen a hirtelen elakadás vagy a csalóka felajzottság. Ezt a fogalmat persze csak a nagy rendezők esetében lehet alkalmazni, csakis azoknak az esetében, akik máskor minden kétséget kizáróan megmutatták, hogy el tudnak jutni a tökélyig. Akadnak mozirajongók, akik egy filmrendezői életműben néha sokkal többre becsülik a rendező „beteg nagy filmjét” az elismert remekműveknél, akik többre becsülik például az *Egy király New Yorkban* (A King in New York) az *Aranyláz*nál (The Gold Rush), vagy akiknek a szemében *A játékszabály* (La Règle du Jeu) sokkal értékeesebb, mint *A nagy ábránd* (La grande illusion). Ha elfogadjuk, hogy a tökéletes kivitelezés gyakran jár azzal az eredménnyel, hogy teljesen elrejtí az eredeti szándékot, akkor elmondhatjuk, hogy azok a „beteg nagy filmek”, amelyekben túlságosan is szem előtt marad az alkotói szándék. Hozzátehetjük: ha igaz, hogy egy remekmű nem mindig izgalmas, az is igaz, hogy „a beteg nagy film” csaknem mindig az, és talán ez a magyarázata annak, hogy sokkal könnyebben válik „kultusz-filmmé”, mint az elismert remekmű.

Végül ne hagyjuk ezt se említetlenül, a „beteg nagy film” túlon túl gyakran esik a túlzásba vitt őszinteség hibájába, de még ez a hiba furcsamód még világosabbá teszi a filmet a mozirajongók előtt, a nagyközönség szemében csak bonyolítja a dolgot, mivel az olyan kotyvalékhoz van szoktatva, amelyben inkább csalafintaságból van több, nem pedig közvetlen vallomásból. Énszerintem a *Marnie*-ra tökéletesen illik a „beteg nagy film”-nek ez a különös és a filmszakemberek által oly elhanyagolt kategóriája.

Mellesleg meg vagyok róla győződve, hogy Hitchcock már nem volt a régi a *Marnie* után, és hogy jórészt ebben az időszakban vesztette el önbizalmát, nem is annyira a film anyagi bukása miatt – utóvégre nem ez volt az ő egyetlen anyagi kudarca –, hanem sokkal inkább amiatt, mert teljesen

csődbe jutott azzal a Tippi Hedrennel való szakmai és magánéleti kapcsolata, akit egy tévéhirdetésben ő fedezett fel, és akiből, két filmfőszereppel, második Grace Kellyt szeretett volna csinálni.

Nem szabad elfelejteni, hogy *Madarak* és a *Marnie* forgatása között, vagyis mielőtt még második lehetőséget is adott volna Tippi Hedrennek, Hitchcock más csinos nőkkel, közöttük több híres manekennel is készített próbafelvételeket.

Ami a Hitchcock és Tippi Hedren közti kapcsolat szerencsétlen befejezését, valamint Hitchcocknak a *Családi összeesküvés* utáni tragédiáját illeti, ezzel kapcsolatban az olvasó nagy haszonnal forgathatja Donald Spoto „The Dark Side of Genius” című életrajzát, továbbá David Freeman hosszú esszéjét, amely „The Last Days of Alfred Hitchcock” címen jelent meg az „Esquire” 1982 áprilisi számában. Sokan feltették a kérdést, hogy a két író végül is milyen jogon hozta nyilvánosságra a nagy ember öregségének legszámalmasabb pillanatait. Ami engem illeti, én nem osztom ezt a szigorúságot; mivel csak távolról ismerték Hitchcockot, és csak az élete utolsó két évében, ezeket a fiatalokat semmi se kötelezte vele szemben, semmiféle baráti érzést sem kellett tiszteletben tartaniuk. Fogjuk fel inkább úgy a dolgot, hogy moztörténeti munkát végeztek. Alfred Hitchcock esetében az ember és az életmű olyan bonyolult és olyan gazdag, hogy egyáltalán nem csodálkoznék rajta, ha még ebben az évszázadban legalább annyi könyv foglalkozna vele, mint – teszem azt – Marcel Prousttal.

Hitchcock nem volt valami nagy levélíró, de – hála a bennünket elválasztó tizenháromezer kilométeres távolságnak – azért elég rendszeresen írogattunk egymásnak; ez a levelezés lehetővé teszi, hogy sok kérdés kapcsán az ő szavait idézzem, arra viszont mindig vigyázni fogok, hogy – élete legutolsó időszakának felidézésével – ne vétsek az ilyenkor kötelező tapintat ellen.

Ahogy már ebből a könyvből is kiderült, Hitchcock inkább szigorú volt önmagával szemben, mindig tisztán látott, és kritikus szemmel nézte tulajdon munkáját... Mindössze azzal a feltétellel, hogy legalább két-három évnyi távolság válassza el a szóbanforgó filmtől, és hogy az akkori kudar-

cot már frissebb siker ellensúlyozza. Én magam is tiszteletben tartottam ezt az érzékenységet; nagyon is érthető ez az olyan ember esetében, aki, mint Hitchcock, nem volt sem gőgös, sem hiú. Én is tiszteletben tartottam ezt az érzékenységet, és nem adtam hangot sem a *Marnie*-val, sem a *Szakadt függöny*vel kapcsolatos bíráló megjegyzéseimnek; persze, ha ezek a filmek régebbiek lettek volna, nyugodtan kritizáltam volna őket.

Mindamellet az az érzésem, hogy a *Psychótól* fogva Hitchcock egyetlen filmjével sem volt igazán elégedett.

A hatvanas évek közepén Hollywood mély válságba került a televízió következtében. Az amerikai filmek annyira kiszorultak a nemzetközi piacról, hogy egyes cégek inkább kisebb európai produkciókat finanszíroztak, és aztán megpróbálták e filmek mellett a hollywoodiakat is becsempészni a nemzetközi piacra. Ezzel egyidejűleg, csak hogy mégjobban lefaraghasák a költségeket, a legnagyobb társaságok egyesítették külföldi ügynökségeiket: a Paramount az Universallal egyesült, a Warner a Columbiával, az M.G.M. pedig leállítatott minden munkát.

Hitchcock nagyon csalódott a *Szakadt függöny* bevételében,¹ hosszú idő után először esett meg vele, hogy nem volt kéznél semmiféle filmterve. Már említettem, hogy a *Marnie* után részben elvesztette alkotói önbizalmát. Talán ez a magyarázata annak, hogy a *Szakadt függöny* forgatásakor engedett a stúdió nyomásának, először is a két főszereplő, Paul Newman és Julie Andrews kiválasztását illetően, másrészt – ami még súlyosabb – abban, hogy szélnek eresztette két legrégebbi munkatársát. Vajon tisztességes volt-e Hitchcock részéről Herrmannak tulajdonítani a szomorú levertséget, ami a *Marnie*-ből árad? Bernard Herrmann félreállítására égbekiáltó igazságtalanság, hiszen munkájával nagyban hozzájárult *Az ember, aki túl sokat tudott*, az *Észak-északnyugat*, a *Szédlés* és a *Psycho* sikeréhez. Mármost ami a *Szakadt függöny*t illeti, Herrmann ötven perces partitúrát írt a filmhez; ezt a szép kí-

sérozénét, amely nagyon is méltó tehetségéhez, az olvasó is megcsodálhatja, mivel Londonban lemez készült belőle. Hogy mi történhetett? A stúdiónak – mindig „stúdiót” mondanak, amikor valami ostoba döntés végrehajtásáról van szó – valahogy nem tetszett a kísérezene, amelyet Bernard Herrmann a *Szakadt függöny*hez írt, s jöllehet már túl voltak a felvételen, az illetékeseknek sikerült meggyőzniük Hitchcockot, hogy rendeljen más kísérezénét. Nem szabad elfelejteni, hogy 1966 táján azokért a partitúrákért lelkesedtek Hollywoodban (és melleleg másutt is), amelyeket lemezen is el lehetett adni, és amelyekre „rázni” is lehetett a diszkókban; ebben a versenyben, persze, a Wagneren és Sztravinszkijen iskolázott Herrmann alulmaradt.

De a *Szakadt függöny* stáblistájáról még egy jelentős név hiányzik, azé a Robert Burksé, aki az összes Hitchcock-film vezető operatőre volt az *Idegenek a vonaton* óta (kivéve a *Psychót*). Hitchcock azonban nemcsak hogy nem volt felelős ezért a kényszerű elválásért, de őszintén fájlalta a dolgot: Burks egy esztendővel korábban meghalt, bennégett a házában.

Miután le kellett mondania kedvenc sztárszínészeiről, miután le kellett mondania operatőrjéről és zeneszerzőjéről, sőt vágójáról is, Hitchcock úgy érezte, új szakasz nyílik a pályáján, olyan új, kemény szakasz, amelyet sportnyelven „célegyenesnek” szokás nevezni. 1967-et írtunk, a sajtó még egyetlen Hitchcock-film tervének hírére sem röppentette fel, amikor egyszer csak levelet kaptam tőle: „Új filmet készítek elő – írta. – Címe még nincs; a történet, amely egy csakugyan megtörtént angliai esetre emlékeztet, egy pszichopata örültről szól; a fiatal embernek, aki sorra gyilkolja a fiatal nőket, igen különös a viszonya az anyjához... Az érdekel a történetben, hogy mi lesz az első gyilkosság után, szóval amikor már a második lánnyal találkozik, amikor a néző már tudja, hogy a lány veszélyben van, és azon töpreng, hogy most mi is történik. A harmadik lány rendőrnő, neki éppen az a küldetése, hogy lefűlelje a gyilkost. Így a történet

1 Más forrás szerint (Patrick Humphries: *The Films of Alfred Hitchcock*, 165.o.) a *Szakadt függöny* abban az évben a hetedik legsikeresebb film volt Amerikában, elsősorban a két főszereplő és a rendező népszerűségének köszönhetően. (A szerk.)

utolsó harmada csupa izgalom, mivel az ember csak várja, várja a pillanatot, amikor a fiatal gyilkos egyszer csak ráeszmél, hogy kelepécét állítottak neki. A történetet egy Benn W. Levy nevezetű szerzőtől vettem. Utoljára 1929-ben dolgoztunk együtt, akkor ő írta az Angliában forgatott *Zsarolás* dialógusait. Azután csak színdarabokat írt, hol több, hol kevesebb sikerrel. Ezt a filmet a lehető legnagyobb realizmussal szeretném elkészíteni, valódi belső helyszínekkel...” (részlet egy 1967. április 27-én kelt levélből).

Néhány hétre rá Hitchcock el is küldte a forgatókönyvet, amelyet időközben *Tébolynak* (Frenzy) keresztelt (de amely nem tévesztendő össze azzal a filmmel, amelyet négy esztendővel később forgatott ugyanilyen címen). Emlékezetem szerint ennek az első *Tébolynak* nem volt éppen rossz a cselekménye, mindössze az volt a bökkenő, hogy túlságosan is emlékeztetett a *Psychóra*, és az az érzésem, hogy erre Hitchcock maga is rájött; ez volt az oka, hogy végül ejtette a tervet.

És ekkor Hitchcock – pedig mindig volt benne elég erély, főként amikor Selznicknek dolgozott, hogy határozottan nemet mondjon azokra a filmajánlatokra, amelyeket nem neki valónak érzett² – nem tudott ellenállni az Universal egyik javaslatának: Hitchcockot olyan regényadaptáció forgatására akarták felkérni, amelynek jogát méregdrágán vásárolta meg a stúdió.

A *Topáznak*, amely közönséges kémregény volt, nemcsak az volt az érdeme, hogy valóban megtörtént eset ihlette (akkoriban derült ki, hogy valami kommunista ügynök férkőzött de Gaulle tábornok tanácsadói testületébe), és hogy sikerkönyv volt az Egyesült Államokban. Franciaországban ugyan a gaullista cenzúra betiltotta a könyv forgalmazását, de azért franciául is meg lehetett szerezni, mégpedig egy kanadai kiadótól, persze feketén, mint a német megszállás

alatt. Sajnos, a *Topáz* cselekménye túl sok helyszínen játszódott, túl sok volt benne a párbeszéd, túl sok a szereplő. Ráadásul Hitchcock olyan szerződést kötött Levyvel, amely lehetővé tette az írónak, hogy ő maga végezze el az adaptálás munkáját; ennek következményeként rengeteg idő ment veszendőbe, míg végül Hitchcock nagy nehezen megszerezte az engedélyt, hogy régi barátját, Samuel Taylort is segítségül hívhassa, aki azután el is követett minden tőle telhetőt a használható végleges változat érdekében.

Annak idején Hitchcock Párizsba jött a *Topáz*³ néhány külső felvételének forgatására, és amikor Pierre Billard meginterjúvolta a „L'Express”-ben, nem rejtette véka alá kétértelműségeit és nyugtalanságát:

„Az én szememben – nyilatkozta – egy film készítése kilencvennyolc százalékban be is fejeződik a forgatókönyv elkészítésével. Néha okosabb volna itt abba is hagyni a filmet, a forgatás teljes mellőzésével. Az ember elképzei a filmet, a fejében minden szép, minden jó, de mihelyt belefog a forgatásba, minden összeomlik. A színészek, akikre gondol az ember, máshová szerződtek, úgyhogy már a szereposztás is kompromisszum. Én olyan IBM számítógépről álmodozom, amelybe egyik oldalon csak betáplálnám a forgatókönyvet, a másikon kijönne a kész film és ráadásul színesben.”

Hitchcock mindig is kerülte filmjeiben a nyílt politizálást, márpedig a *Topáz* komolyan antikommunista film, több szarkasztikus jelenetben Fidel Castro közvetlen környezetét is mutatták. Még kubai rendőröket is lehetett látni benne, amint kínozzák az ellenzékieket. Amikor a „L'Express” megkérdezte tőle, hogy tulajdonképpen liberális-e, Hitchcock így válaszolt: „Azt hiszem, igen, mégpedig a szó összes jelentésében. Nemrég azt kérdezték tőlem, hogy republikánus vagyok-e vagy demokrata; erre azt válaszoltam, hogy demokrata vagyok, de amikor az

2 1961-ben például, amikor Rouben Mamouliannak kirakták a szűrét, Walter Wanger és Zanuck azonnal felhívta Hitchcockot, és megkérte, fejezze be ő a *Kleopatrát*, mivel „ő az egyetlen rendező, aki még megmentheti a produkciót”. Hitchcock azonban nemet mondott és belefogott *Madarak* forgatásába. Joseph Mankiewicz viszont elfogadta az ajánlatot, ám ő is belebukott a vállalkozásba.

3 Hogy össze ne tévesszék Marcel Pagnol ismert darabjával, a filmet Franciaországban *L'Étau* (Harapófogóban) címen forgalmazták.

én pénzemről van szó, inkább republikánus. Nem vagyok képmutató.”

A *Szakadt függönnyel* ellentétben amelyben Paul Newman és Julie Andrews gázsija együttesen több volt a film egész költségvetésének felénél, a *Topáz*ban nem világsztárok játszanak, csak megbízható amerikai, francia, skandináviai és spanyol színészek.⁴ Francia részről Philippe Noiret, Michel Piccoli, Michel Subor, Dany Robin és az a fiatal Claude Jade vállalt szerepet a filmben, aki akár Grace Kelly lánya is lehetett volna.

Frederick Staffordnak azonban eléggé korlátozottak a képességei, és ha hiteles volt is a titkos ügynök szerepében, családapa-ként már sokkal kevésbé tudta magát elfogadtatni. Ez a színész, aki mindig kifogástalan az úgynevezett *bodygraphe* műfajban, itt szemlátomást Sean Conneryt lett volna hivatva pótolni. Hitchcock melleleg még jóval a *Marnie* előtt, megpróbált ugyan aláírni Sean Conneryvel egy több filmre szóló szerződést, Connery azonban – jóllehet benne is megvolt a vágy, hogy meneküljön a James Bond szerepek elől – nem akarta egynél több forgatásra elkötelezni magát.

A *Topáz* tehát arról szól, hogy de Gaulle tábornok környezetében lelepleznek egy szovjet kémeket; a kémeket melleleg Michel Piccoli alakította. A forgatókönyv szerint Piccoli, a történet legvégén, amikor rájön, hogy leleplezték, szántszándékkal lelöveti magát Frederick Stafforddal, olyan pisztoly-párbajban, amelynek felvételét az üres Charley stadionban forgatták. A Los Angeles-i próbavetítésen azonban a fiatal amerikai nézők nagyokat röhögtek a jeleneten. Hitchcock erre visszautazott Párizsba, hogy a jelenetet néhány apró változtatással újra leforgassa. Majd új montázs, újabb próbavetítés, új összeállítás. Csakhogy Piccoli és Stafford már nem érnek rá. Hitchcock erre kidobja az egész párbajjelenetet a szemétkébe,

és gőgös megvetéssel beszél a próbavetítések közönségéről. Szerinte a fiatal amerikaiak annyira anyagiasság és cinikusak, hogy még filmen sem tudnak elfogadni lovagias cselekedetet. Hogy valaki, aki elárulta a hazáját, elfogadjon egy pisztoly-párbajt, és lepuhassa magát az ellenfelével – ez valahogy meghaladja a felfogóképességüket.⁵

Mindenesetre az idő sürget, Hitchcock pedig, életében először, nem tudja, hogyan fejezze be filmjét. Végül merőben formális megoldást választ; én ebben a megoldásban Costa Gavras épp az idő tájt bemutatott *Z* című filmjének hatását vélem felfedezni. A *Topáz* végén, lassú zenekísérettel, a legkülönbözőbb beállításokban még egyszer feltűnnek a film szereplői, és a képek ritmusa meg a kísérőzene azt sugallja, hogy már nincs messze a végkifejlet. Mindamellett Hitchcock körömszakadtáig ragaszkodott ahhoz, hogy a film Piccoli öngyilkosságával fejeződjön be. De hogyan hozza mindezt a közönség tudomására, amikor a Charley stadionban forgatott anyag teljesen hasznavehetetlennek bizonyult? Hitchcock kétségbeesett megoldáshoz folyamodik; az ilyesmit csak azok érthetik meg, akikkel már megesett, hogy a hajukat tépték kétségbeesésükben, olyan beállítást követelve a vágótól, amelyet elfelejtettek leforgatni. A filmben a néző látta kívülről Piccoli lakását; ez afféle földszintes garzonlakás egy elegáns villában, messze a zajosabb városnegyedektől, valahol a XVII. kerületben.⁶ Mármint Hitchcocknak olyan beállításra volt szüksége a film befejezéséhez, amelyen Piccolit látni, amint hazamegy (miután ráeszmélt, hogy leleplezték). Majd a villa képe egy pillanatra „kimerevedik” a mozivásznon, és elhangzik a végzetes pisztolylövés. Az alapötlet tehát változatlan: Piccoli szépen hazamegy, és mihelyt becsukódik mögötte az ajtó, fölé lövi magát.

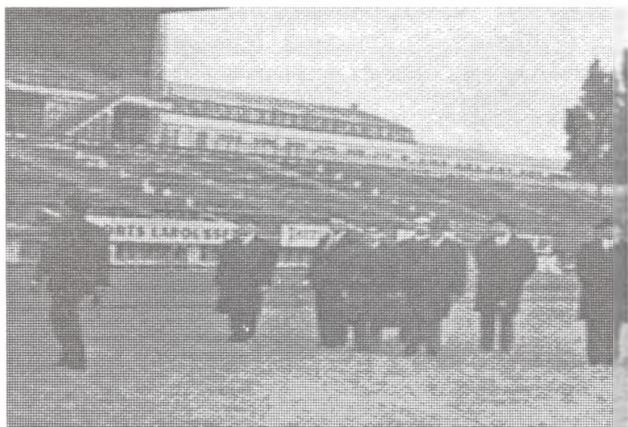
4 A filmben a magyar Szabó Sándor is játszik egy kisebb szerepet. Egy francia kormányhivatalnokot alakít. (A szerk.)

5 Truffaut visszaemlékezése pontosításra szorul. Összesen két alternatív befejezési jelenete készült a *Topáznak*. Az első a párbajjelenet, amelyben Piccoli nem engedi készakarva megölni magát, hanem a stadion lelátójáról egyik orosz barátja lövi le hátulról, a párbaj pillanatában. A párbajjeleneten kívül volt egy másik befejezés, amelyet Hitchcock leforgatott, de a filmben végül szintén nem használt. Ebben a változatban egy párizsi repülőtéren látjuk Staffordot és feleségét, akik egy PanAm gépre szállnak fel. A lépcsőről veszik észre, hogy Piccoli éppen egy másik, szovjet repülőgépbe készül beszállni, amely feltehetően új hazájába viszi majd. (A szerk.)

6 Truffaut itt téved. Az említett lakás a VII. kerületben, a Passage de la Visitation nevű utcácskában található Párizsban. (A szerk.)

Mindössze az a baj, hogy a filmben *egyetlenegyszer sem* láttuk Piccolit hazamenni. A történet legelején egy alkalommal hálókönztöben fogadja szeretőjét, Dany Robint. Amikor ez utóbbi elhagyja a villát, Philippe Noiret-val találkozik, aki épp Piccolihoz igyekszik.

Ami annyit tesz, hogy Hitchcock egyetlen beállítással rendelkezik csak, amellyel az ötletét meg lehetne valósítani (vagyis azt, hogy Piccoli hazamegy, és öngyilkos lesz), ebben a beállításban viszont nem Piccoli,



A *Topáz* (1969)
kimaradt párbaj jelenete

hanem Noiret megy be a villába! S jóllehet a beállítás távolról mutatja Philippe Noiret-t, Noiret sziluettjét legjobb akarattal sem téveszthetjük össze a Piccoliéval, annál is kevésbé, mivel Noiret a filmben mankóval jár! Végül a filmben Noiret megy be a házba, de csak azt a pillanatot látjuk, amikor a mankót tartó karja már bent van a lakásban. Vagyis a mozivásznon egy férfit látni, távolról, amint eltűnik az ajtó mögött, majd – ahogyan Hitchcock tervezte is – egy pillanatra megmerevedik a villa képe, dörrenés, majd jön a kísérőzene utolsó tétele és a filmzáró stáblista.

Nyilván az olvasó is kitalálta, megértette, tudja: a *Topáz* minden részletszépsége ellenére – a filmnek főként a kubai epizódban vannak érdemei – rossz film. A stúdiónak nem tetszett, és nem tetszett a közönségnek, a kritikusoknak, sőt, még a Hitchcock-rajongóknak sem; ami a rendezőt illeti, hallani sem akart erről a filmről, és úgy érezte, ekkora kudarc után igazán ideje, hogy kivágja a rezet.

Ezalatt Hollywoodban még tart a válság, még mindig nagy a feijesztettség, ahogyan

Hitchcock is írja egyik 1970 nyarán kelt levelében:

„Épp filmtémát keresek, nekem ugyanis egyáltalán nem könnyű dolog témát találni. Mifelénk rengeteg tabut kell tiszteletben tartania a mozinak: nem szabad például idős embereket szerepeltetni, a hősnek mindig fiatalnak kell lennie; kell hogy legyen a filmben bizonyos mennyiségű hatalomlenség, és egyetlen film sem kerülhet többé két-három millió dollárnál. Ráadásul a forgatókönyviroda szinte eláraszt olyan ötletekkel, amiket ők jellegzetesen hitchcockinak tartanak, én azonban nem tudok mit kezdeni velük...

Szerencsés ember maga – velem ellentétben –, hogy nincs így besorolva, beskatulyázva; mert végső soron azt hiszem, itt van a gyökere a problémáknak, ezért nem tudok én jó témát találni, legalábbis olyat, amit a közönség is elfogad.

Itt mindenki rettenetesen óvatos, különösen a 'fejese'. A Paramountnak például van vagy négy nagy filmje, de mind a négy megbukott, holott vagy százmillió dollárt költöttek rá. A Foxnál csaknem ugyanez a helyzet, és a cég sorsa most attól a *Tora, Tora, Tora* című filmtől függ, amit még senki sem látott; ez a *Tora, Tora, Tora* – amelyet felerészt amerikaiak, felerészt japánok készítettek – a Pearl Harbor melletti légitámadás történetét eleveníti fel. A film, több helyről is hallottam, harminckét millió dollárba került. A Universalnak van egy filmje, az *Airport*; ezt főleg az Egyesült Államokban vetítették sikerrel: ezzel kapcsolatban mindenféle optimista jóslatokat hallani; úgy látszik, csak itt Amerikában harmincmilliót remélnék tőle.

Vannak azután mindenféle más filmek is, hatalmas bevétellel; ezek afféle 'esetleges' sikerek. Ezek a filmek, amelyeket jórészt amatőrök készítettek, főleg a fiatal nézők körében népszerűek. Persze, nem minden 'esetleges' film lesz siker, még akkor sem, ha történetesen van benne meztelenség; azt csak mostanában fedezik fel, hogy a meztelenség önmagában még nem kasszasiker.

Jelenleg ezt a pillanatképet tudom csak adni az itteni helyzetről..." (részlet az 1970. augusztus 27-én kelt levélből).

Végül is nem sokkal azután, hogy ezt a levelet elküldte, Hitchcocknak egy „Good

Bye Picadilly, Farewell Leicester Square" című angol regényre esik a választása; a regényt Arthur La Bern írta. Hitchcock nagy mértékben leegyszerűsíti a cselekményt, és *Téboly*ra kereszteli a forgatókönyvet (ez a *Téboly* egy korábban elvetett forgatókönyvének volt a címe).

A cselekmény a mai Londonban játszódik; egy mániákus örült nőt fojt meg nyakkendővel. A tizenötödik percben Hitchcock tudomásunkra hozza, ki a gyilkos: az, akivel a néző már a film második jelenetében találkozott. De a gyilkossággal nem őt vádolják, hanem egy másik személyt, ezt azután meg is találják, lefűlelik, letartóztatják, elítélik; és ez az ember holmi pókhálóba gabalyodott légy módjára küzd másféle órán át az életéért.

A *Téboly* tulajdonképpen kétféle filmnek a keveréke: azoknak a filmeknek, amelyekben Hitchcock a gyilkos által bejárt utat vázolja fel (ilyen *A gyanú árnyékában*, a *Rémület a színpadon*, a *Gyilkosság telefonhívásra* meg a *Psycho*); illetve azoknak a filmeknek, amelyekben az ártatlanul megvádolt ember gyötrelmeit ábrázolja (ilyen *A harminckilenc lépcsőfok*, a *Meggyónom*, a *Tévedés* vagy az *Észak-északnyugat*). A *Téboly*ban is megtaláljuk a rémálomra emlékeztető, zárt hitchcocki világot, amelynek szereplői, a gyilkos, az ártatlan ember, az áldozatok, a tanúk, mind-mind ismerik egymást; a *Téboly*ban is megtaláljuk azt a lényegére egyszerűsített világot, amelyben minden kocsmai vagy bolti beszélgetésnek épp a szóbanforgó gyilkosság a tárgya; azt a világot, amely olyan hajszálpontosan van felépítve véletlen egybeesésekből, hogy ezek a véletlenek vertikálisan is és horizontálisan is metszik egymást: olyan a *Téboly*, mint valami kereszt-rejtvény hálózata, amelynek a gyilkosság a központi témája.

1972 májusában ismét találkoztam Hitchcockkal, közvetlenül a cannes-i filmfesztivál előtt, ahol a *Tébolyt* is bemutatták. Nagyon megöregedett: megfáradt ember benyomását keltette, és ideges is volt, mint mindig, amikor bemutatónak nézett elébe. Ilyenkor mindig úgy érezte magát, mint egy fiatalember valami fontos vizsga előtt. A televízió megkért rá, hogy az alkalmából vállaltam el ismét a kérdező szerepét.

FRANÇOIS TRUFFAUT Ön mindig is stilizált filmeket készített. Nem sajnálja, hogy a fekete-fehér mozi immár végérvényesen a múlté?

ALFRED HITCHCOCK Nem sajnálom, én szeretem a színesfilmet. Igaz, hogy a *Psychót* fekete-fehérben csináltam, de csak azért, hogy ne kelljen azt a rengeteg vért színesben lefilmezni, amikor Janet Leigh-t megölik a zuhany alatt. Mellesleg, amióta a színesfilm általánossá vált, mindig problémát okoznak a díszletek. Az erős kontrasztok, például a túlzó fényűzés vagy a túlságosan sötét nyomorúság sokkal pontosabban, sokkal élesebben jelenik meg így a mozivászonon. Ellenben, ha csak egy átlagos lakást akarunk bemutatni, az már sokkal nehezebb, az ilyen lakásdíszletet már sokkal nehezebb pontosan megragadni, sokkal nehezebb hitelesíteni.

– Már jó néhány esztendeje annak, hogy csak az európai rendezők hoznak be minden vakmerőt a filmművészetbe: ők hozták be az erotikát, az erőszakot, a politikát. Mára viszont az amerikai mozi már maga mögött hagyta az európai vakmerőség és kifejezési szabadság dolgában. Önnek mi a véleménye?

– Mindez annak a morális légkörnek, annak az életmódnak következménye, amely ma igencsak jellemző az Egyesült Államokra. És következménye olyan eseményeknek is, amelyeknek eredményeképpen nagyot fejlődött a közönség, és fejlődtek a rendezők is; immár jó ideje az amerikai mozi is kedveli a társadalmi és politikai problémákat. Igaz, mindez nemigen érdekli a mozinézők tömegeit.

– Helyesli-e, hogy már egyetemen is tanítják a filmművészetet?

– Azzal a feltétellel, hogy Méliès-szel kezdjék a tananyagot és hogy a néma filmek készítésére is magtanítsák a hallgatókat, mert el se tudok képzelni jobb gyakorlatot. A hangosfilmnek legtöbbször csak az volt a következménye, hogy behozta a színházat a stúdióba. Részemről a veszélyt abban látom, hogy egyes fiatalok – és persze kevésbé fiatalok – gyakran azt hiszik, úgy is lehet filmrendező az ember, hogy közben fo-

galma sincs, hogyan kell egy díszletet megrajzolni, és nem tudja, mi fán terem a montázs.

– Az ön elképzelése szerint a film ugyanolyan, mint az irodalom, a festészet vagy a zene?

– Az a lényeg, hogy felrázzuk a közönséget; az érzelmet az kelti fel a nézőben, ahogy tálaljuk a történetet, ahogy egymás mellé illesztjük a képsorokat. Ezért is van olyan érzésem, mint ha karmester volnék; a trombitaszó itt a nagytotálnak meg a távolinak felel meg, ekkor az egész zenekar halkabban játszik; ha szép tájakról van szó, én is úgy



Téboly (1972)

alkalmazom a fényt meg a színeket, mint egy festő. Az irodalomban viszont nincs bizalmam: ami jó volt könyvnek, abból még nem lesz jó film.

– Mi a véleménye, érvényes-e még a régi szabály, amely szerint a rokonszenves főszereplő és a boldog befejezés kész siker?

– Nem. A közönség már nem a régi. Már nincs szükség filmzáró csókra.

– Miért nem nyúl újra azokhoz a témákhoz, amelyek valamikor nagyon vonzódtak, de akkor a producerek nem akartak finanszírozni olyan filmeket?

– A rentabilitás szabálya ma sem vesztette el érvényességét. Előfordul, hogy kedvem volna írni, forgatni vagy finanszírozni egy filmet, de nem tehetem, mert a szakszervezet a maga követeléseivel azonnal megvétőzza a dolgot.

– Ön mit szeret jobban, hatásos forgatókönyvet, hatásos helyzetekkel, de nem túlságosan mély jellemekkel, vagy megfordítva?

– Én jobban szeretem a hatásos helyzeteket. Azokból valahogy könnyebb látványt csinálni. Egy jellem elmélyítéséhez viszont szavakra, nagyon sok szóra van szükség. A *Téboly*-beli gyilkos tulajdonképpen rokonszenves ember. Csak a helyzet miatt ijesztő.

– 1956-ban óriási siker volt *Az ember, aki túl sokat tudott*, a film valójában egy huszonkét esztendővel korábbi filmjének újabb változata. Ha ma újabb remake-et csinálna, melyik filmjére esne a választása?

– *A titokzatos lakóra*, ezt még 1926-ban csináltam. Egy londoni család azon töpreng, hogy vajon nem Hasfelmetsző Jack vett-e ki szobát náluk. Nagyszerű történet, némafilmen; ugyanezt később két változatban is megcsinálták, de mindkettőt nélkülöm.

– Nincs valami reformjavaslata az Oscar-díjak odaítélését illetően?

– Szerintem negyedévenként kellene kiosztani őket, bár lehet, hogy ezt nemigen lehet megvalósítani. A jelenlegi díjnak az a hátránya, hogy többnyire azok a

filmek jönnek számításba, amelyeket szeptember és december 31-e között mutatnak be.

– Még néhány éve is a mindennapok szürkék, banálisak voltak, és a rendkívülit csak a moziban találta meg az ember. Ma viszont, épp ellenkezőleg, az élet tele van mindenféle rendkívüli eseménnyel: politikai indíttatású gyermekrablással, gépeltérítéssel, botrányokkal, államfők meggyilkolásával... Vajon 1972-ben egy kémfilmre és feszültségfilmre szakosodott rendező felveheti-e a versenyt az élettel?

– A legkeményebb sajtóriport sem olyan hatásos, mint egy játékfilm. A katasztrófák csak máshol, csak másokkal történhetnek, olyan emberekkel, akiket nem ismerünk. A mozi viszont azonnal megismerteti velünk a gyilkost, és megismerteti velünk az áldozatot is, és így

már mi is szorítunk az életéért, mivel kapcsolatba kerültünk vele. Az életben egyetlen nap alatt milliósám történnek autóbalesetek. De mi csak akkor figyelünk fel erre, ha valamelyik családtagunk az áldozat. Egy mozihősnek a néző rokonává kell válnia vagy esküdt elenséégévé, legalábbis ha jó filmről van szó.

– A *Téboly* az Ön első európai filmje húsz év óta. Melyek Ön szerint a legfontosabb különbségek a Hollywoodban végzett munka meg az angliai munkastílus között?

– Amikor belépek egy stúdióba, akár Hollywoodban vagyok, akár Londonban, és becsukódik mögöttem a nehéz kapu, már nem érzékelek semmi különbséget. Egyik bánya olyan, mint a másik.

Egy héttel később, amikor ismét találkoztam a Cannes-ból visszatérő Hitchcockkal, olyan érzésem volt, mintha másfél évtizedet fiatalodott volna. A *Tébolyt* nagy lelkesedéssel fogadta a fesztivál, Hitchcock pedig sugárzó arccal vallotta be, hogy rettentően félt. Most már tudta, hogy nem fog ráfizetni erre a „kis film”-re, amelynek költségvetése csaknem kétmillió dollárra rúgott, most már tudta, hogy sikerült jóvátennie a *Topázzal* elkövetett baklövést, sikerült elfeledtetnie korábbi filmjének művészi és anyagi kudarcát.

A *Tébollyal* Hitchcock először mondott le azokról a szupernőies csinibabákról, akiknek mindmostanáig Grace Kelly a legjellegzetesebb mintapéldányuk; ebben a filmben már egészen hétköznapi nők játszanak, mint például Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey, Vivien Merchant és Billie Whitelaw. Hitchcock mellesleg bámulatosan jól választotta ki ezeket a színésznőket, akik újfajta realizmust hoztak az életműbe, és – megerősítve a film „napihír”-dimenzióját – hitelességgel, sőt nyersességgel ajándékozták meg a hátborzongató mesét, amely híjával van minden érzélgősségnek.

A férfi szereposztás már korántsem volt ilyen szerencsés. Az ártatlanul gyanúsított férfi ábrázata (ezt a szerepet Jon Finch kapta) valamiféle önző duzzogást fejezett ki – nem csoda, hogy a közönség megtagadta

tőle rokonszenvét. Ami a rosszembert (Rob Ruskot) illeti, neki nem volt meg az a súlya, hogy igazán félni lehessen tőle.

Pedig a *Tébolyban* van valami varázs, talán azért, mert Hitchcock – közvetlenül a *Topáz* lázálma után – valamiféle eufóriában forgatta: nem sokkal később ünnepelte ötvenedik évfordulóját annak, hogy eljegyezte magát a mozival, és nagyon örült neki, hogy – Almával az oldalán – ismét abban a Covent Gardenben, abban az élettől visszhangzó londoni városnegyedben állíthatja fel kameráját, ahol fiatalon is kezdte.

Hitchcock gyakran mondogatta: „Míg mások életszeleteket akarnak filmezni, én tortaszeleteket filmezek”; és a *Téboly*, a maga hamisítatlanul *british* hangulatával, csakugyan olyan, mint valami „házitorta”, amelyet egy olyan hetvenegynéhány éves ínyenc süttött, aki hirtelen visszaváltozott a valamikori pályakezdő „young boy director”-rá.

Három hónappal később Hitchcock egy új angol regény jogát vásárolta meg; a művet, amelynek „The Rainbird Pattern” volt a címe, Victor Canning írta; a cselekményt Hitchcock Los Angeles-be és San Francisco-ba akarta áthelyezni. Épp a forgatókönyvön dolgozott Ernest Lehmannal (ebből a forgatókönyvből lett azután az a film, amelynek előbb a *Csalás* [Deceit], majd a *Családi összeküvés* címet adta), amikor sebészi beavatkozáson esett át: szívritmusszabályozót ültettek mellkasába. Nem hinném, hogy hétpecsétetes titkot árulok el, hiszen 1975 után Hitchcock nem találkozott olyan újságíróval vagy ismerőssel, akinek büszkén meg ne mutatta volna a kis műszert, ingét kigombolva és gondosan körültaogatva a bőre alá ültetett szögletes kis tárgyat. Ilyenkor mindig megjegyezte, külön hangsúlyozva minden szótagot: „Ennek tíz éven át kifogástalanul kell működnie” – és mélyen beszélgetőpartnere szemébe nézett, hogy lesse a hatást. Tudvalevő, hogy a pacemakernek szívritmusszabályozás a feladata. Ez az elemes kis szerkenytű biztosítja, hogy a szív hetvenet verjen percenként; a szerkezet működését havonta egyszer ellenőrzik... telefonon. Az ember felhívja a Medical Center telefonszámát Seattle-ben, majd a telefont ráhelyezi a mellkasára, és máris tudja, milyen állapotban van a szíve.

Amikor látogatója már mindent tudott a pacemakerről, Hitchcock átadhatta magát kedvenc időtöltésének, és végre elmesélhette, jelenetről jelenetre, éppen készülő filmjét, mintegy önmagának is bizonyítva, hogy a cselekmény szilárdan áll a lábán és hogy az egész történet részletesen kidolgozva ott van a fejében.

Ami a *Családi összeesküvés*ben leginkább izgatta, az az átmenet volt egyik geometriai alakzathoz a másikba. Adva van két, egymással párhuzamos történet, ez a két történet közeledik egymáshoz, egymásba szövődik, majd végül, a film legvégén, már egyetlen történetet alkot.

Nagyon izgatta ez a konstrukció, az volt az érzése, hogy ilyen típusú nehézséggel eddig nem találkozott.

A *Családi összeesküvés*ben adva van két pár, de mindkettő más-más társadalmi környezethez tartozik. Ami az elsőt illeti, egy áljósnoőről (Barbara Harris) és taxisofőr cinkosáról (Bruce Dern) van szó; ez utóbbi, hála foglalkozásának, itt-ott mindenféle adatot gyűjt, hogy ezeket az adatokat azután a barátnője látnoki adottságaival kitalálhassa. A másik pár: egy előkelő ékszerkereskedő (William Devane) és barátnője (Karen Black). Ennek az emberpárnak az a kedvenc időtöltése, hogy mindenféle fontos személyiséget elrabol, és csak értékes gyémántokért cserében engedi szabadon őket, a gyémántokat azután egy hatalmas csillár üvegfüggőji közé rejti.

Az egész történet akkor világosodik csak meg, amikor a néző ráeszmél, hogy az áljósnoőr által keresett zabigyerék (az áljósnoőt egy idős hölgy bízta meg ezzel a feladattal) és az emberrabló ékszerész valójában egy és ugyanaz.

Egészen az utolsó tekercsig kell várni, míg végre mi is tanúi lehetünk a négy szereplő izgalmas szembesülésének.

A *Családi összeesküvés*t 1976 nyarán mutatták be Amerikában és Európában; a filmet a sajtó kedvezően, a közönség nem túl lelkesen fogadta. Ezzel az ízig-vérig amerikai filmmel – a film gyöngesége ezúttal is a rossz ember gyöngeségének volt következménye⁷ – Hitchcock azt a háború előtt közkedvelt műfajt eleveníti fel, amely az izgal-



Családi összeesküvés (1964)

mas emberrablást humorral elegyíti és amelyet számos angol filmjében vitt már sikerre.

Hogy Bruce Dern kiválóan játszott, és hogy kiválóan játszott Barbara Harris is, elképesztő leleménnyel és szellemességgel alakítva Blanche Tyler, vagyis az áljósnoő szerepét, abban úgyszólván mindenki egyetértett.

De sajnos egy-kettőre kiderült, hogy a *Családi összeesküvés* mégsem igazi siker. Akárcsak a *Topáz* esetében, itt is ki kellett vágni az Egyesült Államokban forgalmazott kópiákból néhány izgalmas jelenetet, mivel az amerikai nézők egyszerűen nem tudták komolyan venni őket. Azt hiszem, az Európában forgalmazott kópiák sokkal inkább megfelelnek a film eredeti szerkezetének.

Lehet, hogy sokaknak furcsán hangzik, de tény, hogy azok a művészek, akik jól tudják, mi módon kerülhetnek ők meg az életművük, a közérdeklődés homlokterébe,

⁷ Csak az utolsó pillanatban kérték fel William Devane-t a rosszember szerepére; Hitchcock eredetileg nem őrá, hanem Roy Thinnes-re gondolt, Thinnes-nek azonban két forgatási nap után egyszerűen kiadta az útját. Ez volt az első ilyen eset Hitchcock pályáján. Ez melleleg ugyanebben az időben Buñuellel is megtörtént, aki épp utolsó filmjét, *A vágy titokzatos tárgyát* (Cet obscur objet du désir) forgatta. Hitchcock és Buñuel csaknem egyidősek voltak (mindössze fél év különbség van köztük). Tanulság: egy hetvenöt esztendősen rendezőnek már nincs ahhoz türelme, hogy egy nehezen kezelhető színésszel vesződjék.

és akik kiválóan ki is tudják használni a körülöttük csapott hűhót, egyszerűen ezek a művészek úgyszólván sohasem hazudnak. Sőt, még azt is megkockáztathatjuk, hogy minél inkább tréfálnak, annál őszintébbek – miként Salvador Dalí is, amikor azt mondja, hogy csak két dolgot szeretett életében, a pénzt meg a feleségét. A *Családi összeesküvés* New York-i bemutatója körüli napokban láttam Hitchcockot az amerikai tévében, vagy harminc szakújságíróval szemben állta a sarat. Mindegyik tisztelettel és nagy jóindulattal beszélt hozzá, nem mintha annyira rajongtak volna ötvenharmadik filmjéért, de hát ha egy rendező már a hetvenet tapossa, és ha még mindig rendez, előbb-utóbb akkora közmegebecsülésre tesz szert, hogy végül senki sem meri bírálni.

Ezen a sajtótájékoztatón történt, hogy egy újságíró egyszer csak felemelte a karját, és megkérdezte: „Amikor hetvenhat esztendő az ember és történetesen Alfred Hitchcocknak hívják, milyen érzés reggel felébredni?” A kérdés nem volt valami zseniális, a válasz annál inkább: „Amikor a filmnek sikere van, nagyon jó érzés, de amikor nincs sikere, nagyon szerencsétlen az ember.”

Hitchcock nagyon szerencsétlennek érezte magát a *Családi összeesküvés* után; csakhamar megint levelet kaptam tőle; épp Montpellier-ben voltam, *A férfi, aki szerette a nőket* (*L'homme qui aimait les femmes*) forgatásán:

„Kétségbeesetten keresek egy jó filmtémát. Ön – de lehet, hogy ezt tudja is – szabad ember, azt csinál, amit akar. Én azonban csakis azt csinálhatom, amit várnak tőlem, azaz vagy valami bűnügyi filmet, vagy valami izgalmas történetet, márpedig ilyen filmet egyáltalán nem könnyű csinálni. Manapság mintha másról sem írnának forgatókönyvet, csak újnácikról, csak az izraeliekkel harcoló palesztinokról. Sajnos, az ilyen témában nincs emberi konfliktus. Bele lehet-e tenni egy arab harcost egy filmvígjátékba? És szerintem egy izraeli katona se lehet nagyon szórakoztató. Csak azért beszélek épp ezekről a témákról, mert kazalban állnak az íróasztalom az efféle forgatókönyvek. Néha az az érzésem, hogy a legjobb vígjátékot vagy a legjobb drámát tulajdonképpen itt lehetne forgatni, itt az irodámban, Peggyvel, Sue-vel meg Almával.

Ezzel az ötlettel mindössze az a baj, hogy akkor egyikőjüket meg kellene ölni, amit ki mondhatatlanul fájálnék...” (részlet egy 1976. október 20-án kelt levélből).

Két hónapra rá, amikor 1976 karácsonyán meglátogattam Hitchcockot a Studio Universal gyártelepén, ahol ugyanazt a pavilont foglalja el immár húsz éve (Alfred Hitchcock's Productions), épp bent ült Peter Bogdanovich *Ötcentes mozi* (Nickelodeon) című filmjének vetítésén. De mihelyt értesült róla, hogy megérkeztem, leállította a vetítést, bevitt az irodájába, rendelt két béiszt, és a beszélgetésünk csaknem ugyanott folytatódott, mint ahol – tizennégy esztendővel korábban, amikor ezt a könyvet befejeztük – abbamaradt.

Némi késéssel feltettem neki azt a kérdést, amely mindig is erősen foglalkoztatott a *Psychóval* kapcsolatban. Megkérdeztem tőle, hogy amikor Janet Leigh-t meggyilkolják a zuhany alatt, tulajdonképpen ki játssza a gyilkost, aki késsel a kézben beront a fürdőszobába: maga Anthony Perkins, parókával? Vagy dublőr? Valami balett-táncos? A gyilkost ellenfényben filmezték le, így úgy jelenik meg, mint valami árnyalak, úgyhogy végső soron mind a három lehetőség elképzelhető. Hitchcock erre azt válaszolta, hogy egy parókát viselő fiatal nővel játszották el a jelenetet, de kétszer kellett forgatni az egészet: mivel a nő mögött volt az egyetlen fényforrás, az első felvételeken túl éles kontúrokkal jelent meg az arca, olyan erős volt a fényvisszaverődés a fehér csempés fürdőszobában. Ezért kellett elfektetíteni a nőnek az arcát, mert csakis így kaphatott sötét, vagyis azonosíthatatlan sziluettet a mozivásznon.

A beszélgetés a hollywoodi helyzettel kapcsolatos általánosságokkal folytatódott, szóba került a Paramount meg a Universal közti rivalizálás is, meg az, hogy mindkét cég új *King Kong*ot tervez, de egyik sem akar a másikkal társulni, csak hogy megoszthassák ennek a *remake*-nek a kockázatát. Mint minden csakugyan befolyásos ember, Hitchcock is mindig úgy viselkedett, mintha ő csak egy kis igyekvő rendező-producer volna a Universalnál, akinek mindig tiszteletben kell tartania a felső vezetés véleményét. Jóllehet a Universal az egyik legnagyobb filmgyár az egész világon, s jóllehet

Hitchcockot szoros barátság fűzte Lew Wassermanhoz, és mindenben kikérték véleményét, soha sem úgy beszélt, mint akinek ilyen nagy hatalom összpontosul a kezében.

Mivel az *Airport* néhány évvel korábban már szépen feltöltötte a Universal pénztárát, a stúdió gyorsan forgatott egy folytatást is, ottjártamkor pedig épp a légikaland harmadik epizódját készítették elő a szomszédos helyiségekben. A forgatókönyvíró ezúttal azt ötlötte ki, hogy a hatalmas 747-es bele fog zuhanni a tengerbe. Az ötlet szemlátomást a stúdiónak is tetszett. Ami Hitchcockot illeti, nem lehetett megállapítani, hogy az ötletet nevetségesnek tartja-e vagy izgalmasnak, de annyi bizonyos, hogy az olyan problémát vetett fel, amely az ő mese-mondói és mérnöki fantáziáját is megmozgatta: „Tudja – újságolta –, most ott tartanak, hogy a repülőgép belezuhan a vízbe négyszázötven utassal a fedélzetén; a géptörzs vízhatlanságával nincs semmi baj, csak az a probléma, hogy az oxigén mindössze néhány órára elegendő. Ennyi idő áll rendelkezésre, hogy kiemeljék a gépet. A stúdió még két forgatókönyvírót szerződtetett, és ezek most mind törlik a fejüket, és keresik a megoldást...” Megjegyeztem, hogy ő maga is szembesülhetett volna ilyen problémával, hogyha 1939-ben Selznick mégis kitart eredeti szándéka mellett és a *Titanic* forgatásával bízta meg, nem pedig a *Rebecával*. Majd visszakanyarodtunk a jelenhez.

Hitchcock nem kis örömmel jelentette be, hogy megtalálta ötvennegyedik filmjének témáját. Ejtve Elmore Leonard „Ismeretlen ember: No. 89” című regényét, amelynek pedig már meg is vásárolta a jogát, egy régi tervét akarta feleleveníteni. Valójában két azonos témájú könyv filmadaptációjáról volt szó: az elsőnek, ez efféle riportkönyv volt, „George Blake szökése” volt a címe (Sean Bourke írta); ami a másodikat illeti, ez regényformában dolgozta fel ugyanezt a történetet, „Rövid éjszaka” volt a címe, és Ronald Kirkbride-nak hívták a szerzőjét.

A cselekmény afféle kém-történet, Kelet és Nyugat párviadalának keretében.

Egy George Blake nevezetű angol kettős ügynököt negyvenkét évnyi fegyházra ítél az Old Bailey-i törvényszék a Szovjetunió javára való kémkedésért; a férfinak azonban 1966 októberében sikerül kereket oldania a

Wormwood-Scrubs-i börtönből, hála egyik cellatársa cinkosságának és főleg a KGB által szervezett londoni bűnözők segítségének.

Blake egy ír fogollyal, bizonyos Sean Bourke-vel osztotta meg celláját. Ez a Bourke cellatársával együtt szökik meg a börtönből, és együtt csavarog vele Londonban, míg a szovjet titkosszolgálat emberei rájuk nem találnak, és el nem menekítik őket Moszkvába.

Bourke-nek azonban honvágya van, és egy év múlva visszatér Írországba, ahol meg is írja kalandjának történetét (ez a könyv ihlette azután Kirkbride regényét). A brit kormány, persze, hasztalan kérte Bourke kiadatását. Blake hosszú ideig utazgatott ide-oda a különféle szocialista országokban, és mindenhol, ahol csak megfordult, hosszú leveleket küldözgetett az anyjának. Lehet, hogy érzelmi problémái is szerepet játszottak viselkedésében. A feleségével ugyanis erősen megromlott a kapcsolata. Az asszony el is vált tőle a szökés után, és csakhamar újra férjhez ment.

Hitchcock már régóta gondolkodott ennek a történetnek a megfilmesítésén, mivel már 1970-ben kapcsolatba lépett Catherine Deneuve-vel és Walter Matthau-val, akiknek szerepet szánt a tervezett filmben. Később, amikor úgy határozott, hogy Finnországba teszi át a cselekmény színhelyét, Liv Ullmann és Sean Conneryt szerette volna megnyerni.

Hitchcocknak az volt a terve, hogy a szerelmi bonyodalmat helyezi előtérbe, úgy-hogy a kémkedés meg a szerelem ugyanúgy egyensúlyban legyen egymással, mint volt *Forgószerű* esetében. Gyakran hivatkozott erre a filmre, mielőtt új forgatókönyvbe kezdett.

A *Rövid éjszaka* (The Short Night) cselekménye végül a következőképpen foglalható össze: egy angol kémnek, aki a szovjetek javára dolgozik, sikerül megszöknie egy londoni börtönből. Az amerikai titkosszolgálat azonban tudja, hogy az illető minden módon megpróbál majd kijutni a Szovjetunióba, de úgy, hogy a finn szigeten élő feleségét meg a gyerekeit is magával vigye.

Gyorsan menesztenek is egy amerikai ügynököt a szigetre, azzal a megbízatással, hogy ha a szökött kém megérkezik, azonnal tegye el láb alól. Csakhogy miközben az

ügynök a szigeten várja a kémet, szerelmes lesz annak feleségébe, sőt az asszony is belészeret; az ügynök, persze, nem árulhatja el az asszonynak küldetése célját. Akárcsak a *Forgószél*, ez a történet is a kötelesség és a szerelem konfliktusát dolgozza fel, a finálé azonban sokkal mozgalmasabb, mivel vonat tetején való üldözéssel és happy enddel ér véget, valahol Finnország és Oroszország határán.

Ernest Lehman – az *Észak-északnyugat*-nak, illetve a *Családi összeesküvés*nek is ő volt a forgatókönyvírója – már többször is átdolgozta a forgatókönyvet, Hitchcock azonban még mindig elégedetlen volt az eredménnyel.

Ezzel egyidejűleg Hitchcock környezetében mind nagyobb volt a szkepticizmus. Alma, akinek már a *Téboly* londoni forgatása alatt is volt egy szívrohama, időközben teljesen magatehetetlen lett. Azt persze elképzelni se lehetett, hogy Hitchcock ilyen körülmények között magára hagyja feleségét, és Finnországba utazzon forgatni, már csak azért sem, mert szívritmuszavarai miatt ő is egyre nehezebben mozgott. Márpedig a forgatókönyv úgy volt megírva, hogy a finnországi rész forgatását egyszerűen nem lehetett másik stábra bízni, ebben az esetben Hitchcock csak a stúdióbeli belső felvételeket irányította volna. Mellesleg Hitchcock, még jóval a *Téboly* előtt, már elutazott helyszínt keresni Finnországba, és le is fényképezte azokat a helyeket, amelyeken forgatni akart.

Akárhogyan is, 1978 végén két elhatározást is hozott annak érdekében, hogy a forgatást mihamarább elkezdhessék. Norman Lloydot, aki egyik legközelebbi munkatársa volt az utóbbi negyedfél évtizedben, újabb helyszínelésre Finnországba küldte, majd, ekként közölve a nagy nyilvánossággal, hogy a késedelem végül is Ernest Lehman hibája, féléves szerződést kötött egy David Freeman nevezetű fiatal íróval, és megbízta a forgatókönyv új változatának kidolgozásával.

Az 1978-as évben nem találkoztam Hitchcockkal, ezért aztán azon a „Life Achievement Award” címen meghirdetett estélyen, amelyet 1979. március 7-én az American Film Institute a Beverly Hiltonban ren-

dezett tiszteletére, bennem is gyászos és baljóslatú emléket hagyott, amiként mindazokban, akik eljöttek, még akkor is, ha a sajtóanyagnak, amelyet a C.B.S., mindenféle csalafinta technikai fogással, két nappal később adott az eseményről, a látszatot sikerült mentenie.

Ingrid Bergman, aki már tudta, hogy gyógyíthatatlan rákbeteg, és aki egyszerre volt elnöke és főrendezője az ünnepségnek, teljesen el volt képedve, hogy milyen állapotban látja viszont Hitchcockot meg a feleségét. Bergman így dühöngött a kulisszák mögött: „Miért van az, hogy csak akkor rendeznek ilyesmit, amikor már késő?” Mivel én is hivatalos voltam az ünnepségre, levágtam egy kis szpícset, abban a reményben, hogy ezzel legalább megmosolyogtatom a hallgatóságot: „Amerikában Önök Hitch-nek hívják az ünnepeltet. Mi, Franciaországban úgy hívjuk, hogy Monsieur Hitchcock...” Ebből az egész ünnepségből csak a lényeg hiányzott. Ott volt Hollywood színe-java, hogy kedves anekdotákkal, filmrészletekkel és felköszöntő beszédekkel rója le tiszteletét, de Alfred és Alma Hitchcock csak üres tekintettel meredt maga elé, alig volt bennük több élet, mint az Anthony Perkins által kipreparált és a neogótikus ház pincéjében őrzött múmiában.

Két héttel később, beletörődve abba, hogy soha többé nem forgathat, Hitchcock lezárta irodahelyiségeit, szélnek eresztette személyzetét, és szépen hazautazott Angliába. Az angol királynő az alkalomból lovagrá ütötte, mintegy döntetlennek ítélve ezzel azt a titkos vetélkedést, amely Hitchcockot egy valamikori zseniális utcagyerekkel, egy bizonyos Charles Chaplinnal állította szembe. Sir Alfrednak már csak egy feladata volt hátra: hogy várja a halált, amelyet nagy pohár vodkákkal próbált siettetni. S ami 1980. április 29-én be is következett.

Hogy elfelejtsem az utolsó évek Hitchcockját, aki már csak szomorú árnyéka volt önmagának, egy kicsit hátrább megyek az időben, és arra az estélyre gondolok, amelyet, hat esztendővel halála előtt, 1974. április 29-én a Lincoln Center-beli Avery Fischer Hallban a New-York Film Society rendezett a tiszteletére.

Az az este rendkívül felvillanyozó volt.

Egy csaknem három órás előadás keretében vagy száz részletet láthattunk Hitchcock legkülönbözőbb filmjeiből, csupa antológiadarabot, és ezek különféle címek alatt kerültek vetítésre: a „The Screen Cameos” cím alatt azokat a filmrészleteket lehetett látni, amelyekben Hitchcock személyesen jelenik meg filmjeiben, a „The Chase” cím alatt az üldözéses epizódokat, a „The Bad Guys” cím alatt a gyilkosságokat, a szerelmi jeleneteket, és láthattunk még két híres epizódot teljes terjedelemben: a cintányérosét *Az ember, aki túl sokat tudott* című filmben, illetve az *Észak-északnyugatnak* azt a jelenetét, amikor a repülő megtámadja Cary Grantot – ez utóbbihoz engem kértek fel, hogy mondjak néhány szót.

Mindegyik részletcsokor előtt Hitchcock legcsinosabb színésznői, Grace Kelly, Joan Fontaine, Teresa Wright, Janet Leigh és néhány jóbarát mondott rövid köszöntőt. Ami azon az estén feltűnt nekem ennek a sok – gyakran kívülről ismert, ezúttal azonban a kontextusukból kiragadott – filmrészletnek a láttán, az nem más, mint a hitchcocki életmű őszintesége és vadsága. Egyszerűen nem lehetett nem észrevenni, hogy mindegyik szerelmi jelenet úgy van lefilmezve, mint valami gyilkosság, és minden gyilkosság úgy, mint egy szerelmi jelenet. Nem volt számomra ismeretlen ez az életmű, sőt azt hittem, nagyon is jól ismerem, és mégis, megrázó erővel hatott rám, amit a mozivásznon láttam. Mert nem láttam mást, csak vérfoltot, felvillanó fényeket, kilövellő spermát, sóhajtást, hörgést, jajkiáltást, vérző sebeket, könnyeket, kicsavart női csuklókat, és egyszeriben világossá vált előttem, hogy a sokkal inkább a nyers nemiségre, mint az érzékiségre építő hitchcocki moziban szeretkezni és meghalni valójában egy és ugyanaz.

Úgy volt, hogy az estély legvégén, miközben a tapsnak csak nem akart vége szakadni, Hitchcock is mond majd néhány szót a színpadon. Mindenki legnagyobb meglepetésére azonban a villany ismét kialudt, és csakugyan megjelent Hitchcock, de nem a színpadon, hanem a mozivásznon! Ő filmezte le néhány nappal korábban a köszönetet mondó végszót a Universal egyik függönye előtt.

Amikor ismét felgyulladtak a lámpák, egy reflektor azt a páholyt vette célba, ahol Hitchcock ült felesége mellett. Annyira kérelték, hogy azért mondjon néhány szót, hogy végül ezt mondta: „As you have seen on the screen, scissors are the best way.” („Mint önök is látták a filmvásznon, az olló a legjobb módszer.”) Ez is olyan kettős jelentésű nyilatkozat, amelynek Hitchcock mindig is nagymestere volt: egyrészt azt jelenti, hogy a *Gyilkosság telefonhívásra* gyilkosságjelenete volt a leghatásosabb (amikor Grace Kelly belevágja a kést a zsaroló hátába); másrészt a kijelentéssel Hitchcock a vágó munkája előtt akart tisztelni, az előtt a munka előtt, amelyet tudvalevően ollóval végeznek a vágószobában.

Ma már se szeri, se száma a Hitchcock-tanítványoknak, ami érthető is, hiszen mestere volt a szakmának, csak hogy, ahogyan ilyenkor lenni szokott, kizárólag azt utánozzák, ami utánozható: a nyersanyag kiválasztását, esetleg a nyersanyag feldolgozását, de nem a szellemet, amely áthatja.

Sokan csak szaktudást, csak ügyességet látnak Hitchcockban, azt viszont nem veszik észre, ami az évek múlásával engem leginkább izgat benne: érzelmgazdagságát.

Hitchcock nem volt átkozott művész, nem kellett megküzdenie az értetlenséggel, hiszen nagyközönségnek dolgozott, és talán szerette is a nagyközönség. Lehet, hogy sokan azt hiszik majd, hogy játszom a szavakkal, én azonban azt is Hitchcock érdemei közé sorolnám, hogy igazi kommerszfilm rendező volt. Persze, nem nehéz megszerezni a néző rokonszenvét, ha ugyanolyan az ember, mint ő, ha ugyanazon nevet, ha az életnek ugyanazokra az oldalaira érzékeny és ha ugyanazok a drámák rendítik meg.

Egyes alkotóegyéniségek annak köszönhetik szerencsés és zökkenőmentes karrierjüket, hogy teljesen rá vannak hangolódva a közönségre. Hitchcock azonban szerintem nem tartozott ebbe a kategóriába, mivel ő mind külső megjelenését, mind gondolkodását, mind erkölcsi felfogását és rögeszméit tekintve nem volt mindennapi ember. Ő – ellentétben Chaplinnal, Forddal, Rossel-linivel, Hawks-szal – erősen neurotikus volt, és nyilván nem lehetett neki könnyű a neurózisát rákényszerítenie az egész világra.

Amikor, még kamaszfejjel, tudatára ébredt, hogy előnytelen külseje miatt nem lehet olyan életet, mint a többi ember, Hitchcock kivonult a világból, és hihetetlenül szigorú tekintettel nézett vissza rá. Amikor azt mondom, hogy ő úgy csinált filmeket, mint ahogy más felcsap szerzetesnek, egyáltalán nem túlzok, ő maga is utalt erre, nem is egyszer: „...amikor becsukódtak mögöttem a stúdió nehéz kapui ...”

Amikor *A gyanú árnyékában* című filmben Joseph Cotten ezt mondja: „Disznóól az egész világ...”, alighanem Hitchcock véleményének ad hangot. Akkor is Hitchcock jelenlétét érzem, amikor Claude Rains, az éjszaka kellős közepén, félénken bemegy az anyja szobájába, hogy holmi csínytevő kisgyerek módjára bevallja neki: „Mama, amerikai kémnőt vettem feleségül...” És akkor is Hitchcockkal találkozom, amikor a *Meggyőnomban* a gyilkos sekrestyés azt mondja feleségének – akit talán nem véletlenül hívnak szintén Almának és akit valóságos földreszállt angyalnak mutat a film –, hogy „mi itt idegenek vagyunk, van rendes munkánk, lehetőleg ne hívjuk fel magunkra semmivel a figyelmet...”

Végül a *Marnie*-ban, amely talán az utolsó érzelmileg átélt filmje, mégpedig az első kockától az utolsóig, ott látom állandóan Sean Connery mögött, ahogyan megpróbálja betörni, birtokolni, magáévá tenni Tippi Hedrent, információkat gyűjt róla, munkát, pénzt szerez neki; semmi kétség, itt is a megalázott Hitchcock-Pygmalionnal van dolgunk.

Más szóval, engem nem az érdekel, ahogyan Hitchcock rituálisan megjelenik mindegyik filmjében, inkább azok a pillanatok izgatnak, amikor legszemélyesebb érzelmei fogalmazódnak meg, amikor a visszafojtott erőszak hirtelen felszínre tör. Az az érzésem, hogy minden izgalmas rendező – vagyis mindazok, akiket annak idején, úgy 1955 táján, a „Cahiers du Cinéma” hőskorában, vagyis amikor még nem volt annyira elcsépelet ez a kifejezés, *szerzőnek* hívtunk – egyszerre több filmi személyiség mögé is elrejtőzhet. Ami annyit tesz, hogy Alfred Hitchcock valóságos csodát művelt, amikor sikerült elérnie, hogy a nézőközönség a fiatal és vonzó férfi főszereplővel azonosul, míg ő, Hitchcock, csaknem mindig a máso-

dik szereppel, a megcsalt, rászédett férfival, a gyilkossal és a szörnyeteggel, a mások által eltaszított férfival azonosítja magát, azaz, akinek nincs joga szeretni, aki legfőljebb csak szemtanú lehet, részvevő soha.

André Bazin nem volt feltétel nélküli Hitchcock-rajongó, mégis hálás vagyok neki, amiért ő alkalmazta először Hitchcockkal kapcsolatban az *egyensúly* kifejezést. Mindenki ismeri Hitchcock külső megjelenését; olyan férfi volt, aki állandóan rettegett az egyensúly-vesztéstől. Los Angeles-ben – micsoda szerencse – nem sokkal halála előtt megismerkedhettem egy öreg jezsuita atyával, bizonyos Hugh Gray-jel, akinek nemcsak az volt az érdeme, hogy ő André Bazin első angol fordítója, hanem az is, hogy Hitchcock osztálytársa volt, még a század legelején, a Loyolai Szent Ignác kollégiumban. Nos, Hugh Gray nagyon jól emlékezett a pufók kisiskolásra, aki mindig félrehúzdott az óráközi szünetekben. Ilyenkor, hátát falnak támasztva, csak nézte, nézte, hogyan labdáznak kis társai, megvető ábrázattal, összekulcsolt kezét már akkor tekintélyes pocakján nyugtatva.

Teljesen nyilvánvaló, hogy Hitchcock úgy szervezte meg az egész életét, hogy eszébe ne juthasson soha senkinek, hogy odalépjen hozzá, és barátságosan hátba veregesse. Ezt David O. Selznick is azonnal megértette: „Végre találkoztam Hitchcockkal – írta 1938-ban a feleségének. – Tulajdonképpen rokonszenves, de nem az a típus, akivel kempingezni jár az ember.”

Nem csoda, hogy a legjellegzetesebb hitchcocki kép annak az embernek a képe, akit összetévesztettek valakivel, akit üldöznek, és aki, egy háztetőről legurulva, valahogy fennakad az ereszcsonatna bádoglefolyóján, amely bármelyik pillanatban letörhet.

Csakis ez a férfi mutathatta be botrányként a gyilkosságot meg a házasságtörést, és csakis ő érthette meg igazán mindezt, csakis neki volt *joga* ezt megmutatni, neki, aki a leghátborzongatóbb történeteket tudta elmesélni a rettegésről, aki huszonöt esztendősen fejjel és szűzen házasodott meg és akinek feleségén kívül más nővel soha nem volt dolga az életben.

Hogy pontosan mi filmjeinek mondani-
valója, az Hitchcockot sohasem izgatta (az

pedig még kevésbé, hogy ezt másokkal is tudassa), s mégis, nincs rendező, aki olyan jól írná le – válaszul azokra a kérdésekre, amelyeket Helen Scott-tal tettünk fel neki –, hogy milyen utat is járt be, amíg a különböző alkotóelemekből összerakta azokat a történeteket, amelyeket egyszerre mesél önmagának meg a közönségnek.

A mozi, közvetlenül feltalálása után, egyelőre csak az élet rögzítésére szolgált, a mozi akkor még csak a fényképezés kiterjesztése volt. Csak akkor lett belőle művészet, amikor elszakadt a dokumentarizmustól. Hirtelen világossá vált, hogy immár nem arról van szó, hogy reprodukáljuk az életet, hanem arról, hogy intenzívebbé tegyük. A némafilm rendezői már mindent feltaláltak, és akiben nem volt lelemény, az kénytelen volt elhagyni a pályát. Alfred

Hitchcock gyakran tette szóvá, hogy milyen nagy színvonalcsökkenés volt a hangosfilm elterjedése, minthogy ezzel a színházi rendezők előtt is megnyílt a pálya: nekik azonban kisebb gondjuk is nagyobb volt annál, hogy vizuálissá tegyék a történetet, ők beérték a filmszalagra való szolgálai rögzítéssel.

Hitchcock másik családhoz tartozik, Chaplin, Stroheim, Lubitch családjához. Ő nem érte be egy művészeti ág gyakorlásával, hanem mindent elkövetett annak érdekében, hogy elmélyítse s hogy világosan megfogalmazza a regényénél is szigorúbb törvényszerűségeit.

Hitchcock nemcsak az élet intenzitását növelte filmjeiben, növelte magának a filmművészetnek az intenzitását is.

F.T. (1983)



Alfred Hitchcock filmjei

Alfred Hitchcock Londonban, 1899. augusztus 13-án született. A londoni Saint Ignatius College-ban tanult. 1920-ban csatlakozott a Famous Players-Lasky nevű amerikai vállalathoz, amely előzőleg egy angol stúdiót

nyitott Islington-ban... Két éven át számos néma „művészfilm”-hez írta és tervezte a feliratokat: Hugh Ford *The Call of Youth* és *The Great Day* (1921) című műveihez, Donald Crisp *The Princess of New York* és *Tell Your Children* (1921) című alkotásaihoz és George Fitzmaurice *Three Live Ghosts* (1922) című filmjéhez.

(A vastagbetűs filmcímek jelölik azokat a filmeket, amelyeket Alfred Hitchcock rendezett.)

1922

NUMBER THIRTEEN¹ (Tizenhármas szám) (befejezetlen)

· Produkció: Wardour & F., 1922. Producer: Alfred Hitchcock. Rendező: Alfred Hitchcock. Operatőr: Rosenthal. Stúdió: Islington. Főszereplők: Clare Greet, Ernest Thesiger.

ALWAYS TELL YOUR WIFE (Mindig mondd meg a feleségednek)

Miután a rendező megbetegedett, a filmet Alfred Hitchcock és a producer, Seymour Hicks fejezte be. A Famous Players-Lasky abbahagyta működését Islingtonban. A stúdió megtartotta Alfred Hitchcockot és egy kis stábot. Amikor Michael Balcon Victor Saville-lel és John Freedman-nel új, független vállalatot alapított, és elkezdte első filmjét forgatni Islingtonban, Alfred Hitchcock, akit rendezőasszisztensként szerződtettek, más állásokat is betöltött.

WOMAN TO WOMAN (Nő nőhöz)

Produkció: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman, 1922-1923. Producer: Michael Balcon. Rendező: Graham Cutts. Forgatókönyv: Graham Cutts és Alfred Hitchcock, Michael Morton színdarabjából. Operatőr: Claude L. McDonnell. Díszletek: A. Hitchcock. Rendezőasszisztens: A. Hitchcock. Vágó: Alma Reville. Stúdió: Islington. Forgalmazók: Wardour & F., 1923, 7B; Franciaország, Gaumont, 1924; USA, Selznick, 1924. Főszereplők: Betty Compson (Daloryse), Clive Brook (David Compos és Davis Anson-Pond), Josephine Earle, Marie Ault, M. Peter.

1923

THE WHITE SHADOW (A fehér árnyék)

Produkció: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman, 1923, GB. Producer: Michael Balcon. Rendező: Graham

1 Az eredeti filmcímek után zárójelben közlöm a magyar címeket. Ahol az eredeti és a Magyarországon forgalmazott változatok között jelentős eltérés van, ott a cím szó szerinti fordítását lábjegyzetben adom meg. A Magyarországon nem forgalmazott filmeknél a zárójelben szó szerinti fordítást adok. (A szerk.)

Cutts. Forgatókönyv: Alfred Hitchcock és Michael Morton. Operatőr: Claude L. McDonnell. Díszletek: A. Hitchcock. Vágó: A. Hitchcock. Stúdió: Islington. Forgalmazók: Wardour & F., 1923, 6B; USA, Selznick, 1924. Főszereplők: Betty Compson, Clive Brook, Henry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hitton.

1924

THE PASSIONATE ADVENTURE (A szenvedélyes kaland)

Produkció: Michael Balcon, Gainsborough, 1922-1923, GB. Rendező: Graham Cutts. Forgatókönyv: Alfred Hitchcock és Michael Morton. Operatőr: Claude McDonnell. Díszletek: A. Hitchcock. Rendezőasszisztens: A. Hitchcock. Stúdió: Islington. Forgalmazók: Gaumont, 1923; Franciaország, Excella Films (A.C.-vel és R.C. Bromhead-del kötött egyezmény szerint), 1928; USA, Selznick, 1924. Főszereplők: Alice Joyce, Clive Brook, Lilian Hall-Davies, Marjorie Daw, Victor McLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J. R. Tozer.

1925

THE BLACKGUARD (A gazember)

Produkció: Gainsborough, Michael Balcon, 1925, GB. Társproducer: Erich Pommer. Rendező: Graham Cutts. Forgatókönyv: A. Hitchcock, Raymond Paton regényéből. Díszletek: A. Hitchcock. Rendezőasszisztens: A. Hitchcock. Stúdió: UFA, Neubabelsberg (Berlin). Forgalmazó: Wardour & F., 1925, 6016 láb. Főszereplők: Walter Rilla (a gazember), Jane Novak, Bernard Goetzke, Frank Stanmore.

THE PRUDE'S FALL (A prúd bukása)

Produkció: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman, 1925, GB. Producer: Michael Balcon. Rendező: Graham Cutts. Forgatókönyv: Alfred Hitchcock. Rendezőasszisztens: A. Hitchcock. Díszletek: A. Hitchcock. Forgalmazó: Wardour & F. Stúdió: Islington. Főszereplő: Betty Compson.

THE PLEASURE GARDEN (A gyönyörök kertje)

Produkció: Michael Balcon (Gainsborough), Erich Pommer (Emelka-GBA. 1925). Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Eliot Stannard, Oliver Sandys regényéből. Operatőr: Baron Ventimiglia. Díszletek: C. Wilfred Arnold és Ludwig Reiber. Rendezőasszisztens és script-girl: Alma Reville. Stúdió: Emelka, München. Forgalmazók: Wardour & F., 1925, 6458 láb; USA, Aymon Independent, 1926. Főszereplők: Virginia Valli (Patsy Brand, a táncosnő), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levett), John Stuart (Hugh Fielding), Ferdinand Martini (Mr Sidey), Nita Naldi (a fiatal bennszülött), George H. Schnell (Oscar Hamilton), Karl Falkenburg (Ivan herceg), Florence Helmingier (Mrs Sidey).

1926

THE MOUNTAIN EAGLE (A hegyi sas)

[USA: Fear O'God (Fear O'God)]

Produkció: Gainsborough, Emelka, 1926. Producer: Michael Balcon. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Eliot Stannard, Charles Lapworth története nyomán. Operatőr: Baron Ventimiglia. Díszletek: Willy és Ludwig Reiber. Stúdió: Emelka, München. Külső felvételek: Tirol, Ausztria. Forgalmazók: Wardour & F., 1926, 6000 láb; USA, Artlee Indep. Dist., 1926. Főszereplők: Bernard Goetzke (Pettigrew), Nita Naldi (Beatrice, a tanítónő), Malcolm Keen (Fear O'God Fulton), John Hamilton (Edward Pettigrew), Ferdinand Martini.

THE LODGER (A Story of the London Fog)

[A titokzatos lakó (Történet a londoni ködőről)]

(USA: The Case of Jonathan Drew (Jonathan Drew esete))

Produkció: Gainsborough, Michael Balcon, 1926. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: A. Hitchcock és Eliot Stannard, Mrs Belloc-Lowndes regényéből. Operatőr: Hal Young és Baron Ventimiglia. Díszletek: C. Wilfred Ar-

nold és Bertram Evans. Vágás és feliratok: Ivor Montagu. Rendezőasszisztens: Alma Reville. Stúdió: Islington. Forgalmazó: Wardour & F., 1926, 6 tekercs, 7685 láb. Főszereplők: Ivor Novello (Jonathan Drew, az albérlő), June (Daisy Jackson), Marie Ault (Mrs Jackson, az anyja), Arthur Chesney (Mr Jackson), Malcolm Keen (Joe Betts, a rendőr, Daisy vőlegénye).

1927

DOWNHILL (Lefelé a lejtőn)

[USA: When Boys Leave Home (Amikor a fiúk elmennek otthonról)]

Produkció: Michael Balcon, Gainsborough, 1927, GB. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Eliot Stannard, Ivor Novello-nak és Constance Collier-nek David Lestrangle álnéven írt színdarabjából. Operatőr: Claude McDonnell. Díszletek: Bertram Evans. Vágó: Ivor Montagu. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Stúdió: Islington. Forgalmazók: Wardour & F., 1928, 6500 láb; USA, World Wide Dist., 1928. Főszereplők: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (Dr. Dowson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lillian Braithwaite (Lady Berwick), Violet Farebrother (a költőnő), Isabel Jeans (Julia), Norman McKinnel (Sir Thomas Berwick), Jerrold Robertshaw (Henry Wakeley tisztelendő), Annette Benson (Mabel), Ian Hunter (Archie), Barbara Gott (Mme Michet), Alfred Goddard (a Svéd), Hannah Jones, J. Nelson (Hibbert).

EASY VIRTUE (Könnyed erkölcsök)

Produkció: Michael Balcon, Gainsborough Prod., 1927. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Eliot Stannard és Ivor Montagu, Noel Coward színdarabjából. Operatőr: Claude McDonnell. Díszletek: Clifford Pember. Vágó: Ivor Montagu. Stúdió: Islington. Forgalmazók: Wardour & F., 1927, 6500 láb; USA, World Wide Dist., 1928. Főszereplők: Isabel Jeans (Laurita Filton), Franklin

Dyall (Mr Filton), Eric Bransby Williams (a tudósító), Ian Hunter (a védőügyvéd), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Farebrother (Mrs Whittaker, az anyja), Frank Elliot (Whittaker ezredes), Darcia Deane (Marion Whittaker), Dorothy Boyd (Hilda Whittaker), Enid Stamp-Taylor (Sarah), Benita Hume (a telefonközpontos kisasszony).

THE RING (A szorító)²

Produkció: British International Pictures, 1927, GB. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: A. Hitchcock és Eliot Stannard. Adaptáció: Alma Reville. Operatőr: Jack Cox. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Stúdió: Elstree. Forgalmazók: Wardour & F., 1927, 64 perc; Franciaország, Pathé Consortium Cinéma, 1928. Főszereplők: Carl Brisson (Jack Sander, „Egymenetes Jack”), Lillian Hall-Davies (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby, a bajnok), Forrester Harvey (Harry), Harry Terry, Gordon Harker (George), Billy Wells (egy bokszoló), Charles Farrel (a segéd), Clare Greet, Tom Helmore (egy néző).

1928

THE FARMER'S WIFE (A farmer felesége)

Produkció: British International Pictures, 1928, GB. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: A. Hitchcock és Eliot Stannard, Eden Philpotts színdarabjából. Operatőr: Jack Cox. Díszletek: C. Wilfred Arnold. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Vágó: Alfred Booth. Stúdió: Elstree. Külső felvételek: Wales. Forgalmazók: Wardour & F., 67 perc; Franciaország, Pathé Consortium Cinéma, 1928. Főszereplők: Lillian Hall-Davies (Araminta Dench), James Thomas (Samuel Sweetland), Maud Gill (Thirza Tapper), Gordon Harker (Cheirdles Ash), Gibb McLaughlin (Dunnbrigg), Louise Pounds (Windeatt özvegye), Olga Slade (Mary Hearn), Antonia Brough (Mary Bassett).

2 A cím több értelmű, „A gyűrű”-ként is lehetne fordítani (lásd: 2. fejezet) (A szerk.)

CHAMPAGNE (Pezsgő)

Produkció: British International Pictures, 1928, GB.. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Eliot Stannard és A. Hitchcock, Walter C. Mycroft novellája nyomán. Operatőr: Jack Cox. Díszletek: C. Wilfred Arnold. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Stúdió: Elstree. Forgalmazó: Wardour & F., 1928, 61 perc. Főszereplők: Betty Balfour (Betty), Gordon Harker (az apja), Ferdinand Von Alten (az utazó), Clifford Heartherley (az igazgató), Jean Bradin (a fiatalember), Phyllis Konstam (egy utas), Sunday Wilshin (egy lány), Claude Hilbert (egy vendég), Balliol & Merton (a táncosok), Jack Trevor, Marcel Vibert.

CHAMPAGNE (Pezsgő) (német változat)

Produkció: Sascha Film–British International Pict., 1929. Rendező: Geza von Bolvary. Főszereplők: Betty Balfour, Vivian Gibson, Jack Trevor, Marcel Vibert.

1929

HARMONY HEAVEN (Harmónia mennyország)

Produkció: British International Pictures, 1929. Rendező: Alfred Hitchcock. Zenei rész rendezője: Eddie Pola. Lírai rész rendezője: Edward Brandt. Forgalmazó: France-Société des Ciné-romans, 1929.

THE MANXMAN (A Man-szigeti ember)

Produkció: British International Pictures, 1929, GB. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Eliot Stannard, Sir Hall Caine regényéből. Operatőr: Jack Cox. Díszletek: C. Wilfred Arnold. Vágó: Emile de Ruelle. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Stúdió: Elstree. Forgalmazók: Wardour & F., 1929, 62 perc, USA, Ufa Eastman Division, 1929. Főszereplők: Carl Brisson (Pete Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Anny Ondra (Kate Cregeen), Randle Ayrton (Cesar Cregeen, az apja), Clare Greet (Mrs Cregeen), Kim Peacock (Ross

Christian), Wilfred Shine (az orvos), Harry Terry (egy férfi), Nellie Richards.

A The Manxman volt A. Hitchcock utolsó némafilmje.

BLACKMAIL (Zsarolás)

Produkció: British International Pictures, 1929, GB. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: A. Hitchcock, Benn W. Levy és Charles Bennett, Charles Bennett színdarabja nyomán. Adaptáció: A. Hitchcock. Dialógus: Benn W. Levy. Operatőr: Jack Cox. Díszletek: Wilfred C. Arnold és Norman Arnold. Zene: Campbell és Connely, befejezte és átdolgozta Hubert Bath és Henry Stafford, előadja a British Symphony Orchestra, John Reynders irányítása alatt. Vágó: Emile de Ruelle. Stúdió: Elstree. Forgalmazók: Wardour & F., 1929, 7136 láb; USA, Sono Art World Wide Pict., 1930. Főszereplők: Anny Ondra (Alice White) (a hangos változatban Joan Barry kölcsönözte a hangját Anny Ondra-nak), Sara Allgood (Mrs White), John Longden (Frank Webber, a detektív), Charles Paton (Mr White), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (a festő), Harvey Braban (a főfelügyelő) (a néma változatban Sam Livesey játszotta ezt a szerepet), Hannah Jones (a tulajdonosnő), Phyllis Monkman (a pletykálkodó nő) (a néma változatban Phyllis Konstamé volt ez a szerep), Bishop ex-detektívőrmester (a detektívőrmester), Johnny Butt (az őrmester), Percy Parsons (a csaló).

1930

ELSTREE CALLING (Elstree hív)

Produkció: British International Pictures, 1930. Rendező: Alfred Hitchcock, André Charlot, Jack Hulbert, Paul Murray. Felügyelet: Adrian Brunel. Forgatókönyv: Adrian Brunel, Val Valentine, Walter C. Mycroft. Operatőr: Claude Freise Greene. Zene: Reg Casson, Vivian Ellis, Chic Endor, Jack Strachey. Dalszövegek: Douglas Furber, Donovan Parsons, Ivor Novello, Jack Strachey. Vágó: Emile de Ruelle és A. C. Hammond. Hangmérnök: Alec Murray. Stúdió: Elstree. 86 perc. (Alfred Hitchcock rendezte

Gordon Harker-t.) Szereplők: Tommy Handley, Will Fyffe, Lily Morris, Teddy Brown és Zenekara, Anna May Wong, Gordon Harker, Bobbie Comber, Hannah Jones, Cicely Courtneidge, Jack Hulbert, Helen Burnell, Donald Calthrop, Jameson Thomas, John Longden, Ivor McLaren, The Three Eddies, The Adelphi Girls, The Charlot Girls, The Berkoff Dancers, The Kasbek Singers, The Balalaika Orchestra.

A film egyik legjobb jelenete egy bohózat volt, „The Taming of the Shrew” címmel, Anna May Wong és Donald Calthrop főszereplésével. Ennek a bohózatnak az volt az oka, hogy Mary Pickford-dal és Douglas Fairbanks-szel a főszerepben megjelent egy „The Taming of the Shrew” című film.

JUNO AND THE PAYCOCK (Juno és a páva)

[USA: The Shame of Mary Boyle (Mary Boyle szégyene)]

Produkció: British International Pictures, 1930. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: A. Hitchcock és Alma Reville, Sean O'Casey színdarabja nyomán. Operatőr: Jack Cox. Díszletek: Norman Arnold. Vágó: Emile de Ruelle. Stúdió: Elstree. Forgalmazók: Wardour & F., 1930, 85 perc; USA, British International by Capt. Harold Auten, 1930. Főszereplők: Sara Allgood (Juno), Edward Chapman (John Boyle kapitány), Sidney Morgan (Joxer Daly), Maire O'Neill (Mrs Madigan), John Laurie (Johnny Boyle), John Longden (Chris Bentham), Kathleen O'Regan (Mary Boyle), Dave Morris (Jerry Devine), Fred Schwartz (Kelly), Donald Calthrop (Needie Nugent), Barry Fitzgerald (a szónok), Dennis Wyndham.

MURDER (Gyilkosság)

Produkció: British International Pictures, 1930, GB. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Alma Reville, Clemence Dane (Winifred Ashton álneve) és Helen Simpson „Enter Sir John” című munkája nyomán. Adaptáció: A. Hitchcock és Walter Mycroft. Operatőr: Jack Cox. Ze-

ne: szemelvények Richard Wagner „Tristan und Isolde” előjátékából, John Reyn- ders irányítása alatt. Díszletek: John Mead. Vágó: René Harrison. Felügyelet: Emile de Ruelle. Hangmérnök: Cecil Thornton. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Stúdió: Elstree. Forgalmazó: Wardour & F., 1930, 92 perc. Főszereplők: Herbert Marshall (Sir John Menier), Nora Baring (Diana Baring), Phyllis Konstam (Dulcie Markham), Edward Chapman (Ted Markham), Miles Mander (Gordon Druce), Esmé Percy (Handel Fane), Donald Calthrop (Ion Stewart), Amy Brandon Thomas (a védőügyvéd), Joynson Powell (a bíró), Esmé V. Chaplin (az ügyész), Marie Wright (Miss Mit- cham), Hannah Jones (Mrs Didsome), R. E. Jeffrey (az 1. esküdt), Kenneth Kove (Mathews), Violet Farebrother (Mrs Ward), Una O'Connor (Mrs Grogan), Gus McNauthton (Tom Trewitt), Alan Stainer, Guy Pelham, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Vills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson, Picton Roxborough (az esküdtszék tag- jai), S. J. Warmington, Matthew Boulton.

MARY (Mary) (a *Murder* német változa- ta)

Produkció: Sud Film AG, 1930. Ren- dező: A. Hitchcock. Stúdió: Elstree. Ope- ratőr: Jack Cox. Főszereplők: Alfred Abel, Olga Tchekowa, Paul Graetz, Lot- te Stein, E. Arenot, Jack Nylong-Munz, Louis Ralph, Hermine Sterler, Fritz Al- berti, Hertha V. Walter, Else Schunzel, Julius Brandt, Rudolph Meinhardt Jun- ger, Fritz Grossmann, Lucie Euler, Harry Hardt, H. Gotho, Eugen Burg.

•1931

THE SKIN GAME (A bőrre menő já- ték)

Produkció: British International Pic- tures, 1931. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgató- könyv: A. Hitchcock és Alma Reville, John Galsworthy színdarabja nyomán. További dialógus: Alma Reville. Opera- tőr: Jack Cox, asszisztense Charles Mar- tin. Vágó: René Harrison és A. Gobett. Díszletek: J. B. Maxwell. Stúdió: Elstree.

Forgalmazók: Wardour & F., 1931, 85 perc; USA, British International, 1931. Főszereplők: Edmund Gwenn (Mr Hornblower), Jill Esmond (Jill Hillcrest), John Longden (Charles Hornblower), C. V. France (Mr Hillcrest), Helen Haye (Mrs Hillcrest), Phyllis Konstam (Chloe Hornblower), Frank Lawton (Rolfe Hornblower), Herbert Ross (Mr Jackman), Edward Chapman (Dawker), R. E. Jeffrey (Flynn), George Bancroft (a második idegen), Ronald Frankau (a becsüs), Dora Gregory.

1932

RICH AND STRANGE (Gazdag és különös)

(USA: East of Shanghai (Shanghai-tól keletre))

Produkció: British International Pictures, 1932, GB. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Alma Reville és Val Valentine, Dale Collins témája nyomán. Adaptáció: A. Hitchcock. Operatőrök: Jack Cox és Charles Martin. Díszletek: C. Wilfred Arnold. Zene: Hal Dolphe. Zenei rendező: John Reynders. Vágó: Winifred Cooper és René Harrison. Hangmérnök: Alec Murray. Rendezőasszisztens: Frank Mills. Stúdió: Elstree. Külső felvételek: Marseilles, Port-Said, Colombo, Suez. Forgalmazók: Wardour & F., 1932, 83 perc; USA, Powers Pictures, 1932. Főszereplők: Henry Kendall (Freddy Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (a hercegnő), Percy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (Miss Imery, az öreg hölgy), Hannah Jones (Mrs Porter), Aubrey Dexter (az ezredes).

NUMBER SEVENTEEN (Tizenhetes szám)

Produkció: British International Pictures, 1932. Producer: John Maxwell. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: A. Hitchcock, Alma Reville és Rodney Ackland, Jefferson Farjeon színdarabja és regénye nyomán. Operatőr: Jack Cox és Byran Langley. Zene: A. Hallis. Díszletek: C. Wilfred Arnold. Vágó: A. C. Hammond. Hangmérnök: A. D. Valentine. Rendezőasszisztens: Frank

Mills. Stúdió: Elstree. Forgalmazó: Wardour & F., 1932, 63 perc. Főszereplők: Léon M. Lion (Ben), Anne Grey (Nora Brant, a fiatal lány), John Stuart (Barton, a detektív), Donald Calthrop (Brant), Barry Jones (Henry Doyle), Garry Marsh (Sheldrake), Ann Casson (Rose Ackroyd), Henry Caine (Mr Ackroyd), Herbert Langley (az őr).

LORD CAMBER'S LADIES (Lord Camber hölgyei)

Produkció: Alfred Hitchcock, British International Pictures, 1932, GB. Rendező: Benn W. Levy. Forgatókönyv: Benn W. Levy, Horace Annesley Vachell „The Case of Lady Camber” című színművéből. Stúdió: Elstree. Forgalmazó: Wardour & F., 1932. Főszereplők: Gertrude Lawrence (Lady Camber), Sir Gerald du Maurier (Lord Camber), Benita Hume, Nigel Bruce.

1933

WALTZES FROM VIENNA (Bécsi keringők)

[USA: Strauss' Great Waltz (Strauss nagy keringője)]

Produkció: Gaumont British, by GFD, 1933, GB. Producer: Tom Arnold. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Alma Reville és Guy Bolton, Guy Bolton színdarabja nyomán. Operatőr: Glen McWilliams. Díszletek: Alfred Junge és Peter Proud. Művészeti vezető: Oscar Werndorff. Vágó: Charles Friend. Zene: id. és ifj. Johann Strauss, átdolgozta Julius Bittner és E. W. Korngold. Hangmérnök: Alfred Birch. Stúdió: Lime Grove. Forgalmazók: GFD, 1933, 80 perc; USA, Tom Arnold, 1935. Főszereplők: Jessie Matthews (Rasi), Esmond Knight (ifj. Johann Strauss), Frank Vosper (Gustav von Stahl gróf), Fay Compton (Helga von Stahl grófné), Edmund Gwenn (id. Johann Strauss), Robert Hale (Ebezeder), Hindle Edgar (Leopold), Marcus Barron (Drexter), Sybil Grove (Mme Fouchet), Cyril Smith (a titkár), Betty Hungley Wright (a szobalány), Charles Heslop, Billy Shine Junior, Bertam Dench, Berinoff & Charlot, B. M. Lewis.

1934

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH
(Az ember, aki túl sokat tudott)

Produkció: Gaumont British Pictures, Great Britain, 1934. Rendező: Alfred Hitchcock. Producer: Michael Balcon. Társproducer: Ivor Montagu. Forgatókönyv: A. R. Rawlinson. Charles Bennett, D. B. Wyndham-Lewis és Edwin Greenwood, Charles Bennett és D. B. Wyndham-Lewis eredeti témájából. További dialógus: Emlyn Williams. Operatőr: Curt Courant. Díszletek: Alfred Junge és Peter Proud. zene: Arthur Benjamin. Zenei rendező: Louis Levy. Vágó: H. St. C. Stewart. Hangmérnök: F. McNally. Stúdió: Lime Grove. Forgalmazók: GFD, 1934, 84 perc; Franciaország, USA, GB Prod., 1935. Főszereplők: Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard), Cicely Oates (Agnes), D. A. Clarke Smith (Binstead felügyelő), George Curzon (Gibson), Henry Oscar (George Barbor).

1935

THE THIRTY-NINE STEPS (A harminckilenc lépcsőfok)

Produkció: Gaumont British, 1935. Producer: Michael Balcon. Társproducer: Ivor Montagu. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv és adaptáció: Charles Bennett és Alma Reville, John Buchan regényéből. További dialógus: Ian Hay. Operatőr: Bernard Knowles. Díszletek: Otto Werndorff és Albert Jullion. Jelmezek: J. Strassner. Zene: Louis Levy. Vágó: Derek N. Twist. Hangmérnök: A. Birch, Full Range Recording System At Shepherd's Bush, London. Stúdió: Lime Grove. Forgalmazók: GFD, 1935, 81 perc; Franciaország, GECE, 1935 (FIC-t kizárva). Főszereplők: Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucie Mannheim (Miss Annabella Smith), Godfrey Tearle (Jordan professzor), John Laurie (John, a gazda), Peggy Ashcroft (Margaret, a fe-

lesége), Helen Haye (Mrs Jordan), Frank Cellier (Watson sheriff), Wylie Watson (Mr Memória), Jerry Verno és Gus MacNaughton (kereskedelmi utazók), Peggy Simpson (a szolgáló), Hilda Traveyan (a fogadósnő), Miles Malleson (a Palladium igazgatója).

1936

SECRET AGENT (Titkos ügynök)

Produkció: Gaumont British, 1936. Producerek: Michael Balcon és Ivor Montagu. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Charles Bennett, Campbell Dixon-nak Somerset Maugham „Ashenden” című regénye alapján írt színdarabjából. Adaptáció: Alma Reville. Dialógusok: Ian Hay és Jesse Lasky Jr. Operatőr: Bernard Knowles. Díszletek: Otto Werndorff és Albert Jullion. Jelmezek: J. Strassner. Zene: Louis Levy. Vágó: Lime Grove. Forgalmazók: GFD, 1936, 83 perc; USA, GB Prod., 1936. Főszereplők: Madeleine Carroll (Elsa Carrington), John Gielgud („Richard Ashenden”), Peter Lorre (a Tábornok), Robert Young (Robert Marvin), Percy Marmont (Mr Caypor), Florence Kahn (Mrs Caypor), Lilli Palmer (Lilli), Charles Carson („R”), Michael Redgrave (a futár), Michael Saint-Denis (a kocsis), Andrea Malandrinos (a kaszinó igazgatója), Tom Helmore (Anderson kapitány).

SABOTAGE (Szabotázs)

[USA: The Woman Alone (Az asszony egyedül)]

Produkció: Shepherd, Gaumont-British Pictures, 1936. Producerek: Michael Balcon és Ivor Montagu. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Charles Bennett, Joseph Conrad „The Secret Agent” című regényéből. Adaptáció: Alma Reville. Dialógusok: Ian Hay, Helen Simpson és E. V. H. Emmett. Operatőr: Bernard Knowles. Díszletek: Otto Werndorff és Albert Jullion. Zene: Louis Levy. Jelmezek: J. Strassner. Vágó: Charles Friend. Stúdió: Lime Grove. Rajzfilmjelet: Walt Disney „Who Killed Cock Robin?” Silly Symphony című művéből, a vele kötött egyezmény alapján felhasz-

nálva. Forgalmazók: GFD, 1936, 76 perc; USA, GB Prod., 1937. Főszereplők: Sylvia Sidney (Sylvia Verloc), Oscar Homolka (Carl Verloc, a férje), Desmond Tester (Steve, Sylvia öccse), John Loder (Ted Spencer, a detektív), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton (Talbot felügyelő), S. J. Warmingtton (Hollinshead), William Dewhurst (A. S. Chatman professzor), Peter Bull (Michaelis), Torin Thatcher (Yunct), Austin Trevor (Vladimir), Martita Hunt (a madárkereskedő lánya), Pamela Bevan (a bejárónő), Aubrey Mather (a zöldségkereskedő), Charles Hawtrey (a fiatalember), Clare Greet, Sam Wilkinson, Sara Allgood.

1937

YOUNG AND INNOCENT (Fiatal és ártatlan)

[USA: The Girl Was Young (A lány fiatal volt)]

Produkció: Gainsborough, Gaumont British, 1937. Producer: Edward Black. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Charles Bennett, Alma Reville, Edwin Greenwood és Anthony Armstrong, Josephine Tey „A Shilling for Candles” című regényéből. Dialógusok: Gerald Savory. Operatőr: Bernard Knowles. Díszletek: Alfred Junge. Jelmezek: Marianne. Zene: Louis Levy. Dalok: Lerner, Goodhart és Hoffman. Vágó: Charles Friend. Stúdiók: Lime Grove és Pinewood. Forgalmazók: GFD, 1937, 80 perc; USA, GB Prod., 1938. Főszereplők: Derrick de Marney (Robert Tisdall), Nova Pilbeam (Erica Burgoyne), Percy Marmont (Burgoyne ezredes), Edward Rigby (az öreg Will), Mary Clare (Margaret, Erica nagynénje), John Longden (Kent felügyelő), George Curzon (Guy), Basil Radford (Basil, Erica nagybátyja), Pamela Carme (Christine Clay), George Merritt (Miller őrmester), J. H. Roberts (Henry Briggs, az ügyvéd), Jerry Verno (a teherautósofőr), H. F. Maltby (az őrmester), Gerry Fitzgerald (az énekes), John Miller (a rendőr), Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam, Beatri-

ce Varley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humberston Wright, Syd Crossley.

1938

THE LADY VANISHES (Londoni randevú)³

Produkció: Gainsborough Pictures, 1938, GB. Rendező: Alfred Hitchcock. Producer: Edward Black. Forgatókönyv: Sidney Gilliat és Frank Launder, Ethel Lina White „The Wheel Spins” című regénye nyomán. Adaptáció: Alma Reville. Operatőr: Jack Cox. Díszletek: Alec Vetchinsky, Maurice Cater és Albert Julian. Zene: Louis Levy. Vágó: Alfred Roome és R. E. Dearing. Stúdió: Lime Grove. Hangmérnök: Sidney Wiles. Forgalmazók: GB, 97 perc, 8650 láb; USA, GB Productions, 1938. Főszereplők: Margaret Lockwood (Iris Henderson), Michael Redgrave (Gilbert Redman), Paul Lukas (Dr Hartz), Dame May Whitty (Miss Froy), Googie Withers (Blanche), Cecil Parker (Eric Todhunter), Linden Travers (”Mrs” Margaret Todhunter), Mary Clare (a bárónő), Naunton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Emil Boreo (a szálló igazgatója), Zelma Vas Dias (Signora Doppo), Philip Leaver (Signor Doppo), Sally Stewart (Julie), Catherine Lacy (az „apáca”), Josephine Wilson (Madame Kummer), Charles Oliver (a tiszt), Kathleen Tremaine (Anna).

1939

JAMAICA INN (A Jamaica fogadó)

Produkció: Mayflowers-Productions, 1939, GB. Producerek: Erich Pommer és Charles Laughton. Produkciós menedzser: Hugh Perceval. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Sidney Gilliat és Joan Harrison, Daphne du Maurier regénye nyomán. Dialógus: Sidney Gilliat és J. B. Priestley. Adaptáció: Alma Reville. Operatőrök: Harry Stradling és Bernard Knowles. Különleges effektusok: Harry Watt. Díszletek: Tom N. Mo-

3 A cím szó szerinti fordítása: „A hölgy eltűnik”. (A szerk.)

raham. Jelmezek: Molly McArthur. Zene: Eric Fenby. Zenei rendező: Frederic Lewis. Vágó: Robert Hamer. Hangmérnök: Jack Rogerson. Stúdió: Elstree. Forgalmazók: Associated British, 1939, 98 perc; Paramount, 1939. Főszereplők: Charles Laughton (Sir Humphrey Pengallan), Horace Hodges (Chadwick, a komornyikja), Hay Petrie (az inasa), Frederick Piper (az ügynöke), Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin (a bérloí), Jeanne de Casalis, Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford (a barátai), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience, a felesége), Maureen O'Hara (Mary Yelland, az unokahúga), Emyln Williams (Harry), Wylie Watson (Salvation Watkins), Morland Graham (Sydney), Edwin Greenwood (Dandy), Stephen Haggard (a fiú), Robert Newton (Jem Trehearne), Mervyn Johns (Thomas), John Longden (Johnson kapitány).

A Jamaica Inn volt Alfred Hitchcock utolsó angol filmje. David O. Selznick meghívta az Egyesült Államokba. Hitchcock 1939-ben ment el, de később még visszatért Angliába bizonyos filmek forgatására.

1940

REBECCA (Rebecca)⁴

Produkció: David O. Selznick, USA, 1940. Producer: David O. Selznick. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Robert E. Sherwood és Joan Harrison, Daphne du Maurier regénye nyomán. Adaptáció: Philip MacDonald és Michael Hogan. Operatőr: George Barnes. Különleges effektusok: Jack Cosgrove. Díszelemek: Lyle Wheeler. Zene: Franz Waxman. Vágó: Hal. C. Kern. Rendezőasszisztens: Edmond Bernoudy. Stúdió: Selznick International. Forgalmazó: United Artists, 1940, 130 perc. Főszereplők: Laurence Olivier (Maxim de Winter), Joan Fontaine (Mrs de Winter), George Sanders (Jack Favell), Judith An-

derson (Mrs Danvers), Nigel Bruce (Giles Lacey őrnagy), C. Aubrey-Smith (Julyan ezredes), Reginald Denny (Frank Crawley), Gladys Cooper (Beatrice Lacey), Philip Winter (Robert), Edward Fielding (Frith), Florence Bates (Mrs Van Hopper), Leo G. Carroll (Dr Baker), Forrester Harvey (Chalcroft), Lumsden Hare (Tabbs), Leonard Carey (Ben), Melville Cooper (a bűnügyi vizsgálóbíró), Edith Sharpe.

A Rebecca megkapta a legjobb filmért járó Oscar-díjat.

FOREIGN CORRESPONDENT (Boszorkánykonyha)⁵

Produkció: Walter Wanger, United Artists, 1940. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Charles Bennett és Joan Harrison. Dialógusok: James Hilton és Robert Benchley. Operatőr: Rudolph Mate. Különleges effektusok: Lee Zavitz. Díszelemek: William Cameron Menzies és Alexander Golitzen. Zene: Alfred Newman. Vágó: Otto Lovering és Dorothy Spencer. Hangmérnök: Frank Mather. Rendezőasszisztens: Edmond Bernoudy. Stúdió: United Artists, Hollywood. Forgalmazó: United Artist, 1940, 120 perc. Főszereplők: Joel McCrea (Johnny Jones, riporter), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher, az apja), George Sanders (Herbert ffolliott), Albert Bassermann (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Eduardo Ciannelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (Mr Powers), Martin Kosleck (a csavargó), Eddie Conrad (a lett diplomata), Gert-rude W. Hoffman (Mrs Benson), Jane Novak (Miss Benson), Frances Carson (Mrs Sprague), Barbara Pepper (Doreen), Dorothy Vaughan (Jones anyja), Ferris Taylor (Jones apja), Hilda Plowright (Miss Primm), Alexander Granach (egy szolga), Charles Waggenheim (a gyilkos), Jack Rice (Donald), Rebecca Bohannen (Sophie), Roy Gordon (Mr Brood), Emory Parnell (John Martin),

⁴ Magyarországon „A Manderley ház asszonya” címmel is láthattuk ezt a filmet. (A szerk.)

⁵ A cím szó szerinti fordítása: „Külföldi tudósító”. (A szerk.)

Betty Bradley (Mary), Joan Brodel-Leslie (Jones nővére), Ken Christy, Eily Ma-lyon, Crawford Kent, Louis Borell.

1941

MR AND MRS SMITH (Végre egy jó házasság)⁶

Produkció: RKO, 1941. Végrehajtó producer: Harry B. Edington. Rendező: Alfred Hitchcock. Sztori és forgatókönyv: Norman Krasna. Operatőr: Harry Stradling, ASC. Díszletek: Van Nest Polglase és L. P. Williams. Zene: Roy Webb. Különleges effektusok: Vernon L. Walker. Vágó: William Hamilton. Stúdió: RKO. Forgalmazó: RKO, 1941, 95 perc. Főszereplők: Carole Lombard (Ann Smith és Ann Krausheimer), Robert Montgomery (David Smith), Gene Raymond (Jeff Custer), Jack Carson (Chuck Benson), Philip Merivale (Mr Custer), Lucile Watson (Mrs Custer), William Tracy (Sammy), Charles Halton (Mr Deever), Esther Dale (Mrs Krausheimer), Emma Dunn (Martha), Betty Compson (Gertie), Patricia Farr (Gloria), William Edmunds (a tulajdonos), Adela Pearce (Lily), Murray Alper (Harold), Alec Graig (Thomas), Ralph Dunn (egy alkalmazott), Barbara Woodell (David titkár-nője), Beatrice Maude (Jeff titkár-nője), Frank Mills (a taxisofőr), Jack Gardner (a liftesfiú), Georgia Carroll (a csinos lány), Emory Parnell (Conway), Ronnie Rondell (egy felszolgáló), Jim Pierce (egy portás), Stan Taylor (egy alkalmazott), D. Johnson, James Flavin, Sam Harris.

SUSPICION (Gyanakvó szerelem)

Produkció: RKO, 1941. Producer: Harry E. Edington. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Samson Raphaelson, Joan Harrison és Alma Reville, Francis Iles (Anthony Berkeley) „Before the Fact” című regénye nyomán. Operatőr: Harry Stradling, ASC. Különleges effektusok: Vernon L. Walker. Díszletek: Van Nest Polglase. Asszisztense: Carroll Clark. Jelmezek: Edward

Stevenson. Zene: Franz Waxman. Vágó: William Hamilton. Hangmérnök: John E. Tribly. Rendezőasszisztens: Dewey Starkey. Stúdió: RKO. Forgalmazó: RKO, 1941, 99 perc. Főszereplők: Cary Grant (John Aysgarth, „Johnnie”), Joan Fontaine (Lina McLaidlaw), Sir Cedric Hardwicke (McLaidlaw tábornok), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (Mrs McLaidlaw), Isabel Jeans (Mrs Newsham), Heather Angel (Ethel), Auriol Lee (Isobel Sedbusk), Reginald Sheffield (Reggie Wetherby), Leo G. Carroll (Melbeck kapitány), Maureen Roden-Ryan (Winnie), Constance Worth (Mrs Fitzpatrick), Violet Shelton (Mrs Barham), Carol Curtis-Brown (Jessie Barham), Faith Brook (Alicia Barham), Pax Walker (Phoebe), Leonard Carey (Jenner, a főpincér), Clyde Cook (a fényképész), Kenneth Hunter (Sir Gerald), Gertrude Hoffman (Mrs Wetherby), Billy Bevan (az ellenőr), Gavin Gordon (Bertram Sedbusk), Nondas Metcalf (Phyllis Swinghurst), Lumsden Hare (Hodgson felügyelő).

1942

SABOTEUR (Szabotőr)

(Produkció: Universal, 1942. Produce-rek: Frank Lloyd és Jack H. Skirball. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Peter Viertel, Joan Harrison és Dorothy Parker, A. Hitchcock eredeti témája nyomán. Operatőr: Joseph Valentine, ASC. Díszletek: Jack Otterson és Robert Boyle. Zene: Charles Prévin és Frank Skinner. Vágó: Otto Ludwig. Rendezőasszisztens: Fred Frank. Stúdió: Universal. Forgalmazó: Universal, 1942, 108 perc. Főszereplők: Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin, „Pat”), Otto Kruger (Charles Tobin), Alan Baxter (Mr Freeman), Alma Kruger (Mrs Henrietta Van Sutton), Vaughan Glazer (Philip Martin), Dorothy Peterson (Mrs Mason), Ian Wolfe (Robert), Anita Bolster (Lorelei), Marie le Deaux (Titania), Jeanne és Lynn Romer (a sziámi ikrek), Pedro de Cordo-

6 A cím szó szerinti fordítása: „Mr és Mrs Smith”. (A szerk.)

ba (Bones), Billy Curtis (Major), Anita Sharpe-Bolster (Esmeralda), Norman Lloyd (Fry), Clem Bevans (Neilson), Samuel S. Hinds (az alapítvány igazgatója), Charles Halton (a sheriff), Selmer Jackson (az FBI főnöke), Hans Conried (Edward), Virgil Summers (Ken Mason), Paul E. Burns (a farmer), Marjorie Wood (a farmernő), Kathryn Adams (fiatal anya), Murray Alper (teherautósofőr), Frances Carson (társasági nő), Oliver Blake.

1943

SHADOW OF A DOUBT (A gyanú árnyékában)

Produkció: Universal, 1943. Producer: Jack H. Skirball. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Thornton Wilder, Alma Reville és Sally Benson, Gordon McDonnell története nyomán. Operatőr: Joseph Valentine, ASC. Díszletek: John B. Goodman, Robert Boyle, A. Gausman és L. R. Robinson. Jelmezek: Adrian és Vera West. Zene: Dimitri Tiomkin. Zenei rendező: Charles Prévin. Vágó: Milton Carruth. Hangmérnök: Robert Pritchard. Rendezőasszisztens: William Tummel. Stúdió: Universal. Külső felvételek: Santa Rosa. Forgalmazó: Universal, 1943, 108 perc. Főszereplők: Joseph Cotten (Charlie Oakley, a nagybácsi), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Wallace Ford (Fred Saunders), Janet Shaw (Louise), Estelle Jewell (Catherine), Clarence Muse (a hordár), Charlie Bates (Roger Newton), Edna May Wonacott (Ann Newton), Irving Bacon (az állomásfőnök), Eily Malyon, Ethel Griffies, Frances Carson.

LIFEBOAT (Mentőcsónak)

Produkció: Kenneth MacGowan, 20th Century-Fox, 1943. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Jo Swerling, John Steinbeck története nyomán. Operatőr: Glen MacWilliams. Különleges effektusok: Fred Sersen. Díszletek: James Basevi és Maurice Ransford. Zene: Hugo Friedhofer. Zenei rendező: Emil New-

man. Jelmezek: René Hubert. Vágó: Dorothy Spencer. Hangmérnökök: Bernard Fredericks és Roger Heman. Rendezőasszisztens: Saul Wurtzel. Stúdió: 20th Century-Fox, 1943, 96 perc. Főszereplők: Tallulah Bankhead (Constance Porter, „Connie”), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willy, a tengeralattjáró kapitánya), Mary Anderson (Alice Mackenzie), John Hodiak (John Kovac), Henry Hull (Charles J. Rittenhouse), Heather Angel (Mrs Higgins), Hume Cronyn (Stanley Garrett), Canada Lee (George Spencer, „Joe”, a hajópincér), William Yetter Jr. (a német tengerész).

1944

BON VOYAGE (Jó utat)

Produkció: MOI, 1944, GB, British Ministry of Information. Producer: Sidney Bernstein. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: J. O. C. Orton, Angus MacPhail, Arthur Calder-Marshall eredeti témája nyomán. Operatőr: Gunther Krampf. Díszletek: Charles Gilbert. Stúdió: Associated British. 25 perc. Főszereplők: John Blythe (John Dougall őrmester), The Molière Players (egy francia társulat, amely Angliába menekült).

AVENTURE MALGACHE (Madagaszkári kaland)

Produkció: MOP, 1944, GB, British Ministry of Information. Producer: Sidney Bernstein. Rendező: Alfred Hitchcock. Operatőr: Gunther Krampf. Díszletek: Charles Gilbert. Stúdió: Associated British. Főszereplők: The Molière Players.

1945

SPELLBOUND (Elbűvölve)

Produkció: Selznick International, 1945. Producer: David O. Selznick. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Ben Hecht, Francis Beeding (Hilary St George Saunders és John Palmer) „The House of Dr Edwardes” című regénye nyomán. Adaptáció: Angus MacPhail. Operatőr: George Barnes, ASC. Különleges fotográfiai effektusok: Jack Cos-

grove. Díszletek: James Basevi és John Ewing. Zene: Miklos Rozsa. Jelmezek: Howard Greer. Vágó: William Ziegler és Hal C. Kern. Hangmérnök: Richard De Weese. Álomjelenet: Salvador Dali. Pszichiátriai szaktanácsadó: May E. Romm, M. D. Rendezőasszisztens: Lowell J. Farrell. Stúdió: Selznick International. Forgalmazó: United Artists, 1945, 111 perc. Főszereplők: Ingrid Bergman (Dr Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantine), Jean Acker (a házvezetőnő), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), Donald Curtis (Harry), John Emery (Dr Fleuret), Leo G. Carroll (Dr Murchinson), Norman Lloyd (Garmes), Michael Chekhov (Dr Alex Brulov), Steven Geray (Dr Graff), Paul Harvey (Dr Hanish), Erskine Sandford (Dr Gall), Janet Scott (Norma), Victor Kilian (a sheriff), Bill Goodwin (a szállodai detektív), Art Baker (Cooley főhadnagy), Wallace Ford (az idegen), Regis Toomey (Gillespie őrmester), Joel Davis (a gyermek John Ballantine), Teddy Infuhr (John Ballantine fivére), Addison Richards (a rendőrfőnök), Dave Willock (a szállodai boy), Edward Fielding (Dr Edwardes), George Meader, Matt Moore, Harry Brown, Clarence Straight, Richard Bartell.

1945 nyarán a producer Sidney Bernstein, aki áprilisban tanúja volt a Szövetségesek bevonulásának a bergeni és buchenwaldi koncentrációs táborokba, megkérte Hitchcockot, hogy helyszínen forgatott dokumentumok alapján készítsen egy filmet. A szöveget Colin Wills és Richard Crossman írta, Solly Zuckerman közreműködésével. A film 50 perces. Hitlernek egy berlini 1940-es győzelmi parádéjával kezdődik, és bemutatja Bergen-Belsen-ben a tábor megnyitását: a csontvázra fogott túlélőket, a gyermekeket, a holttesteket, a náci férfiakat és nőket. A filmet először a németeknek szánták, de soha nem vetítették nagyközönség előtt, egészen 1983. december 20-ig, amikor a BBC (Channel Four) bemutatót egy körülbelül 10 perces változatot.

NOTORIOUS (Forgósztél)⁷

Produkció: Alfred Hitchcock, RKO, 1946. Társproducer: Barbara Keon. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Ben Hecht, A. Hitchcock témája nyomán. Operatőr: Ted Tetzlaff, ASC. Különleges effektusok: Vernon L. Walker, ASC és Paul Eagler, ASC. Díszletek: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark, Darrell Silvera és Claude Carpenter. Jelmezek: Edith Head. Zene: Roy Webb. Zenei rendező: Constantin Bakaleinikoff. Zenekari átdolgozások: Gil Grau. Vágó: Theron Warth. Hangmérnökök: John E. Tribby és Terry Kellum. Rendezőasszisztens: William Dorfman. Stúdió: RKO. Forgalmazó: RKO, 1946, 101 perc. Főszereplők: Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Konstantin (Mme Sebastian), Reinhold Schunzel (Dr Anderson), Moroni Olsen (Walter Beardsley), Ivan Triesault (Eric Mathis), Alex Minotis (Joseph), Eberhard Krumschmidt (Emil Hupka), Fay Baker (Ethel), Ricardo Costa (Dr Barbosa), Wally Brown (Mr Hopkins), Sir Charles Mendl (a sorhajókapitány), Ramon Nomar (Dr Silva), Peter von Zerneck (Roosner), Gavin Gordon (Ernest Weylin), Antonio Moreno (señor Ortiza), Frederick Ledebur (Knerr), Fred Hurney (Huberman), Herbert Wyndham (Mr Cook), Patricia Smart (Mrs Jackson), Charles D. Brown (a bíró), Alfredo De Sa (Ribero), Warren Jackson (a kerületi ügyész), Howard Mitchell (a felügyelő), Luis Serrano, Lenore Ulric.

1947

THE PARADINE CASE (A Paradine-eset)

Produkció: Selznick International, 1947. Producer: David O. Selznick. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: David O. Selznick, Robert Hichens regénye nyomán. Adaptáció: Alma Reville

⁷ A cím szó szerinti fordítása: „Hírhedt”. (A szerk.)

és James Bridie. Operatőr: Lee Garmes. Különleges effektusok: Clarence Slifer. Dísztetek: J. MacMillan Johnson és Thomas Morahan. Jelmezek: Travis Banton. Zene: Franz Waxman. Vágó: Hal C. Kern és John Faure. Hangmérnök: James G. Stewart és Richard Van Hessen. Rendezőasszisztens: Lowell J. Farrell. Stúdió: Selznick International. Forgalmazó: United Artists, 1947, 125 perc. Főszereplők: Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (Horfield bíró), Ethel Barrymore (Lady Sophie Horfield), Charles Coburn (Sir Simon Flaquer), Louis Jourdan (André Latour), Alida Valli (Maddalena-Anna Paradine), Leo G. Carroll (Sir Joseph Farrell), Joan Tetzl (Judy Flaquer), John Goldsworthy (Lakin), Lester Matthews (Ambrose felügyelő), Pat Aherne (Leggett őrmester), Colin Hunter (Baker), John Williams (egy ügyvéd), Isobel Elsom (a fogadós).

1948

ROPE (Kötél)

Produkció: Transatlantic Pictures, Warner Bros, 1948. Producerek: Sidney Bernstein és Alfred Hitchcock. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Arthur Laurents, Patrick Hamilton „Rope's End” című színdarabja nyomán. Adaptáció: Hume Cronyn. Operatőrök: Joseph Valentine, ASC és William V. Skall, ASC. Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Natalie Kalmus. Dísztetek: Perry Ferguson. Zene: David Buttolph, Francis Poulenc „Mouvement Perpétuel No. 1” című témája nyomán. Zenei rendező: Leo F. Forbstein. Jelmezek: Adrian. Vágó: William H. Ziegler. Hangmérnök: Al Riggs. Rendezőasszisztens: Lowell J. Farrell. Stúdió: Warner Bros. Forgalmazó: Warner Bros, 1948, 80 perc. Főszereplők: James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Shaw Brandon), Farley Granger (Philip Charles), Joan Chandler (Janet Walker), Sir Cedric Hardwicke (Mr Kentley, David apja), Constance Collier (Mrs Atwater), Edith Evanson (Mrs Wil-

son, a bejárónő), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Dick Hogan (David Kentley).

1949

UNDER CAPRICORN (A Baktérió alatt)

Produkció: Transatlantic Pictures, Warner Bros, 1949, GB. Producerek: Sidney Bernstein és Alfred Hitchcock. A produkció igazgatója: John Palmer és Fred Ahern. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: James Bridie, Helen Simpson regénye, valamint John Colton és Margaret Linden színdarabja nyomán. Adaptáció: Hume Cronyn. Operatőr: Jack Cardiff, ASC, valamint Paul Beeson, Ian Craig, David MacNeilly, Jack Haste. Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Natalie Kalmus és Joan Bridge. Dísztetek: Tom Morahan. Zene: Richard Addinsell; vezényel Louis Levy. Vágó: A. S. Bates. Hangmérnök: A. W. Watkins és Peter Handford. Jelmezek: Roger Furse. Rendezőasszisztens: C. Foster Kemp. Stúdió: MGM, Elstree. Forgalmazó: Warner Bros, 1949, 117 perc. Főszereplők: Ingrid Bergman (Lady Henretta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Jack Watling (Winter, Flusky titkára), Cecil Parker (Sir Richard, a gyám), Dennis O'Dea (Corrigan, a főügyész), Olive Sloane (Sal), John Ruddock (Mr Potter), Bill Shine (Mr Banks), Victor Lucas (Smiley tisztelendő), Ronald Adam (Mr Riggs), G. H. Mulcaster (Dr Macallister), Maureen Delaney (Flo), Julia Lang (Susan), Betty McDermott (Martha), Francis de Wolff (Wilkins őrnagy), Harcourt Williams (a kocsis), Roderick Lovell.

1950

STAGE FRIGHT⁸ (Rémület a színpadon)

Produkció: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1950, GB. A produkció igazgatója: Fred Ahern. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Whitfield Cook, Selwyn

8 A cím szó szerinti fordítása: „Lámpaláz”. (A szerk.)

Jepson „Man Running” és „Outrun the Constable” című történetei nyomán. Adaptáció: Alma Reville. További dialógus: James Bridie. Operatőr: Wilkie Cooper. Díszletek: Terence Verity. Marlene Dietrich jelmezei: Christian Dior. Zene: Leighton Lucas; vezényel Louis Levy. Dal: The Laziest Gal in Town, írta Cole Porter. Vágó: Edward Jarvis. Hangmérnök: Harold King. Stúdió: Elstree, GB. Forgalmazó: Warner Bros, 1950, 110 perc. Főszereplők: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (Wilfred Smith felügyelő), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim Gill sorhajókapitány), Dame Sybil Thorndike (Mrs Gill), Kay Walsh (Nellie Good), Miles Malleson (Fortescue), André Morell (Byard felügyelő), Patricia Hitchcock (Chubby Bannister), Hector MacGregor (Freddie Williams), Joyce Grenfell, Cyril Chamberlain, Helen Goss, Everly Gregg, Irene Handl, Arthur Howard.

1951

STRANGERS ON A TRAIN (Idegenek a vonaton)

Produkció: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1951, USA. Társproducer: Barbara Keon. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Raymond Chandler és Czenzi Ormonde, Patricia Highsmith regénye nyomán. Adaptáció: Whitfield Cook. Operatőr: Robert Burks, ASC. Különleges fotográfiai effektusok: H. F. Koenekamp. Díszletek: Edward S. Haworth és George James Hopkins. Zene: Dimitri Tiomkin; vezényel Ray Heindorf. Jelmezek: Leah Rhodes. Vágó: William H. Ziegler. Hangmérnök: Dolph Thomas. Rendezőasszisztens: Mel Dellar. Stúdió: Warner Bros. Forgalmazó: Warner Bros, 1951, 101 perc. Főszereplők: Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Robert Walker (Bruno Anthony), Leo G. Carroll (Morton szenátor), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliott (Miriam Haines), Marion Lorne (Mrs Anthony), Jonathan Hale (Mr Anthony), Howard St John (Turley kapitány), John Brown (Collins professzor), Norma Warden (Mrs Cun-

ningham), Robert Gist (Leslie Hennessy), John Doucette (Hammond), Charles Meredith (Donahue bíró), Eddie Hearn (Campbell főhadnagy), Jack Cushingam (Fred Reynolds), Ed Clark (Miller), Edna Holland (Mrs Joyce), John Butler (a vak), George Revenant (M. Darville), Odette Myrtil (Mme Darville), Sam Flint (az ember aki tüzet kér), Laura Treadwell (Mrs Anderson), Leonard Care, J. Louis Johnson, Murray Alper, Robert B. Williams, Roy Engel.

1952

I CONFESS (Meggyónom)

Produkció: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1952. Társproducer: Barbara Keon. Felügyelő producer: Sherry Shourdes. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: George Tabori és William Archibald, Paul Anthelme „Nos deux consciences” című színművéből. Operatőr: Robert Burks, ASC. Díszletek: Edward S. Haworth és George James Hopkins. Zene: Dimitri Tiomkin, vezényel Ray Heindorf. Vágó: Rudi Fehr, ACE. Jelmezek: Orry-Kelly. Hangmérnök: Oliver S. Garretson. Szakmai tanácsadó: Paul la Couline atya. Rendőrségi tanácsadó: Oscar Tangvay felügyelő. Stúdió: Warner Bros. Külső felvételek: Quebec. Rendezőasszisztens: Don Page. Forgalmazó: Warner Bros, 1952, 95 perc. Főszereplők: Montgomery Clift (Michael Logan atya), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (Larrue felügyelő), Brian Aherne (Willy Robertson, az ügyész), Otto E. Hasse (Otto Keller), Dolly Haas (Alma Keller, a felesége), Roger Dann (Pierre Grandfort), Charles André (Millais atya), Judson Pratt (Murphy, egy rendőr), Ovila Legare (Vilette, az ügyvéd), Gilles Pelletier (Benoit atya).

1954

DIAL M FOR MURDER (Gyilkosság telefonhívásra)

Produkció: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1954. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Alfred Hitchcock és Frederick Knott, Frederick Knott színműve nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC.

Film: Naturalvision és 3-D. Szín: Warner Color. Díszletek: Edward CarrÖre és George James Hopkins. Zene: Dimitri Tiomkin, vezényel a zeneszerző. Jelmezek: Moss Mabry. Hangmérnök: Oliver S. Garretson. Vágó: Rudi Fehr. Rendező-asszisztens: Mel Dellar. Stúdió: Warner Bros. Forgalmazó: Warner Bros, 1954, 88 perc. Főszereplők: Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (Hubbard főfelügyelő), Anthony Dawson (Swan/Lesgate kapitány), Leo Britt (a narrátor), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (Williams), George Alderson (a detektív), Robin Hughes (egy rendőrőrmester), Guy Doleman, Thayer Roberts, Sanders Clark (rendőrök), Robert Dobson (a rendőrségi fényképész), Major Sam Harris (az ember a telefonfülkében), Jack Cunningham (bobby).

REAR WINDOW (Hátsó ablak)

Produkció: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: John Michael Hayes, Cornell Woolrich (William Irish) kisregénye nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC. Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Richard Mueller. Különböző effektusok: John P. Fulton. Díszletek: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson, Sam Comer és Ray Moyer. Zene: Franz Waxman. Vágó: George Tomasini. Jelmezek: Edith Head. Rendezőasszisztens: Herbert Coleman. Hangmérnökök: Harry Lindgren és John Cope. Stúdió: Paramount. Forgalmazó: Paramount, 1954, 112 perc. Főszereplők: James Stewart (L. B. Jeffries, „Jeff”), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle, a detektív), Thelma Ritter (Stella, az ápolónő), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (Miss Magányos Szív), Ross Bagdasarian (a zeneszerző), Georgine Darcy (Miss Torso, a táncosnő), Jesslyn Fax (a szobrásznő), Rand Harper (az ifjú házaspár), Irene Winston (Mrs Thorwald), Denny Bartlett (Miss Torso barátja), Alan Lee (a tulajdonos), Anthony Warde (a detektív), Harry Landers (egy fiatalember), M. English

(egy vendég), Kathryn Grandstaff (egy vendég), Iphigénie Castiglioni (a nő a madarakkal), Ralph Smiley (Carl), Bess Flowers (a kutya nő), Jerry Antes (egy táncos), Barbara Bailey (a koreográfusnő), Len Hendry, Mike Mahoney, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, Havis Davenport, Sara Berner, Frank Cady.

1955

TO CATCH A THIEF (Fogjunk tolvajt)

Produkció: Alfred Hitchcock, Paramount, 1955. Rendező: Alfred Hitchcock. A második stáb rendezője: Herbert Coleman. Forgatókönyv: John Michael Hayes, David Dodge regénye nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC. (Vistavision) A második stáb operatőre: Wallace Kelley. Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Richard Mueller. Különleges effektusok: John P. Fulton. Kliséfényképezés: Farciot Edouart, ASC. Díszletek: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson, Sam Comer és Arthur Krams. Zene: Lynn Murray. Vágó: George Tomasini. Jelmezek: Edith Head. Rendezőasszisztens: Daniel McCauley. Hangmérnökök: Lewis és John Cope. Stúdió: Paramount. Külső felvételek: Côte d'Azur, Franciaország. Forgalmazó: Paramount, 1955, 97 perc. Főszereplők: Cary Grant (John Robie, „a Macska”), Grace Kelly (Frances Stevens), Charles Vanel (Bertani), Jessie Royce Landis (Mrs Stevens), Brigitte Auber (Danielle Foussard), René Blancard (Lepic rendbiztos), John Williams (H. Hughson), Georgette Anys (Germaine), Roland Lesaffre (Claude), Jean Hebey (Mercier), Dominique Davray (Antoinette), Russel Gaige (Mr Sanford), Marie Stoddard (Mrs Sanford), John Alderson (egy detektív), Don McGowan (egy detektív), W. Willie Davis (a kövér férfi), Jean Martinelli (Foussard), Aimée Torriani (a szakácsnő), Paul „Tiny” Newlan (a férfi a sárgaréppával), Lewis Charles (a férfi a tejjel), Louis Mercier (a krupié), Philip Van Zandt (az ékszerüzlet alkalmazottja), Gladys Holland (az elegáns francia nő), Leonard Penn és Michael Hadlow (két monacói rendőr), Frank Chellano, Otto F. Schulze, Guy de

Vestel, Bela Kovacs, Edward Manouk, Martha Bamattre.

1956

THE TROUBLE WITH HARRY (Harryvel mindig baj van)

Produkció: Alfred Hitchcock, Paramount, 1956. Társproducer: Herbert Coleman. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: John Michael Hayes, John Trevor Story regénye nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC. (Vistavision) Különleges effektusok: John P. Fulton. Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Richard Mueller. Díszletek: Hal Pereira, John Goodman, Sam Comer és Emile Kuri. Zene: Bernard Herrmann. Dal: „Flaggin’ the Train to Tuscaloosa”. Szöveg: Mack David. Zene: Raymond Scott. Vágó: Alma Macrorie. Jelmezek: Edith Head. Hangmérnök: Harold Lewis és Winston Leverett. Rendezőasszisztens: Howard Joslin. Stúdió: Paramount. Külső felvételek: New England. Forgalmazó: Paramount, 1956, 99 perc. Főszereplők: Edmund Gwenn (Albert Wiles kapitány), John Forsythe (Sam Marlowe, a festő), Shirley MacLaine (Jennifer Rogers, Harry felesége), Mildred Natwick (Miss Gravely), Jerry Mathers (Arnie Rogers), Mildred Dunnock (Mrs Wiggs), Royal Dano (Calvin Wiggs), Parker Fennelly (a milliomos), Barry Macollum (a csavargó), Dwight Marfield (Dr Greenbow), Leslie Wolff (a műkritikus), Philip Truex (Harry), Ernest Curt Bach (a sofőr).

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Az ember, aki túl sokat tudott)

Produkció: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwite Prod., 1955. Társproducer: Herbert Coleman. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: John Michael Hayes és Angus MacPhail, Charles Bennett és D. B. Wyndham-Lewis története nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC. (Vistavision) Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Richard Mueller. Különleges effektusok: John P. Fulton,

ASC. Díszletek: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer és Arthur Krams. Zene: Bernard Herrmann. Dalok: „Que Sera, Sera” és „We’ll Love Again”. Dalszerzők: Jay Livingston és Ray Evans. Arthur Benjamin és D. B. Wyndham-Lewis „Storm Cloud Cantata” című művét előadja a London Symphony Orchestra, vezényel Bernard Herrmann. Közreműködik a Covent Garden Opera Chorus, szólista: Barbara Howitt. Vágó: George Tomasini, ACE. Jelmezek: Edith Head. Hangmérnökök: Franz Paul és Gene Garvin, Western Electric. Rendezőasszisztens: Howard Joslin. Stúdió: Paramount. Külső felvételek: Marokkó. Forgalmazó: Paramount, 1956, 120 perc. Főszereplők: James Stewart (Dr Ben MacKenna), Doris Day (Jo, a felesége), Daniel Gélin (Louis Bernard), Brenda de Banzie (Mrs Drayton), Bernard Miles (Mr Drayton), Ralph Truman (Buchanan felügyelő), Mogens Wieth (a nagykövet), Alan Mowbray (Val Parnell), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (a kis Hank MacKenna), Reggie Nalder (Rien, a gyilkos), Yves Brainville (a felügyelő), Richard Wattis (az igazgató asszisztense), Alix Talton (Helen Parnell), Noel Willman (Woburn), Carolyn Jones (Cindy Fontaine), Leo Gordon (a sofőr), Abdelhaq Chraïbi (az arab), Betty Baskomb (Edna), Lewis Martin (egy rendőr), Alexi Bobrinskoy (a miniszterelnök), Gladys Holland (Bernard barátnője), Clifford Buckton (Sir Kenneth Clarke), Harry Fine (Edington), Barry Keegan (Patterson), Enid Lindsey (Lady Clarke), Patrick Aherne, Louis Marcier, Anthony Warde, Richard Wordsworth.

1957

THE WRONG MAN (Tévedés)⁹

Produkció: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1957. Társproducer: Herbert Coleman. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Maxwell Anderson és Angus MacPhail, Maxwell Anderson „The True Story of Christopher Emmanuel Balest-

9 A cím szó szerinti fordítása: „A nem megfelelő ember”. (A szerk.)

rero" című műve nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC. Díszletek: Paul Sylbert és William L. Kuehl. Zene: Bernard Herrmann. Vágó: George Tomasini. Hangmérnök: Earl Crain, Sr. Rendezőasszisztens: Daniel J. McCauley. Szakmai tanácsadó: Frank O'Connor (a Kerületi Ügyész Rendőrségi Elöljárója, Queens County, New York. Stúdió: Warner Bros. Külső felvételek: New York. Forgalmazó: Warner Bros, 1957, 105 perc. Főszereplők: Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero, „Manny”), Vera Miles (Rose, a felesége), Anthony Quayle (Frank O'Connor), Harold J. Stone (Bowers hadnagy), Charles Cooper (Matthews, egy detektív), John Heldabrant (Tomasini), Richard Robbins (Daniell, a vétkes férfi), Esther Minciotti (Manny anyja), Doreen Lang (Mrs Ann James), Laurinda Barrett (Constance Willis), Norma Connolly (Betty Tood), Nehemiah Persoff (Gene Conforti), Lola D'Annunzio (Olga Conforti), Kippy Campbell (Robert Balestrero), Robert Essen (Gregory Balestrero), Dayton Lummis (Groat bíró), Peggy Webber (Miss Dennerly), John Vivyan (Holman), Will Hare (McKaba), Werner Klemperer (Dr Banay), Mel Dowd (az ápolónő), Anna Karen (Miss Duffield), Frances Reid.

1958

VERTIGO¹⁰ (Szédülés)

Produkció: Alfred Hitchcock, Paramount, 1958. Társproducer: Herbert Coleman. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Alec Coppel és Samuel Taylor, Pierre Boileau és Thomas Narcejac „D'Entre les Morts” című regénye nyomán. Operatőr: Robert Burks, ASC. (Vistavision) Különleges effektusok: John Fulton. Díszletek: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer és Frank McKelvey. Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Richard Mueller. Zene: Bernard Herrmann; vezényel Muir Mathieson. Vágó: George Tomasini. Jelmezek: Edith Head. Rendezőasszisztens: Daniel McCauley. Hangmérnökök: Harold Lewis

és Winston Leverett. Főcím: Saul Bass. Speciális jelenet tervezője: John Ferren. Stúdió: Paramount. Külső felvételek: San Francisco, San Juan Bautista. Forgalmazó: Paramount, 1958, 120 perc. Főszereplők: James Stewart (John „Scottie” Ferguson), Kim Novak („Madeleine Elster” és Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge Wood), Henry Jones (a bűnügyi vizsgálóbíró), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (az orvos), Ellen Corby (a szálló igazgatónője), Konstantin Shayne (Pop Leibel), Lee Patrick (a nő aki hasonlít Madeleine-re).

1959

NORTH BY NORTHWEST (Észak-északnyugat)

Produkció: Alfred Hitchcock, Metro-Goldwyn-Mayer, 1959. Társproducer: Herbert Coleman. Rendező: Alfred Hitchcock. Eredeti forgatókönyv: Ernest Lehman. Operatőr: Robert Burks, ASC. (Vistavision) Szín: Technicolor. Szaktanácsadó: Charles K. Hagedon. Különleges fotográfiai effektusok: A. Arnold Gillespie és Lee Le Blanc. Díszletek: Robert Boyle, William A. Horning, Merrill Pyle, Henry Grace és Frank McKelvey. Zene: Bernard Herrmann. Vágó: George Tomasini. Főcím tervezése: Saul Bass. Hangmérnök: Frank Milton. Rendezőasszisztens: Robert Saunders. Stúdió: Metro-Goldwyn-Mayer. Külső felvételek: New York (Long Island), Chicago, Rapid City [Mount Rushmore National Monument (South Dakota)]. Forgalmazó: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959, 136 perc. Főszereplők: Cary Grant (Roger O. Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Philip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (a professzor), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson („Mrs Townsend”, a házvezetőnő), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian), Carleton Young (Fanning Nelson), Edward C. Platt (Victor Larrabee), Philip Coolidge (Dr. Cross), Doreen Lang (Maggie), Edward

10 A cím szó szerinti fordítása: „Tériszony”. (A ford.)

Binns (Junker kapitány), Robert Ellens-
tein (Licht), Lee Tremayne (a becsüs),
John Bernardino (Emile Klinger őrmes-
ter), Nora Marlowe (Anna), Alexander
Lockwood (Anson B. Flynn bíró), Stan-
ley Adams (Harding főhadnagy), Frank
Wilcox (Wetner), Robert Shayne (Larry
Wade), Paul Genge (Hagerman főhad-
nagy), Walter Coy (egy riporter), Mau-
die Prickett (Elsie), Doris Singh (az
indiai nő), Patrick McVey, Ken Lynch,
Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned
Glass, Malcolm Atterbury.

1960

PSYCHO (Psycho)

Produkció: Alfred Hitchcock, Para-
mount, 1960. A produkció igazgatója:
Lew Leary. Rendező: Alfred Hitchcock.
Forgatókönyv: Joseph Stefano, Robert
Bloch regénye nyomán. Operatőr: John
L. Russell, ASC. Különleges fotográfiai
effektusok: Clarence Champagne. Dísz-
letek: Joseph Hurley, Robert Clatworthy
és George Milo. Zene: Bernard Herr-
mann. Hangmérnökök: Walden O. Wat-
son és William Russell. Főcím tervezése:
Saul Bass. Vágó: George Tomasini. Ren-
dezőasszisztens: Hilton A. Green. Jelme-
zek: Helen Colvig. Stúdió: Paramount.
Külső felvételek: Phoenix (Arizona),
Route 99 (Fresno-Bakersfield Highway),
San Fernando Valley. Forgalmazó: Para-
mount, 1960, 109 perc. Főszereplők: An-
thony Perkins (Norman Bates), Janet
Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila
Crane, Marion testvére), John Gavin
(Sam Loomis), Martin Balsam (Milton
Arbogast, a magán-detektív), John McIn-
tire (Chambers, a sheriff), Simon Oak-
land (Dr. Richmond), Frank Albertson
(Tom Cassidy, a milliomos), Patricia
Hitchcock (Caroline), Vaughn Taylor
(George Lowery), Lurene Tuttle (Mrs
Chambers), John Anderson (az autóke-
reskedő), Mort Mills (a rendőr), Sam
Flint, Francis De Sale, George Elredge
(tisztviselők).

1963

THE BIRDS (Madarak)

Produkció: Universal, 1963. Producer:
Alfred Hitchcock. Rendező: Alfred

Hitchcock. Forgatókönyv: Evan Hunter,
Daphne du Maurier novellája nyomán.
Operatőr: Robert Burks, ASC. Szín:
Technicolor. Különleges effektusok:
Lawrence A. Hampton. Különleges fo-
tográfiai tanácsadó: Ub Iwerks. A pro-
dukció igazgatója: Norman Deming.
Díszletek: Robert Boyle és George Milo.
Tippi Hedren jelmezei: Edith Head. Jel-
mezek: Rita Riggs. Elektronikus hang
komponálása és előállítása: Remi Gass-
man és Oscar Sala. Hangtanácsadó: Ber-
nard Herrmann. Madáridomító: Ray
Berwick. Rendezőasszisztens: James H.
Brown. Alfred Hitchcock asszisztense:
Peggy Robertson. Illusztrátor: Albert
Whitlock. Főcím: James Pollak. Vágó:
George Tomasini. Hangmérnök: Waldon
Watson és William Russell. Stúdió: Uni-
versal. Külső felvételek: San Francisco,
Bodega, Bodega Bay, Valley Ford (Cali-
fornia). Forgalmazó: Universal, 1963,
120 perc. Főszereplők: Rod Taylor
(Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie
Daniels), Jessica Tandy (Mrs Brenner),
Suzanne Pleshette (Annie Hayworth),
Veronica Cartwright (Cathy Brenner),
Ethel Griffies (Mrs Bundy), Charles
McGraw (Sebastian Sholes), Ruth McDe-
vitt (Mrs MacGruder), Joe Mantell (a ke-
reskedelmi utazó), Malcolm Atterbury
(Al Malone), Karl Swenson (a részeg),
Elizabeth Wilson (Helen Carter), Lonny
Chapman (Deke Carter), Doodles Wea-
ver (a halász), John McGovern (a férfi a
liftben), Doreen Lang (a nő az étterem-
ben), William Quinn (egy férfi), Richard
Deacon.

1964

MARNIE (Marnie)

Produkció: Alfred Hitchcock, Univer-
sal, 1964. Rendező: Alfred Hitchcock.
Forgatókönyv: Jay Presson Allen, Wins-
ton Graham regénye nyomán. Operatőr:
Robert Burks, ASC. Szín: Technicolor.
Díszletek: Robert Boyle és George Milo.
Tippi Hedren és Diane Baker jelmezei:
Edith Head. Tippi Hedren frizurája: Ale-
xandre de Paris. Női jelmezek: Rita
Riggs. Férfi jelmezek: James Linn. Zene:
Bernard Herrmann. Vágó: George To-
masini. Rendezőasszisztens: James H.

Brown. Alfred Hitchcock asszisztense: Peggy Robertson. Hangmérnökök: Waldon O. Watson és William Green. Stúdió: Universal. Forgalmazó: Universal, 1964, 120 perc. Főszereplők: Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar, Marnie anyja), Bob Sweeney (Bob, az unokatestvér), Alan Napier (Mr Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Clabon), Bruce Dern (a tenge-rész), Henry Beckman (az első detek-tív), Edith Evanson (Rita), Meg Wyllie (Mrs Turpin), Milton Selzer (egy férfi a lóversenyen), Louise Lorimer (Mrs Strutt).

1966

TORN CURTAIN (Szakadt függöny)

Produkció: Universal, 1966. Producer: Alfred Hitchcock. A produkció igazgatója: Jack Corrick. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Brian Moore (Keith Waterhouse-szal és Willis Hall-lal). Operatőr: John F. Warren, ASC. Szín: Technicolor. Díszeletek: Frank Arrigo és George Milo. Jelmezek: Edith Head. Hangmér-nökök: Waldon O. Watson és William Russell. Zene: John Addison. Vágó: Bud Hoffman. Rendezőasszisztens: Donald Bear. Alfred Hitchcock asszisztense: Peggy Robertson. Stúdió: Universal. Külső felvételek: Camarillo (California), San Fernando Valley repülőtér, Long Beach, University of Southern California. Forgalmazó: Universal, 1966, 128 perc. Főszereplők: Paul Newman (Michael Armstrong professzor), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (Kuchinska grófnő), Hansjörg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (a balett-táncosnő), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Günter Strack (Karl Manfred professzor), Ludwig Donath (Gustav Lindt professzor), David Opatoshu (Mr Jacobi), Gisela Fischer (Dr Koska), Mort Mills (a „farmer”), Carolyn Conwell (a „farmer” felesége), Arthur Gould-Porter (Freddy), Gloria Gorvin (Fräulein Mann), Hedley Mat-

tingly (a légitársaság vezetője), Erik Holland (az utazási iroda alkalmazottja), Norbert Sciller (Gutman), Peter Burne (Olaf Hengstrom), Peter Lorre (egy taxisofőr), Frank Aberschal (a gyár igazgatója), Lester Fletch, Rico Cattani (titkos ügynökök), Lyle Sudrow (egy tenge-résztiszt), Michael Panaieff, Joey Harris (keleti ügynökök).

1969

TOPAZ (Topáz)

Produkció: Universal. Producer: Alfred Hitchcock. Társproducer: Herbert Coleman. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Samuel Taylor, Leon Uris regénye nyomán. Operatőr: Jack Hildyard. Szín: Technicolor. Zene: Maurice Jarre. Díszeletek: John Austin és Henry Bumstead. Jelmezek: Edith Head és Pierre Balmain. Vágó: William Ziegler. Hangmérnök: Waldon O. Watson és Robert R. Bertrand. Rendezőasszisztensek: Douglas Green és James Westman. Alfred Hitchcock asszisztense: Peggy Robertson. Francia szakmai tanácsadók: J. P. Mathieu és Odette Ferry. Stúdió: Universal. Külső felvételek: Nyugat-Németország, Koppenhága, New York, Washington, Párizs. Forgalmazó: Universal, 196, 127 perc. Főszereplők: Frederick Stafford (André Devereaux), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Cordoba), Michel Piccoli (Jacques Grandville), Philippe Noiret (Henri Jarré), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Picard), Roscoe Lee Browne (Philippe Dubois), Per-Axel Arosenius (Boris Kusenov), John Forsythe (Michael Nordstrom), Edmond Ryan (McKittreck), Sonja Kolthoff (Mrs Kusenov), Tina Hedstrom (Tamara Kusenov), John Van Dreelen (Claude Martin), Don Randolph (Luis Uribe), Roberto Contreras (Munoz), Carlos Rivas (Hernandez), Lewis Charles (Mr Mendoza), Anna Navarro (Mrs Mendoza), John Roper (Thomas), George Skaff (René d'Arcy), Roger Til (Jean Chabrier), Sándor Szabó (Emile Redon), Lew Brown (egy amerikai tisztviselő).

FRENZY (Téboly)

Produkció: Universal. Producer: Alfred Hitchcock. Társproducer: Bill Hill. A produkció igazgatója: Brian Burgess. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Anthony Shaffer, Arthur La Bern „Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square” című regénye nyomán. Operatőr: Gil Taylor, BSC. Szín: Technicolor. Különleges effektusok: Albert Whitlock. Zene: Ron Goodwin. Díszletek: Sydney Cain és Robert Laing. Jelmezek: Dulcie Midwinter. Vágó: John Jympson. Hangmérnökök: Peter Handford és Gordon K. McCallum. Rendezőasszisztens: Colin Brewer. Alfred Hitchcock asszisztense: Peggy Robertson. Stúdió: Pinewood. Külső felvételek: London. Forgalmazó: Universal, 1972, 116 perc. Főszereplők: Jon Finch (Richard Blaney), Alec McCowen (Oxford felügyelő), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Bernard Cribbins (Forsythe), Anna Massey (Barbara „Babs” Milligan), Vivien Merchant (Mrs Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Elsie Randolph (Gladys, a hotel alkalmazottja), Rita Webb (Mrs Rusk), Clive Swift (Johnny Porter), Jean Marsh (Monica Barling, Brenda titkárnője), Madge Ryan (Mrs Davison), George Tovey (Mr Salt), John Boxer (Sir George), Noel Johnson és Gerald Sim (két férfi a bárban), June Ellis (a kiszolgálónő), Bunny May (a csapos), Robert Keegan (a kórházi beteg), Jimmy Gardner (a hotelportás), Michael Bates (Spearman őrmester).

FAMILY PLOT (Családi összeesküvés)¹¹

Produkció: Universal. Producer: Alfred Hitchcock. A produkció igazgatója: Ernest Wehmeyer. Rendező: Alfred Hitchcock. Forgatókönyv: Ernest Lehman, Victor Canning „The Rainbird Pattern” című regénye nyomán. Operatőr: Leonard South, ASC. Szín: Technicolor. Különleges effektusok: Albert Whitlock. Zene: John Williams. Díszletek: Henry Bumstead és James Payne. Jelmezek: Edith Head. Vágó: Terry Williams. Hangmérnökök: James Alexander és Robert Hoyt. Rendezőasszisztensek: Howard G. Kazanjian és Wayne Farlow. Stúdió: Universal. Forgalmazó: Universal, 1976, 120 perc. Főszereplők: Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson, Edward Shoebridge), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Ed Lauter (Joseph Maloney), Katherine Helmond (Mrs Maloney), Warren J. Kemmerling (Grandison), Edith Atwater (Mrs Clay), William Prince (a püspök), Nicholas Colasanto (Constantine), Marge Redmond (Vera Hannagan), John Lehne (Andy Bush), Charler Tyner (Wheeler), Alexander Lockwood (a lelész), Martin West (Sanger).

1976-1980

THE SHORT NIGHT (Rövid éjszaka)

Ezen a filmen dolgozott Alfred Hitchcock utolsó éveiben. (Bővebben lásd: 16. fejezet.)

11 A cím a „The Ring”-hez hasonlóan több értelmű, „Családi parcella”-ként is lehetne fordítani. (A szerk.)

Alfred Hitchcock televíziós filmjei

REVENGE¹² (Bosszú)

Forgatókönyv: Francis Cockrell és A. I. Bezzerides, Samuel Blas novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: Martin Obzina és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray. Rendezőasszisztens: Jack Corrick. Időtartam: 25 perc. Adás: 1955. október 2. Szereplők: Ralph Meeker (Carl Spann), Vera Miles (Elsa Spann), Frances Bavier (Mrs Ferguson), Ray Montgomery (egy rendőr), Norman Willis (egy rendőr), John Day (egy rendőr), Lilian O'Malley, Herbert Lytton.

BREAKDOWN (Idegösszeomlás)

Forgatókönyv: Francis Cockrell és Louis Pollock, Louis Pollock novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: Martin Obzina és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: James Hogan. Időtartam: 25 perc. Adás: 1955. november 13. Szereplők: Joseph Cotten (William Calles), Raymond Bailey (Ed Johnson), Forrest Stanley (Hubka), Lane Chandler (a sheriff), Harry Shannon (Doc Harner), Marvin Press (Chessy), Murray Alper (Lloyd), James Edwards (a Fekete), Mike Ragan (a Fehér), Jim Weldon (a szerelő), Richard Nexton (a teherautó-vezető), Aaron Spelling (az első férfi), Harry Landers (a második férfi), Elzie Emanuel (a harmadik férfi), Ralph Peters.

BACK FOR CHRISTMAS (Karácsonyra visszajövök)

Forgatókönyv: Francis Cockrell, John Collier novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: Martin Obzina és Ralph Sylos. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Richard Birnie. Időtartam: 25 perc. Adás: 1956. március 4. Szereplők: John Williams (Herbert Carpenter), Isobel Elsom (Hermione Carpenter), A. E. Gould-Porter (Sinclair őrnagy), Gavin Muir (Mr Wallingford), Katherine Warren (Mrs Wallingford), Gerald Hamer (Mr Hewitt), Irene Tedrow (Mrs Hewitt), Ross Ford (Hall), Theresa Harris (a háztartási alkalmazott), Mollie Glesing (Elsie), Lily Kemble-Cooper.

THE CASE OF MR PELHAM (Mr. Pelham esete)

Forgatókönyv: Francis Cockrell, Anthony Armstrong novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Jack Corrick. Időtartam: 25 perc. Adás: 1955. december 4. Szereplők: Tom Ewell (Albert Pelham), Raymond Bailey (Dr Harley), Kirby Smith (Tom Mason), Kay Stewart (Miss Clement), John Compton (Vincent), Jan Arvan (Harry), Norman Willis (Ray), Tim Graham (a felszolgáló inas), Justice Watson (Peterson), Richard Collier (az ügynök), Diane

12 1955 és 1961 között mintegy 260 rövidebb révéfilmet láthatott az amerikai közönség „Alfred Hitchcock Presents” címmel. A történetek elé Hitchcock mondott bevezetőt, de ő maga csak néhányat rendezett a filmek közül. Hasonló televíziós sorozat volt a „The Alfred Hitchcock Hour”, 1962 és 1964 között, amelynek 93 egyórás epizódja közül Hitchcock mindössze egyet rendezett. Ebben a fejezetben az általa rendezett részeket soroljuk fel. (A szerk.)

Brewster (a titkárnő), Sam Harris (a klub egy tagja).

WET SATURDAY (Nedves szombat)

Forgatókönyv: Marian Cockrell, John Collier novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: Martin Obzina és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Jack Corrick. Időtartam: 25 perc. Adás: 1956. szeptember 3. Szereplők: Sir Cedric Hardwicke (Mr Princey), John Williams (Smollett kapitány), Kathryn Givney (Mrs Princey), Tita Purdom (Millicent Princey), Irene Lang (a háztartási alkalmazott).

MR BLANCHARD'S SECRET (Mr. Blanchard titka)

Forgatókönyv: Sarett Rudley, Emily Neff novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: John Lloyd és James Walters. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Richard Birnie. Időtartam: 25 perc. Adás: 1956. december 23. Szereplők: Mary Scotts (Babs Fenton), Robert Horton (John Fenton), Dayton Lummis (Mr Blanchard), Meg Mundy (Mrs Blanchard), Eloise Hardt.

FOUR O'CLOCK (Négy óra)

Forgatókönyv: Francis Cockrell, Cornell Woolrich (William Irish) novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: John Lloyd és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 50 perc. Adás: 1957. szeptember 30. Szereplők: E. G. Marshall (Paul Steppe), Nancy Kelly (Fran), Richard Long (Dave), Tom Pittman (Joe), Dean Stanton (Bill), Charles Sell (a kliens), Vernon Rich (az orvos), Brian Corcoran (a kisfiú), David Armstrong Juney Ellis, Jesslyn Fax, Chuck Webster.

ONE MORE MILE TO GO (Egy mérföld van hátra)

Forgatókönyv: James Cavanagh, F. J. Smith novellája nyomán. Operatőr: John

Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: John Lloyd és Ralph Sylos. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1957. április 7. Szereplők: David Wayne (Sam Jacoby), Louise Larrabee (Martha), Steve Brodie (a rendőr), Norman Leavitt (a benzinkutas).

THE PERFECT CRIME (A tökéletes bűntény)

Forgatókönyv: Stirling Silliphant, Ben Ray Redman novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: John Lloyd és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1957. október 20. Szereplők: Vincent Price (Charles Courtney), James Gregory (John Gregory), John Zaremba (a fényképész), Marianne Stewart (Alice West), Mark Dana, Gavin Gordon, Therese Lyon, Nick Nicholson, Charles Webster.

LAMB TO THE SLAUGHTER (Bárány a mészárláshoz)

Forgatókönyv: Roald Dahl. Operatőr: John Russell. Zene: Stanley Wilson. Díszletek: John Lloyd és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1958. április 13. Szereplők: Barbara Bel Geddes (Mary Maloney), Harold J. Stone (Noonan főhadnagy), Allan Lane (Patrick Maloney), Ken Clark (Mike), William Keene, Robert C. Ross, Otto Waldis, Thomas Wild.

POISON (Méreg)

Forgatókönyv: Casey Robinson, Roald Dahl novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Díszletek: John Lloyd és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1958. október 5. Szereplők: Wendell Corey (Timber Woods), James Donald (Harry Pope), Arnold Moss (Dr Gander-

bai), Weaver Levy (a háztartási alkalmazott).

A DIP IN THE POOL (Fürdés a tóban)

Forgatókönyv: Robert Dennis és Francis Cockrell, Roald Dahl novellája nyomán. Operatőr: John Warren. Díszletek: John Lloyd és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1958. június 1. Szereplők: Keenan Wynn (William Botibol), Louise Platt (Ethel Botibol), Philip Bourneuf (Renshaw), Fay Wray (Mrs Renshaw), Doreen Lang (Emily), Doris Lloyd (Emily barátnője), Barry Harvey (a hajópincér), Ashley Cowan (a matróz), Ralph Clanton, Owen Cunningham, Michael Hadlow (a fogadók), Margaret Curtis, Judith Brian, William Hughes (az utasok).

BANQUO'S CHAIR (Banquo széke)

Forgatókönyv: Francis Cockrell, Rupert Croft-Cooke novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Frederick Herbert. Díszletek: John Lloyd és George Milo. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1959. május 3. Szereplők: John Williams (William Brent), Kenneth Haigh (John Bedford), Reginald Gardiner (Cooke Finch őrnagy), Max Adrian (Robert Stone), George Pelling (Lane), Tom Dillon (Balter őrmester), Hilda Plowright (May Thorpe).

ARTHUR (Arthur)

Forgatókönyv: James Cavanagh, Arthur Williams novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Frederick Herbert. Díszletek: John Lloyd és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1959. szeptember 27. Szereplők: Laurence Harvey (Arthur Williams), Hazel Court (Helen), Robert Douglas (a felügyelő), Barry Harvey (a rendőr), Patrick MacNee (Theron őrmester).

THE CRYSTAL TRENCH (A kristályárok)

Forgatókönyv: Stirling Silliphant, A. Mason novellája nyomán. Operatőr: John Warren. Díszletek: John Lloyd és Julia Heron. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 25 perc. Adás: 1959. október 4. Szereplők: James Donald (Mark Cavenish), Patricia Owens (Stella Ballister), Harald Dyrenforth (Frederick Blauer), Ben Astar (a svájci szállodás), Oscar Beregi (a német turista), Werner Klemperer (Herr Ranks), Frank Holmes (Hans Blauer), Patrick MacNee (Kersley), Eileen Anderson (az angol háztartási alkalmazott), Otto Reichow (egy férfi).

INCIDENT AT A CORNER (Incidens egy sarkon)

Forgatókönyv: Charlotte Armstrong, saját novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Frederick Herbert. Díszletek: John Lloyd és George Milo. Vágó: Richard Wray és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Hilton Green. Időtartam: 50 perc. Adás: 1960. április 5. Szereplők: Paul Hartman (James Medwich), Vera Miles (Jane), George Peppard (Pat), Bob Sweeney (Jeffrey), Alice Backes (Pauline), Charity Grace (Elsa), Leora Dana (Mrs Tawley), Phil Ober (Malcolm Tawley), Warren Berlinger (Ron Tawley), Leslie Barrett (Batie), Mayr Alan Hokanson (Mrs Parker), Alexander Lockwood (Rigsby), Joe Flynn (Sidney Sinden), Florence MacMichael (Mrs Sinden), Jerry Paris (Grimes), Joe Sullivan (Taylor), Jack Albertson (Harry), Eve McVeagh (Georgia), Barbara Beard (Mary Jane).

MRS BIXBY AND THE COLONEL'S COAT (Mrs. Bixby és az ezredes kabátja)

Forgatókönyv: Halsted Welles, Roald Dahl novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Frederick Herbert. Díszletek: Martin Obzina és James Redd. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: David O'Connell és Edward Williams. Rendezőasszisztens: James Brown. Időtartam:

25 perc. Adás: 1960. szeptember 27. Szereplők: Audrey Meadows (Mrs Bixby), Stephen Chase (az ezredes), Sally Hughes (Miss Pulteney), Madie Norman (Elaine), Harry Cheschire (Mr Gorman), Howard Caine (a hitelező), Lilian Culver (a páciens), Ted Jordan (Mr Evans), Bernie Hamilton (a sofőr).

THE HORSE PLAYER (A lóverseny-játékos)

Forgatókönyv: Henry Slesar, saját novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Joseph Romero. Díszletek: Martin Obzina, John McCarthy és Julia Heron. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: David O'Connell és Edward Williams. Rendezőasszisztens: James Brown. Időtartam: 25 perc. Adás: 1961. március 14. Szereplők: Claude Rains (Amion atya), Ed Gardner (Sheridan), Percy Helton (a sekrestyés), Kenneth MacKenna (a püspök), Mike Ragan (Mr Cheever), William Newell (az első pénztáros), David Carlile (a második pénztáros), Ada Murphy (az idős hölgy), Jackie Carrol (az első ministráns), John Yount (a második ministráns).

BANG! YOU'RE DEAD! (Puff! Meghaltál!)

Forgatókönyv: Harold Swanton, Margery Vosper novellája nyomán. Operatőr: John Russell. Zene: Joseph Romero. Díszletek: Martin Obzina, John McCarthy és Julia Heron. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: David O'Connell. Rendezőasszisztens: Wallace Worsley. Időtartam: 25 perc. Adás: 1961. október 17. Szereplők: Billy Mumy (Jackie Chester), Biff Elliot (Fred Chester), Lucy Prentiss

(Amy Chester), Steve Dunne (Rick Sheffield), Kelly Flynn (Stephen), Dean Moray (Gary), Juanita Moore (Cleo), Karl Lucas (a levélhordó), Jeff Parker (a supermarket alkalmazottja), Olan Soule (Darlene apja), Joy Ellison (Darlene), Scott Davey (a cowboynak öltözött fiú), Craig Duncan (a második alkalmazott), Mary Grace Canfield (a kövér nő), Thayer Burton (a pénztáros), John Zarembo (az üzletvezető), Marta Kristen (a nyalókás lány).

I SAW THE WHOLE THING (Láttam az egészet)

Forgatókönyv: Henry Slesar, Henry Cecil novellája nyomán. Operatőr: Benjamin Kline. Zene: Lyn Murray és Stanley Wilson. Díszletek: Martin Obzina, John McCarthy és Glen Daniels. Jelmezek: Vincent Dee. Vágó: David O'Connell és Edward Williams. Rendezőasszisztens: Ronnie Rondell. Időtartam: 50 perc. Adás: 1962. október 11. Szereplők: John Forsythe (Mike Barnes), Kent Smith (Jerry O'Hara), Evans Evans (Penny Sanford), John Fielder (Malcolm Stuart), Philip Ober (Hoey ezredes), William Newell (Sam Peterson), John Zarembo (Anderson ügyész), Barney Phillips (Sweet főhadnagy), Willis Bouche (Martin bíró), Billy Wells (George Peabody), Robert Karnes (a rendőr), Maurice Manson (az orvos), Ken Harp (a teremőr), Anthony Jochim (az esküdtszék elnöke), Lou Byrne (az ápoló), Mel Jass (a törvényszéki írnok), Marc Cavell (a fiatalember), Ronnie Rondell (a motorkerékpáros), Ben Pollock (a bíróság alkalmazottja), Claire Griswold (Joanne Dowling).

Oscar-díjak

Alfred Hitchcockot ötször terjesztették fel a legjobb rendezésért járó Oscar-díjra (*Rebecca*, *Mentőcsónak*, *Elbűvölve*, *Hátsó ablak*, *Psycho*), de végül egyik esetben sem ő kapta a díjat. Legjobb filmért járó Oscar-díjat egyetlen Hitchcock-mű, a *Rebecca* kapott, de további hármat (*Boszorkánykonyha*, *Gyanakvó szerelem*, *Elbűvölve*) szintén felterjesztettek.

A Hitchcock-életművel kapcsolatos Oscar-díjak:

- | | |
|---|--|
| 1940. <i>Rebecca</i> (legjobb film) | 1955. Robert Burks/ <i>Fogjunk tolvajt</i> (legjobb színes operatőri munka) |
| George Barnes/ <i>Rebecca</i> (legjobb fekete-fehér operatőri munka) | |
| 1941. Joan Fontaine/ <i>Gyanakvó szerelem</i> (legjobb női főszereplő) | 1956. „Whatever Will Be, Will Be (Que Sera, Sera)” (Jay Livingston és Ray Evans szerzeménye) / <i>Az ember, aki túl sokat tudott</i> (legjobb dal) |
| 1945. Rózsa Miklos/ <i>Elbűvölve</i> (legjobb zeneszerző a drámai vagy vígjátéki film kategóriájában) | Alfred Hitchcock 1967-ben kapott egy speciális, életműért járó díjat, az Irving G. Thalberg Memorial Award-ot. |

Válogatott bibliográfia

- Amengual, Barthélémy és Borde, Raymond – Alfred Hitchcock (Premier Plan, Serdoc, Lyon 1960)
- Bogdanovich, Peter – The Cinema of Alfred Hitchcock (The Museum of Modern Art Film Library/Doubleday & Co. Inc., New York 1962)
- Cahiers du Cinéma – No. 39 (Különkiadás), Párizs, 1953 október
- Cahiers du Cinéma – No. 62, Párizs, 1956 augusztus-szeptember
- Chabrol, Claude; Erich Rohmer – Hitchcock (Ramsay Poche Cinéma, 1957)
- Durnat, Raymond – The Strange Case of Alfred Hitchcock (MIT Press, Cambridge, 1974)
- Perry, George – The Films of Alfred Hitchcock (Studio Vista Ltd, London 1965; E. P. Dutton and Co. Inc., New York 1965)
- Humphries, Patrick – The Films of Alfred Hitchcock (Bison Books Corp., Greenwich 1986)
- Manz, Hans-Peter – Alfred Hitchcock (Sanssouci Verlag, Zürich 1962)
- Noble, Peter – An Index to the Creative Work of Alfred Hitchcock (Sight and Sound Supplement: „Index Series”, No. 18, London 1949)
- Rothman, William – The Murderous Gaze (Harvard University Press, Cambridge és London 1982)
- Villien, Bruno – Hitchcock (Rivages, Párizs 1985)
- Wood, Robin – Hitchcock's Films (A. Zwemmer Ltd, London 1965; A. S. Barnes and Co. Inc., New York 1965)

Mutatók

Névmutató

- Abel, Alfred 46
 Agate, James 42
 Age és Scarpelli (Incrocci, Agenore és Scarpelli, Furio) 184
 Aherne, Brian 118
 Aldrich, Robert 18
 Andrews, Julie 184, 184j, 196, 198
 Angers, Kenneth 18
 Anthelme, Paul 115
 Auber, Brigitte 11, 128
 Audrey, Robert 88
 Autant-Lara, Claude 18
 Balcon, Michael 21, 23, 24, 28, 50, 70
 Balsam, Martin 156j
 Bankhead, Tallulah 90j, 91
 Bara, Theda 28
 Bardot, Brigitte 128, 129
 Barnes, Georges 68
 Barrie, James Sir 182
 Barry, Joan 41
 Barrymore, Ethel 100
 Bass, Saul 159
 Baxter, Anne 116
 Bazin, André 208
 Becker, Jacques 152
 Beethoven, Ludwig von 123
 Belloc-Lowndes, Mrs. 29
 Bendix, William 90j, 92
 Bennett, Charles 39, 50, 54, 73, 76
 Benson, Sally 88
 Bergman, Ingmar 17, 19, 20
 Bergman, Ingrid 68, 69, 80, 94j, 95, 96, 96j, 97-99, 106, 107, 107j, 108, 109, 152, 153, 193, 194, 206
 Berkeley, Anthony 80
 Bern, Arthur La 200
 Bernstein, Leonard 92
 Billard, Pierre 197
 Bjork, Anita 116
 Black, Karen 203
 Blake, George 205
 Bogart, Humphrey 124
 Bogdanovich, Peter 204
 Boileau és Narcejac 140, 142, 189
 Bourke, Sean 205
 Brando, Marlon 186j
 Bridie, James 99, 107
 Brisson, Carl 34
 Broca, Philippe de 18
 Brook, Clive
 Buchan, John 51, 54, 182
 Buñuel, Luis 17, 203
 Burks, Robert 196
 Burr, Raymond 123j
 Canning, Victor 202
 Capra, Frank 91, 92j
 Carey, Harry 83
 Carey, MacDonald 88j
 Carey, Wendell 123j
 Carroll, Leo G. 94j, 147
 Castle, William 19
 Castro, Fidel 197
 Cayatte, André 99
 Céline, Louis Ferdinand 19
 Cézanne, Paul 190
 Chabrol, Claude 11, 15, 19, 62, 93, 79, 181
 Chandler, Raymond 111
 Chaplin, Charlie 22, 23, 71, 206, 207, 209
 Chapman, Edward 42
 Chirico, Giorgio de 94
 Christie, Agatha 45, 109
 Churchill, Winston 51
 Clair, René 46, 72
 Clarousse 92
 Clementi, René 18
 Clift, Montgomery 115j, 116-119, 146, 186j
 Clouzot, Henri-Georges 18
 Cocteau, Jean 9
 Colbert, Claudette 194
 Colman, Ronald 99
 Connery, Sean 179, 179j, 180, 198, 205, 208
 Conrad, Joseph 62
 Cooper, Gary 73, 76
 Costa-Gavras 198
 Cotten, Joseph 44, 88j, 89, 98, 107j, 108, 110, 208
 Coward, Noël 33
 Crippen Dr (alias Robinson) 121, 126, 127, 139

Cronyn, Hume 103, 107
 Csehov, Mihail 94j
 Cumming, Robert 83, 121j
 Curtiz, Michael 46
 Cutts, Graham 22, 24, 98
 Dalí, Salvador 9, 93, 94, 203
 Dane, Clemence 70
 Darnell, Linda 194
 Dauphin, Claude 92
 Dawson, Anthony 121j
 Day, Doris 54, 62, 194
 Day, Laraine 76
 De Gaulle, Charles 193, 197, 198
 Dean, James 186j
 Debussy, Claude 181
 Delvaux, André 19
 Deneuve, Catherine 205
 Dern, Bruce 203
 Devane, William 203, 203j
 Dew, Inspector 127
 Dietrich, Marlène 110
 Dixon, Campbell 61
 Dmytryk, Edward 18
 Donat, Robert 55, 56, 57, 62, 78
 Dosztojevskij, Fjodor 20, 42, 54
 Douchet, Jean 156
 Dreiser, Theodore 113
 Drummond, Bulldog 49, 50, 182
 Druten, John van 49, 59
 Duvivier, Julien 46, 128
 Eisenstein, Sergei 15, 16, 96
 Epstein, Joseph 50
 Fairbanks, Douglas 22
 Fellini, Federico 17
 Finch, Jon 202
 Fonda, Henry 137, 138, 139, 140, 189
 Fontaine, Joan 73, 79, 80, 144, 207
 Ford, John 17, 75, 194
 Forestier 92
 Forsythe, John 130, 130j, 131
 Fox, AB 80
 Freeman, David 195, 206
 Fresnay, Pierre 52, 132
 Friedman, John 23
 Gable, Clark 79
 Galsworthy, John 47
 Garbo, Greta 99
 Gardner, Ava 194
 Gavin, John 156, 156j, 157
 Gélín, Daniel 52, 132
 Geraghty, Carmelita 27
 Gielgud, John 61
 Gilliat, Sidney 69, 70
 Godard, Jean-Luc 17
 Goebbels, dr Paul 77
 Goetzke, Bernard 22
 Graham, Winston 179, 193
 Granger, Farley 111j, 112, 112j, 113, 114
 Grant, Cary 11, 29, 58, 62, 78, 80, 81, 86,
 94, 95, 96j, 97, 98, 128, 129, 131,
 147-150, 152, 153, 155, 193, 194, 207
 Gray, Hugh 208
 Griffith, D.W. 16, 17, 22, 29, 106, 147
 Guinness, Alec 80
 Gwenn, Edmund 47, 130, 130j
 Hall, Caine Sir 36
 Hamilton, Patrick 103
 Hammarskjöld, Dag 148
 Harker, Gordon 35
 Harris, Barbara 203
 Harrison, Joan 73, 80
 Harrison, Rex 70
 Hase, Otto E. 115j, 116
 Hawks, Howard 17, 19, 46, 207
 Hayes, John Michael 126, 131
 Hazen, Joseph 95, 96
 Hecht, Ben 93, 94, 95, 108, 111
 Hedren, Tippi 149, 195, 208
 Herrmann, Bernard 54, 176, 176j, 196
 Heshette, Suzanne 170j
 Hessling, Catherine 194
 Hichens, Robert 99
 Hicks, Seymour 23
 Higham, Charles 19
 Highsmith, Patricia 113
 Hitchcock, Alma lásd Reville, Alma
 Hitchcock, Patricia 110
 Hitler, Adolf 44
 Hodiak, John 90j, 91
 Holden, William 114
 Homolka, Oscar 62, 62j, 63
 Hopkins, Myriam 194
 Humpries, Patrick 196j
 Hunter, Dan 34
 Iles, Francis 80
 Inge, William 17
 Innes, Hammond 146
 Jade, Claude 198
 Jannings, Emile 24
 Jourdan, Louis 99, 100, 101
 Kafka, Franz 20
 Keaton, Buster 22
 Kelly, Grace 44, 80, 121, 121j, 122, 123j,
 124, 125-128, 129, 159, 179, 181, 193,
 194, 195, 198, 202, 207
 Kipling, Rudyard 77

- Kirkbridge, Ronald 205
 Konstantin, Léopoldine 98
 Korda, Alexander 54, 62
 Krasna, Norman 79
 Kruger, Otto 83
 Kulesov, Lev 123
 Kurosawa, Akira 18
 Lancaster, Burt 108
 Landau, Martin 186j,
 Lane, Priscilla 83, 86
 Lang, Fritz 22, 46, 52, 55j2
 Langlois, Henri 187
 Laughton, Charles 61, 70, 71, 99j, 100,
 118, 189
 Launder, Frank 69, 70
 Laurents, Arthur 103
 Lawrence, d'Arabie 54
 Lawrence, Gertrude 49
 Le Roy, Mervyn 52
 Lehman, Ernest 145, 202, 206
 Leigh, Janet 151, 156j, 156, 157, 158,
 160, 166, 200, 204, 207
 Leigh-Hunt, Barbara 202
 Leighton, Margaret 107j, 108
 Lejeune, C.A. 123
 Leonard, Elmore 205
 Levy Benn W. 39, 49, 197
 Linder, Max 22j2
 Lloyd, Frank 83
 Lloyd, Norman 83, 206
 Lockwood, Margaret 68j3
 Loder, John 62, 63
 Lombard, Carole 79
 Loren, Sophia 129
 Lorre, Peter 52, 61j1, 66, 178
 Lubitsch, Ernst 16, 80, 209
 Lupin, Arsène 128
 MacCarey, Leo 46
 MacKinley, Cantor 91
 MacLaine, Shirley 130, 130j, 131
 MacLaren, Norman 18
 MacPhail, Angus 93
 Magnagi, Anna 194
 Mahon, Patrick 121, 126, 127, 139
 Mamoulian, Ruben 197j
 Mander, Miles 25
 Mankiewicz, Joseph 197j
 Marèze, Janie 194
 Marie-Saint, Eva 62, 147, 153
 Marshall, Herbert 45, 46, 76, 78
 Mason, James 62, 147, 148
 Massey, Anna 202
 Matthau, Walter 205
 Maugham, Somerset 61, 189
 Maurier, Daphné du 42, 70, 73j, 75, 167,
 Maurier, Sir Gerald du 49
 Maxwell, John 49, 50
 McCrea, Joel 76
 McDonell, Margaret 88
 Meliès, Georges 200
 Merchant, Vivien 202
 Mérimée, Prosper 63
 Miles, Vera 139, 140, 144, 156j
 Milland, Ray 121j, 159
 Millikan, dr. Robert A. 96
 Minelli, Vincente 18
 Mitchum, Robert 189
 Monroe, Marilyn 128, 129
 Montgomery, Robert 79
 Moore, Kenneth 56
 Moore, Kieron 108
 Murnau, Friedrich 15, 16, 22, 24, 28, 35,
 55
 Naldi, Nita 26
 Narcejac, Thomas 140, 142, 189
 Newman, Paul 184, 184j, 185, 186, 186j,
 196, 198
 Newton, Robert 101
 Noiret, Philippe 198, 199
 Novak, Kim 142j, 144, 145, 179, 194
 Novello, Ivor 29, 31, 32, 32j1
 O'Casey, Sean 42, 174, 190
 O'Hara, Maureen 70
 Olivier, Laurence 73, 74, 99, 101, 181
 Ondra, Anny 40, 41
 Ormonde, Czensi 111
 Pagnol, Marcel 197
 Parker, Dorothy 83
 Pasternak, Jo 46
 Paviot, Paul 19
 Peck, Gregory 93, 94, 94j, 99, 99j, 101,
 125, 146, 181
 Perkins, Anthony 156j, 157j, 158, 159,
 160, 166, 204, 206
 Perutz, Leon 31
 Piccoli, Michel 198, 198j, 199
 Pickford, Mary 22
 Pinero, Sir Arthur Wing 75
 Pleshette, Suzanne 170j
 Poe, Edgar Allan 20
 Polanski, Roman 18
 Pommer, Erich 70, 71
 Porter, Edwin S. 35
 Pose, Laurens van der 146
 Preminger, Otto 18
 Prevert, Jacques 99

- Priestley, J.S. 70
 Proust, Marcel 10, 195
 Pudovkin, Vsevolod 123
 Rainier, Monaco hercege 193
 Rains, Claude 96, 96j, 97, 98, 110, 208
 Raphaelson, Samson 80
 Raymond, Gene 79
 Redgrave, Michael 68j3
 Reed, Carol 146
 Renoir, Jean 10, 17, 46, 194
 Resnais, Alain 18
 Reville, Alma 24, 39, 80, 99, 202, 204, 206
 Rigadin 22j2
 Rim, Carlo 55j1
 Robbe-Grillet, Alain 19
 Robin, Dany 198, 199
 Robson, Mark 18
 Rogers, Will 83
 Rohmer, Eric 15, 62, 93
 Roman, Ruth 114
 Rossellini, Roberto 193, 207
 Rouault, Georges 190
 Russel, Jane 49, 129
 Sadoul, Georges 22j2
 Samuels, Charles Thomas 7
 Saville, Victor 23
 Scarpelli, Furio 182
 Scott, Helen 9, 12, 209
 Seigneur Charles lásd Rigadin
 Selznick, David O. 9, 61, 70, 73, 74, 75, 79, 83, 88, 92, 93, 99, 112, 131, 193, 197, 205, 208
 Shakespeare, William 45, 167
 Shaw, Irwin 17
 Sheehan, Vincent 76
 Sherwood, Robert 73
 Shuftan 39, 41
 Sidney, Sylvia 62, 63, 66
 Sim, Alastair 110
 Simmons, Joan 70
 Skirball, John 83
 Smith, G.A. 35
 Spoto, Donald 195
 Stafford, Frederick 198, 198j
 Steinbeck, John 91
 Stevens, George 113
 Stewart, James 19, 53, 62, 66, 80, 87, 103j, 106, 123, 123j, 124-128, 132, 142, 142j, 143, 144, 148, 155, 179, 181, 190, 193, 194
 Story, Jack Trevor 130
 Stroheim, Eric von 16, 19, 209
 Subor, Michel 198
 Swerling, Jo 91
 Szabó Sándor 198j
 Sztravinskij, Igor 196
 Tandy, Jessica 89, 170j, 173
 Taylor, Rod 170j, 171, 177, 193, 197
 Tetzlaff, Ted 18, 98
 Thinnes, Roy 203j
 Thomas, Ralph 56
 Thompson, Dorothy 91
 Thompson, Jack Lee 18, 31
 Todd, Ann 99, 100
 Todd, Richard 109, 110
 Trnka, Jiri 18
 Ullman, Liv 205
 Valentine, Joseph 104
 Valli, Alida 99, 100, 101, 118
 Valli, Virginia 25, 27
 Ventimiglia, Baron 25, 26
 Verneuil, Henri 18
 Verneuil, Louis 115
 Wagner, Richard 196
 Walker, Robert 98, 110, 111j, 112, 112j, 113, 114
 Wallis, Hal 95
 Wanger, Walter 76, 197j
 Warren, Jack 105
 Wasserman, Lew 193, 205
 Waxman, Franz 124
 Welles, Orson 17, 18, 176j
 White, Ethel Lina 70
 Whitelaw, Billie 202
 Whitty, Dame May 68j3
 Wilde, Oscar 89
 Wilder, Billy 46
 Wilder, Thornton 83, 88
 Wilding, Michael 107j
 Williams, Tennessee 17
 Wise, Robert 18
 Wood, Sam 88
 Woolrich, Cornell 123
 Wright, Frank Lloyd 148, 207
 Wright, Teresa 88j, 89
 Wyler, William 18
 Wyman, Jane 109, 110
 Wyndham-Lewis D.B. 50
 Young, Robert 61
 Zanuck, Daryl 197j

Magyar címmutató

- A Baktérítő alatt
A balek
A bőrre menő játék
A borotváltfejű
A fáradt halál
A farmer felesége
A fehér árnyék
A férfi, aki szerette a nőket
A flamingó tolla
A gazember
A gonosz pillantása
A gyanú árnyékában

A gyönyörök kertje
A háborúnak vége
A halhatatlan
A harminckilenc lépcsőfok

A három fény
 (Éjféli vándor)
A három túszer
A hegyi sas
A hét főbűn
A Jamaica fogadó
A játékszabály
A Kékszakáll nyolcadik
 felesége
A lány fiatal volt
A lepkegyűjtő
A Man-szigeti ember
A Mary Deare roncsa
A nagy ábránd
A nagy emelkedés
A nap és az óra
A Paradine-eset

A prűd bukása
A rettegés foka
A szenvedélyes kaland
A szorító
A szuka
A titokzatos lakó
A vadász éjszakája
A vágy titokzatos tárgya
Alagsori melódia
Amerika hőskora

Under Capricorn 36, 92j⁴, 97, 103, 106, 108, 111
Le Meurtrier 19
The Shin Game 39, 47
L'horume au crane rasé 19
Der Müde Tod 22
The Farmer's Wife 24, 29, 35, 36
The White Shadow 24
L'homme qui aimait les femmes 204
Flamingo Feather 137, 145
The Blackguard 24, 70
L'oeil du malin 19
Shadow of a Doubt 61, 83, 87, 88, 88², 89, 90, 92j⁴, 104,
 110, 114, 124, 200, 208
The Pleasure Garden 21, 25, 27, 28
La guerre est finie 18
L'immortelle 19
The Thirty-nine Steps 31, 51, 54, 56, 73, 78, 83, 86, 92j⁴,
 98, 146, 182, 194, 200

Les trois Lumière 22
The Three Hostages 179, 182
The Mountain Eagle 21, 28
Les sept péchés capitaux 55
Jamaica Inn 59, 68, 108
La Règle du Jeu 195

Huitième Femme de Barbe-Bleue 194
The Girl Was Young 64
The Collector 18
Manxman 29, 36
The Wreck of the Mary Deare 137, 145
La grande illusion 195
The Big Lift 146
Le jour et l'heure 18
The Paradine Case 9, 92j⁴, 93, 94, 99, 100, 108, 118,
 125, 181
The Prude's Fall 24
Cape Fear 18
The Passionate Adventure 24
The Ring 29, 33, 49
La Chienne 194
The Lodger 25, 29, 31, 32, 33, 39, 41, 71, 80, 92j⁴, 93, 201
Night of the Hunter 189
Cet obscur objet du désir 203j
Mélodie en sous-sol 18
Birth of a Nation 22

Aranyláz	<i>The Gold Rush</i> 195
Aranypolgár	<i>Citizen Kane</i> 176j
Az ablak	<i>The Window</i> 18
Az Ambersonok tündöklése	<i>The Magnificent Ambersons</i> 176j
Az ár	<i>The Prize</i> 18
Az asszony egyedül	<i>The Woman Alone</i> 60
Az éjszaka kapui	<i>Les portes de la nuit</i> 59
Az ember egy kötélén	<i>Man on a Tightrope</i> 146
Az ember, aki túl sokat tudott (1934)	<i>The Man Who Knew Too Much</i> 50, 51, 52, 53, 54, 70, 111, 131, 132, 180, 201
Az ember, aki túl sokat tudott (1956)	<i>The Man Who Knew Too Much</i> 52, 53, 54, 62, 87, 92j ⁴ , 121, 131, 132, 133, 134, 135, 148, 193, 194, 196, 201, 207
Az óra körbejár	<i>The Stranger</i> 18
Az utolsó ember	<i>Der letzte Mann</i> 24
Az üvegfal	<i>The Glass Wall</i> 148
Bécsi keringők	<i>Waltzes from Vienna</i> 39, 49, 50, 111, 187
Ben Hur	<i>Ben Hur</i> 18, 194
Biciklitolvajok	<i>Ladri di biciclette</i> 58
Börtön	<i>Boomerang</i> 138
Boszorkánykonyha	<i>Fangelse</i> 19
Bunny Lake eltűnt	<i>Foreign Correspondent</i> 73, 76, 77, 79, 83
Családi összeesküvés	<i>Bunny Lake Is Missing</i> 18
Csalás	<i>Family Plot</i> 10, 193, 195, 202, 203, 204, 206
Délibáb	<i>Deceit</i> 202
Dr Mabuse végredelete	<i>Mirage</i> 18
Ég és föld között	<i>Das Testament Dr Mabuse</i> 52
Egy király New Yorkban	<i>Tengoku to dzsigoku</i> 18
Éjszaka Margitja	<i>A King in New York</i> 195
Elbűvölve	<i>Marguerite de la nuit</i> 59
Elfújta a szél	<i>Spellbound</i> 9, 68, 92j ⁴ , 93, 94, 96, 106, 181
Elstree hív	<i>Gone With the Wind</i> 74, 79
Emberek között	<i>Elstree Calling</i> 41
Ének az esőben	<i>The Man Between</i> 146
Érik a gyümölcs	<i>Singing in the Rain</i> 99
Észak-északnyugat	<i>The Grapes of Wrath</i> 76
Fahrenheit 451	<i>North by Northwest</i> 9, 18, 19, 58, 62, 137, 145-147, 147j, 148-151, 153, 155, 191, 193, 194, 196, 200, 206, 207
Fiatal és ártatlan	<i>Fahrenheit 451</i> 19
Florentin kalap	<i>Young and Innocent</i> 61, 66, 67, 92j ⁴
Fogjunk tolvajt	<i>Un chapeau de Paille d'Italie</i> 70
Forgószeél	<i>To Catch a Thief</i> 11, 62, 92, 121, 126, 128, 129
Gazdag és különös	<i>Notorius</i> 9, 68, 69, 87, 92j ⁴ , 93-96, 96j ² , 97, 106, 108, 110, 123, 126, 151, 152, 153, 205, 206
Gyanakvó szerelem	<i>Rich and Strange</i> 39, 47-50
Gyilkosság	<i>Suspicion</i> 29, 73, 79, 80, 112
Gyilkosság telefonhívásra	<i>Homicide</i> 19, 39, 45-47, 159, 180
Harryvel mindig bajvan	<i>The Bramble Bush</i> 92j ⁴ , 121-123, 129, 159, 200, 207
Hatari	<i>The Trouble with Harry</i> 46, 54, 121, 129-131, 176j
	<i>Hatari</i> 19

Hátsó ablak	<i>Rear Window</i> 9, 19, 44, 66, 92, 121, 123, 124-128, 139, 155, 181, 190, 193
Ház a domboldalon	<i>House on Telegraph Hill</i> 18
Hely a Nap alatt	<i>Place in the Sun</i> 113
Idegenek a vonaton	<i>Strangers on a Train</i> 92j ⁴ , 110-115, 151, 193, 196
Iszonyat	<i>Repulsion</i> 18
Jó utat	<i>Bon voyage</i> 83, 92, 93
Jules és Jim	<i>Jules et Jim</i> 9, 120, 188
Júlia kisasszony 116	
Juno és a páva	<i>Juno and the Paycock</i> 39, 42, 122, 190
Kémek	<i>Spione</i> 52, 55
Ki ölte meg Baby Jane-t?	<i>Baby Jane</i> 18
King Kong King Kong 204	
Kísértő emlék	<i>The Haunting</i> 18
Kleopátra	<i>Cleopatra</i> 192, 197j
Könnyed erkölcsök	<i>Easy Virtue</i> 29, 33, 43, 44
Kopár sziget	<i>Hakada no Shima</i> 57
Kötél	<i>Rope</i> 92j ⁴ , 103, 103j ^{1,2} , 104, 105, 106, 108, 114, 122
Lefelé a lejtőn	<i>Downhill</i> 29, 32
Leszámolás férfiak között	<i>Rififi chez les hommes</i> 11
Londoni randevú	<i>The Lady Vanishes</i> 19, 61, 68-70
Lord Camber hölgyei	<i>Lord Camber's Ladies</i> 49
M	<i>M</i> 51, 52
M-Ch dr Ka ellen	<i>Marie Chantal contre de le dr Ka</i> 19
Madagaszkári kaland	<i>Aventure Malgache</i> 83, 92
Madarak	<i>The Birds</i> 10, 18, 42, 56, 57, 59, 75, 89, 91, 92j ⁴ , 103, 115, 118, 126, 148, 149, 154, 156, 157, 169, 170, 173, 175, 176, 178, 180, 193, 194, 195, 197j
Marnie	<i>Marnie</i> 92j ⁴ , 179, 180, 181, 182, 188, 193, 194, 195, 196, 198, 208
Mary Rose	<i>Mary Rose</i> 179, 182
Meggyónom	<i>I Confess</i> 36, 92, 111, 112, 114-120, 200, 208
Melyiket a három közül?	<i>Laquelle des trois</i> 35
Mentőcsónak	<i>Lifeboat</i> 83, 89, 90, 92, 131
Mi kis városunk	<i>Our Town</i> 88
Mindig mondd meg a feleségednek	<i>Always tell your Wife</i> 23
Muriel	<i>Muriel</i> 18
Nő a nőhöz	<i>Woman to Woman</i> 21, 23, 24, 98
Ördögösök	<i>Nortshide</i> 777 138
Ötcentes mozi	<i>Diaboliques</i> 18, 141
Párizsi háztetők	<i>Nickelodeon</i> 204
Pezsgő	<i>Sous le ciel de Paris</i> 128
Psycho	<i>Champagne</i> 29, 36
R.R.R.R.	<i>Psycho</i> 10, 18, 72, 86, 89, 92, 109, 111, 115, 116, 118, 151, 156-159, 161-165, 166, 167, 193, 194, 197, 200, 204
Rebecca	<i>R.R.R.R.</i> 179, 182
Régi ismerősök	<i>Rebecca</i> 9, 68, 73-76, 79, 81, 92j ⁴ , 105, 108, 124, 144, 181, 205
Rejtett áramlás	<i>Old Acquaintance</i> 59
Rémület a színpadon	<i>Undercurrent</i> 18
Riói kaland	<i>Stage Fright</i> 92j ⁴ , 103, 109, 111, 200
	<i>L'homme de Rio</i> 18

Rivaldafény
 Robotkép
 Római vakáció
 Rövid éjszaka
 Salamon király bányái
 Sanghajtól keletre
 Stromboli *Stromboli* 194
 Szabotázs
 Szabotőr
 Szakadt függöny

 Szédülés

 Szent Johanna
 Szökevény vagyok
 Szomjúság
 Sztár születik
 Téboly
 Tévedés
 Titanic *Titanic* 205
 Titkos ügynök
 Tizenhármasszám
 Tizenhetesszám
 Topáz
 Türelmetlenség
 Tűző napon
 Tűzijáték
 Út a boldogság felé
 Unokafivérek
 Végre egy jó házasság
 Veronai szerelmesek
 Z
 Zsarolás

Limelight 83
Portrait robot 19
Roman Holiday 49, 192
The Short Night 10, 193, 206
King Solomon's Mines 146
East of Shanghai 47

Sabotage 61, 62, 63, 64, 66, 75, 83, 93, 155
Saboteur 83, 85-87
Torn Curtain 10, 92j⁴, 105, 179, 184, 185, 187, 193, 196, 196j, 198
Vertigo 9, 18, 19, 48, 66, 92j⁴, 93, 108, 119, 137, 140, 142, 144, 145, 148, 151, 179, 189, 193, 194, 196
Jeanne d'Arc 109
I Ama Fugitive from a Chain Gang 52
Törst 19
A Star is Born 99
Frenzy 193, 197, 200, 201, 202, 206
The Wrong Man 14, 100, 116, 137-139, 141, 189, 200

Secret Agent 61, 62, 125, 16
Number Thirteen 21, 23
Number Seventeen 39, 48, 49
Topaz 10, 193, 197, 198, 198j, 199, 202, 203
Intolerance 22
Plein Soleil 18
Fireworks 18
Way Down East 36
Les Cousins 19
Mr and Mrs Smith 73, 79, 187
Amants de Vérone 99
Z 198
Blackmail 37, 39, 40, 41, 49, 92j⁴, 118, 197j

Eredeti címmutató

A King in New York
A Star is Born
Airport
Amants de Vérone
Aventure Malgache
The Man Who Knew
Too Much

The Man Who Knew
Too Much

Egy király New Yorkban 195
 Sztár születik 99
 Airport 199, 205
 Veronai szerelmesek 99
 Madagaszkári kaland 83, 92

 Az ember, aki túl sokat tudott (1934) 50, 51, 52, 53, 54, 70, 111, 131, 132, 180, 201

 Az ember, aki túl sokat tudott (1956) 52, 53, 54, 62, 87, 92j⁴, 121, 131, 132, 133, 134, 135, 148, 193, 194, 196, 201, 207

<i>Baby Jane</i>	Ki ölte meg Baby Jane-t? 18
<i>Ben Hur</i>	Ben Hur 18, 194
<i>Birth of a Nation</i>	Amerika hőskora 22
<i>Blackmail</i>	Zsarolás 37, 39, 40, 41, 49, 92j ⁴ , 118, 197j
<i>Bon voyage</i>	Jó utat 83, 92, 93
<i>Boomerang</i>	Boomerang 138
<i>Bunny Lake Is Missing</i>	Bunny Lake eltűnt 18
<i>Cape Fear</i>	A rettegés foka 18
<i>Cet obscur objet du désir</i>	A vágy titokzatos tárgya 203j
<i>Champagne</i>	Pezsgő 29, 36
<i>Citizen Kane</i>	Aranypolgár 176j
<i>Cleopatra</i>	Kleopátra 192, 197j
<i>Das Testament des Dr Mabuse</i>	Dr Mabuse végrendelete 52
<i>Deceit</i>	Csalás 202
<i>Der letzte Mann</i>	Az utolsó ember 24
<i>Der müde Tod</i>	A fáradt halál 22
<i>Diaboliques</i>	Ördögösök 18, 141
<i>Downhill</i>	Lefelé a lejtőn 29, 32
<i>East of Shanghai</i>	Sanghajtól keletre 47
<i>Easy Virtue</i>	Könnyed erkölcsök 29, 33, 43, 44
<i>Elstree Calling</i>	Elstree hív 41
<i>Fahrenheit 451</i>	Fahrenheit 451 19
<i>Family Plot</i>	Családi összeesküvés 10, 193, 195, 202, 203, 204, 206
<i>Fangelse</i>	Börtön 19
<i>Fireworks</i>	Tűzijáték 18
<i>Flamingo Feather</i>	A flamingó tolla 137, 145
<i>Foreign Correspondent</i>	Boszorkánykonyha 73, 76, 77, 79, 83
<i>Frenzy</i>	Téboly 193, 197, 200, 201, 202, 206
<i>Gone With the Wind</i>	Elfújta a szél 74, 79
<i>Hakada no Shima</i>	Kopár sziget 57
<i>Hatari</i>	Hatari 19
<i>Homicide</i>	Gyilkosság 19, 39, 45-47, 159, 180
<i>House on Telegraph Hill</i>	Ház a domboldalon 18
<i>Huitième Femme de Barbe-Bleue</i>	A Kékszakáll nyolcadik felesége 194
<i>I Am a Fugitive from a Chain Gang</i>	Szőkevény vagyok 52
<i>I Confess</i>	Meggyónom 36, 92, 111, 112, 114-120, 200, 208
<i>Intolerance</i>	Türelmetlenség 22
<i>Jamaica Inn</i>	Jamaica fogadó 59, 68, 108A
<i>Jeanne d'Arc</i>	Szent Johanna 109
<i>Jules et Jim</i>	Jules és Jim 9, 120, 188
<i>Juno and the Paycock</i>	Juno és a páva 39, 42, 122, 190
<i>King Kong</i>	King Kong 204
<i>King Solomon's Mines</i>	Salamon király bányái 146
<i>L'homme de Rio</i>	Riói kaland 18
<i>L'homme qui aimait les femmes</i>	A férfi, aki szerette a nőket 204
<i>L'homme au crane rasé</i>	A borotváltfejű 202
<i>L'immortelle</i>	A halhatatlan 19
<i>L'oeil du malin</i>	A gonosz pillantása 19
<i>La Chienne</i>	A szuka 194
<i>La grande illusion</i>	A nagy ábránd 195
<i>La guerre est finie</i>	A háborúnak vége 18

<i>La Règle du Jeu</i>	A játékszabály 195
<i>Ladri di biciclette</i>	Biciklitolvajok 58
<i>Laquelle des trois</i>	Melyiket a három közül? 35
<i>Le jour et l'heure</i>	A nap és az óra 18
<i>Le Meurtrier</i>	A balek 19
<i>Les Cousins</i>	Unokafivérek 19
<i>Les portes de la nuit</i>	Az éjszaka kapui 59
<i>Les sept péchés capitaux</i>	A hét főbűn 55
<i>Les trois Lumières</i>	A három fény (Éjféli vándor) 22
<i>Lifeboat</i>	Mentőcsónak 83, 89, 90, 92, 131
<i>Limelight</i>	Rivaldafény 83
<i>Lord Camber's Ladies</i>	Lord Camber hölgyei 49
<i>M</i>	M 51, 52
<i>Man on a Tightrope</i>	Az ember egy kötélén 146
<i>Manxman</i>	A Man-szigeti ember 29, 36
<i>Marguerite de la nuit</i>	Éjszaka Margitja 59
<i>Marie Chantal contre</i>	
<i>de le dr Ka</i>	M-Ch dr Ka ellen 19
<i>Marnie</i>	Marnie 92j ⁴ , 179, 180, 181, 182, 188, 193, 194, 195, 196, 198, 208
<i>Mary Rose</i>	Mary Rose 179, 182
<i>Mélodie en sous-sol</i>	Alagsori melódia 18
<i>Always tell your Wife</i>	Mindig mondd meg a feleségednek 23
<i>Mirage</i>	Délibáb 18
<i>Mr and Mrs Smith</i>	Végre egy jó házasság 73, 79, 187
<i>Muriel</i>	Muriel 18
<i>Nickelodeon</i>	Ötcentes mozi 204
<i>Night of the Hunter</i>	A vadász éjszakája 189
<i>North by Northwest</i>	Észak-északnyugat 9, 18, 19, 58, 62, 137, 145-147, 147j, 148-151, 153, 155, 191, 193, 194, 196, 200, 206, 207
<i>Nortshide 777</i>	Nortshide 777 138
<i>Notorius</i>	Forgósziel 9, 68, 69, 87, 92j ⁴ , 93-96, 96j ² , 97, 106, 108, 110, 123, 126, 151, 152, 153, 205, 206
<i>Number Seventeen</i>	Tizenhetes szám 39, 48, 49
<i>Number Thirteen</i>	Tizenhármasszám 21, 23
<i>Old Acquaintance</i>	Régi ismerősök 59
<i>Our Town</i>	Mi kis városunk 88
<i>Place in the Sun</i>	Hely a Nap alatt 113
<i>Plein Soleil</i>	Tűző napon 18
<i>Portrait robot</i>	Robotkép 19
<i>Psycho</i>	Psycho 10, 18, 72, 86, 89, 92, 109, 111, 115, 116, 118, 151, 156-159, 161-165, 166, 167, 193, 194, 196, 197, 200, 204
<i>R.R.R.R.</i>	R.R.R.R. 179, 182
<i>Rear Window</i>	Hátsó ablak 9, 19, 44, 66, 92, 121, 123, 124-128, 139, 155, 181, 190, 193
<i>Rebecca</i>	Rebecca 9, 68, 73-76, 79, 81, 92j ⁴ , 105, 108, 124, 144, 181, 205
<i>Repulsion</i>	Iszonyat 18
<i>Rich and Strange</i>	Gazdag és különös 39, 47-50
<i>Rififi chez les hommes</i>	Leszámolás férfiak között 11
<i>Roman Holiday</i>	Római vakáció 49, 192
<i>Rope</i>	Kötél 92j ⁴ , 103, 103j ^{1,2} , 104, 105, 106, 108, 114, 122

<i>Sabotage</i>	Szabotázs 61, 62, 63, 64, 66, 75, 83, 93, 155
<i>Saboteur</i>	Szabotőr 83, 85-87
<i>Secret Agent</i>	Titkos ügynök 61, 62, 125, 186
<i>Shadow of a Doubt</i>	A gyanú árnyékában 61, 83, 87, 88, 88j ² , 89, 90, 92j ⁴ , 104, 110, 114, 124, 200, 208
<i>Singing in the Rain</i>	Ének az esőben 99
<i>Sous le ciel de Paris</i>	Párizsi háztetők 128
<i>Spellbound</i>	Elbűvölve 9, 68, 92j ⁴ , 93, 94, 96, 106, 181
<i>Spione</i>	Kémek 52, 55
<i>Stage Fright R</i>	émület a színpadon 92j ⁴ , 103, 109, 111, 200
<i>Strangers on a Train</i>	Idegenek a vonaton 92j ⁴ , 110-115, 151, 193, 196
<i>Stromboli</i>	Stromboli 194
<i>Suspicion</i>	Gyanakvó szerelem 29, 73, 79, 80, 112
<i>Tengoku to dzsigoku</i>	Ég és föld között 18
<i>The Big Lift</i>	A nagy emelkedés 146
<i>The Birds</i>	Madarak 10, 18, 42, 56, 57, 59, 75, 89, 91, 92j ⁴ , 103, 115, 118, 126, 148, 149, 154, 156, 157, 169, 170, 173, 175, 176, 178, 180, 193, 194, 195, 197j
<i>The Blackguard</i>	A gazember 24, 70
<i>The Bramble Bush</i>	Gyilkosság telefonhívásra 92j ⁴ , 121-123, 129, 198, 206
<i>The Collector</i>	A lepkegyűjtő 18
<i>The Farmer's Wife</i>	A farmer felesége 24, 29, 35, 36
<i>The Girl Was Young</i>	A lány fiatal volt 64
<i>The Glass Wall</i>	Az üvegfal 148
<i>The Gold Rush</i>	Aranyláz 195
<i>The Grapes of Wrath</i>	Érik a gyümölcs 76
<i>The Haunting</i>	Kísértő emlék 18
<i>The Lady Vanishes</i>	Londoni randevú 19, 61, 68-70
<i>The Lodger</i>	A titokzatos lakó 25, 29, 31, 32, 33, 39, 41, 71, 80, 92j ⁴ , 93, 201
<i>The Magnificent Ambersons</i>	Az Ambersonok tündöklése 176j
<i>The Man Between</i>	Emberek között 146
<i>The Mountain Eagle</i>	A hegyi sas 21, 28
<i>The Paradine Case</i>	A Paradine-eset 9, 92j ⁴ , 93, 94, 99, 100, 108, 118, 125, 181
<i>The Passionate Adventure</i>	A szenvedélyes kaland 24
<i>The Pleasure Garden</i>	A gyönyörök kertje 21, 25, 27, 28
<i>The Prize</i>	Az ár 18
<i>The Prude's Fall</i>	A prúd bukása 24
<i>The Ring</i>	A szorító 29, 33, 49
<i>The Shin Game</i>	A bőrre menő játék 39, 47
<i>The Short Night</i>	Rövid éjszaka 10, 193, 206
<i>The Stranger</i>	Az óra körbejár 18
<i>The Thirty-nine Steps</i>	A harminckilenc lépcsőfok 31, 51, 54, 56, 73, 78, 83, 86, 92j ⁴ , 98, 146, 182, 194, 200
<i>The Three Hostages</i>	A három túszt 179, 182
<i>The Trouble with Harry</i>	Harryvel mindig baj van 46, 54, 121, 129-131, 176j
<i>The White Shadow</i>	A fehér árnyék 24
<i>The Window</i>	Az ablak 18
<i>The Woman Alone</i>	Az asszony egyedül 60
<i>The Wreck of the Mary Deare</i>	A Mary Deare roncsa 137, 145
<i>The Wrong Man</i>	Tévedés 14, 100, 116, 137-139, 141, 189, 200
<i>Titanic</i>	Titanic 205
<i>To Catch a Thief</i>	Fogjunk tolvajt 11, 62, 92, 121, 126, 128, 129

Topaz	Topáz 10, 193, 197, 198, 198j, 199, 202, 203
Tora, Tora, Tora	Tora, Tora, Tora 199
Torn Curtain	Szakadt függöny 10, 92j ⁴ , 105, 179, 184, 185, 187, 193, 196, 196j, 198
Törst	Szomjúság 19
<i>Un chapeau de Paille d'Italie</i>	Florentin kalap 70
<i>Under Capricorn</i>	A Baktérítő alatt 36, 92j ⁴ , 97, 103, 106, 108, 111
<i>Undercurrent</i>	Rejtett áramlás 18
<i>Vertigo</i>	Szédülés 9, 18, 19, 48, 66, 92j ⁴ , 93, 108, 119, 137, 140, 142, 144, 145, 148, 151, 179, 189, 193, 194, 196, 179
<i>Waltzes from Vienna</i>	Bécsi keringők 39, 49, 50, 111, 187
<i>Way Down East</i>	Út a boldogság felé 36
<i>Woman to Woman</i>	Nő a nőhöz 21, 23, 24, 98
<i>Young and Innocent</i>	Fiatal és ártatlan 61, 66, 67, 92j ⁴
Z	Z 198