

Hitchcock a '40-es években

– V. Zoltán írása –

Miután Hitchcock a '20-as évek végén rátalált az ő igazi világára, a suspense-filmekre (*Lodger – Titokzatos lakó*, 1926; *Zsarolás*, 1929), a '30-as években sorra aratta Angliában a kritikai és közönségsikert az olyan thrillereivel, mint a *39 lépcsőfok* (1935), a *Fiatal és ártatlan* (1937) és a *Londoni randevú* (1938). Ennek köszönhetően hívta meg David O. Selznick producer Hollywoodba.

Hitchcock eredetileg egy a Titanic katasztrófáját földolgozó filmet rendezett volna, ehhez képest a *Rebecca (A Manderley-ház asszonya)*, 1940) készült el, kell-e mondanunk, mennyivel jobban jártunk így. Különös paradoxon, hogy Hitch első amerikai filmje minden filmje közül a *legangolabb*, mind szereplői, mind helyszínei, mind hangvétele alapján. S valahogy nem is az ő legkedveltebb terepe ez a melodramatikus történet, de az, hogy ezt egy pszichothriller hangvételével dúsítja fel, már határozottan rá vall, ahogyan a film talán legmeghatározóbb motívuma is egyik kitüntetett pontja az életművének: egy halott személy iránti megszállottság. Maxim és Mrs. Danvers ragaszkodása Rebecca emlékéhez, s hogy cselekedeteiket is "ő" irányítja még holtan is, ez a *Széduülésben* (1958) és a *Psychóban* (1960) tér majd vissza; az előbbiben duplán, Carlotta Valdez befolyása irányítja Madeline-t, a halott Madeline iránti obszessziója pedig Scottie-t motiválja; az utóbbiban Norman Bates képtelen szabadulni halott édesanyja hatásától (mint tudjuk). – A *Rebecca* arra is jó példa, a tér és a szereplők elhelyezkedése miként telik meg feszültséggel Hitchcocknál: a ház komor és kiismerhetetlen lesz a hősnő számára és minden Rebecára utal vissza; Mrs. Danverst alig látjuk mozogni, mégis mindenhol ott van és mindenhol feltűnik. – Chabrol és Rohmer szerint a *Rebecát* kifordított meseként is értelmezhetjük: Hamupipőke rémálmaként, a borzalmak csak akkor kezdődnek, miután a herceg elveszi feleségül és beköltözik a kastélyba...

Hitchcock debütáló filmje megkapta a legjobb filmnek járó Oscar-díjat, de ez inkább Selznicknek volt siker, a rendezőnek még bizonyítania kellett. Következő filmje azon filmek sorába tarozik, amelyek a szövetségesek melletti erkölcsi kiállást és propagandát képviselnek. A *Boszorkánykonyha (Foreign Correspondent)*, 1940) egy méltatlanul elfeledett kémthrillere, talán tényleg nem sok kellett volna, hogy klasszikussá váljon, de a film vége felé elszaporodó dramaturgiai bakik és hogy jobbára – George Sanderst leszámítva – másodvonalbeli színészek szerepelnek – Gary Cooper visszautasította a főszerepet, "Rosszul tettem, igaz?", kérdezte évekkel később a rendezőt, s nyugtázhatjuk: rosszul tette – érezhetően gyengítik a filmet. Pedig nem akármilyen jelenetek vannak benne, a neves díszlettervező William Cameron Menzies is gondoskodott a kivitelezésről: az esernyők között lopakodó merénylő és a széllal szemben forgó malomlapátok és a malombelső igazán emlékeztetnek. A suspense bravúros alkalmazása, számos humoros helyzet és karakter – ez az érdemei teszik igazán szórakoztatóvá.

Ha már szóba kerültek háborús háttérű filmjei, a *Szabotőr*ről (1942), a *Mentőcsónak*ról (1943) és a *Forgószélről (Notorious)*, 1946) kell beszélnünk. A *Szabotőr* Hitchcock kedvenc történetét variálja: az ártatlanul gyanúsított embernek menekülnie kell és be kell bizonyítania ártatlanságát. A szálak ezúttal náci kémszervezethez és amerikai kollaborációhoz vezetnek s a film csúcspontja a Szabadság-szobor tetején játszódó összecsapás. – A *Mentőcsónak* különös vállalkozás: egyetlen helyszínen játszódó kamaradráma, egy a nyílt tengeren hányódó mentőcsónakon. A hajótöröttek többsége angol vagy amerikai, gyengék és fogytán az élelmük. De a velük együtt megmenekült német katona erős, van ivóvize és ért a navigáláshoz. Kéé hát a hatalom ebben a kis térben? A náci megmenti a társait vagy feláldozza, becsapja őket? A szereplők közötti viszonyok állandóan változnak, elmosódnak, nem lehet tisztán látni, ki kivel van, kit mi vezérel – s ez megnyugtatóan akkor sem dönthető el, amikor kénytelenek megszabadulni a német tengerésztől. A film mint vállalkozás becsülendő és a rendező zsenialitására vall, de mint megvalósítás, van némi félsikerű íze a dolognak, a háttérvetítéses tenger másfél órán át a komikum és mesterkétség határait talán nemcsak súrolja. – Sokkal

sikeresebb viszont a *Forgószél*, mert ez a kém-, ill. háborús kiindulópontból egy igazi kamaradrámát komponál, ahol a hitchcocki bizonytalanság és kétely zökkenőmentesen bontakozik ki, a szereplők viszonyrendszerében (szerelem, bizalom, gyanú, árulás, féltékenység).

Hitchcock, ahogyan egyre nagyobb presztízse lesz, a háborús témát fokozatosan elhagyja és egyre többször csinál belterjes, kamarajellegű, hétköznapi környezetben játszódó lélektani thrillert. Első ilyen amerikai filmje a viszonylag kevésbé értékelt, ám sok meglepetést, rejtett értéket tartalmazó *Gyanakvó szerelem* (*Suspicion*, 1941) Joan Fontaine (*Rebecca*) és Cary Grant főszereplésével. Ebben a hősnő azt kezdi gyanítani, hogy a férje gyilkos, aki hamarosan vele is végezni fog. A történet végkifejlete váratlan fordulatot hoz, jóllehet ez némileg ellentétes Hitchcock eredeti elképzeléseivel, de a stúdió nem engedte, hogy Cary Grantet gyilkosnak mutassák be. A film tartalmazza a híres szekvenciát a hosszú-hosszú és expresszionista módon megvilágított lépcsősorról, ahol Cary Grant lassan fölmegy, mikor egy pohár tejet visz a feleségének – Hitchcock lámpát tett a tejbe, hogy világítson, hogy *nagyon fehér* legyen, mert igen, a néző is meg a hősnő is gyanakszik, hogy a tej – mérgezett.

1943-as thrillere, *A gyanú árnyékában* sokak szerint '40-es években készült művei közül a legjobb és az életműnek is egyik legnagyobb értéke. A bűn lélektana, ha mondhatjuk, még inkább a bűnhöz való viszonyulásnak és a bűn teremtette füledt, fojtogató, sötét atmoszférának a természetrajza, példázata. Úgymond semi "izgalmas", semmi "fordulatos" nincs benne, a néző tudja a dolgokat, tudja, hogy a főszereplő, Charlie bácsi – akit Joseph Cotten alakít zseniálisan – gyilkos, ő a "víg özvegyek" gyilkosa. Mivel szorul körülötte a hurok, elrejtőzik vidéken, a nővére családjánál. Unokahúga, akit szintén Charlie-nak hívnak (figyeljünk erre a tükörjátéokra!) rajong érte s a film tétje a továbbiakban nem is igazán az, hogy a bűnöst lelplezik-e, hanem hogy az elbűvölő rokont az unokahúg még valahogy ezek után sem tudja igazán meggyűlölni, de egyszersmind örökre szégyellni fogja az iránta érzett rajongást. Charlie bácsi többször próbálkozik azzal, hogy – balesetnek álcázva – eltegye láb alól a lányt, aki túl sokat tud, de végül ő lesz az, aki meghal. Charlie bácsi az első vérbeli pszichopata a hitchcocki életműben, aki az emberben lakozó sötét erőket teastesíti meg ellentmondásosan: a disztíngvált, jómodorú, szellemes rokon, aki "mellesleg" sorozatgyilkos, elmebeteg. Hitchcock fantasztikus aurát teremt a családi ház (különösen a garázs) és szereplői köré, kicsit a film noir stilisztikai világával egybevágóan, attól mégis eltérően, álomszerű világot alakítva ki. Munkái közül ez volt az egyik kedvence a rendezőnek.

A letisztultság, többrétegűség, finom, árnyalatnyi szépségek eme remekműve után az a filmje jön, ami sokat markol, de keveset fog. *Az Elbűvölve* (1945) noha több nagyszerű képsort is tartalmaz (pl. Gregory Peck és Ingrid Bergman csókja, a nyíló ajtókkal áttűnésben), egészében véve a pszichoanalízis illusztratív kommentárja marad, története túlságosan kifacsart, kimódolt, a Dalí kidolgozta álomszekvenciák sikere is vitatható – nem véletlenül tartják úgy, hogy nem volt szerencsájük egymással.

Hitchcock még egyszer forgatott Gregory Peckkel (*A Paradine-ügy*, 1947), Peck ügyvédet alakít, aki szerelmét védi egy gyilkossági ügyben – az egyik legsemmitmondóbb, legunalmasabb filmje lett Hitchcocknak, ő maga sem tartja sikerült filmjének.

1948-ban állt be fordulat a pályáján, amikor önmaga producere lett. Transatlantic Pictures néven saját vállalatot is alapított – itt készült *A kötél* (1948). Az első színes filmje s először szerepel nála James Stewart. Egyben filmtörténeti legenda is: a főcímet követően egy snittben, megszakítatlan beállításokkal venni fel mintegy 80 percet. Egy gyilkosság anatómiája, a kötéllel megfojtott fiatalembert elrejtteni a lakásban – majd a gyilkosok partit adnak a fiú menyasszonyának és rokonainak s filozófiaprofesszoruknak (Stewart), ez az alaphelyzet! A gyilkosok végül lelepleződnek, de a professzor kénytelen önmagában felismerni tanítványai amorálisának eredőjét.

A kötél anyagilag éppen csak kifizetődő lett, de következő két filmje egyenesen megbukott: *A Ráktérítő alatt* (1949) és a *Rémület a színpadon* (1950). Ezek után az *Idegenek a*

vonatossal ért el ismét kimagasló közönségsikert, de ez már pályáján egy új szakasz nyitányát jelenti, a legérettebb, értékekben leggazdagabb periódusát.

Hitchcock a '40-es évek Hollywoodjában is szerzői filmes volt, egyéniségét fokozatosan vitte bele ekkori filmjeibe s mind hatásosabban fejleszti dramaturgiai találmányát, a suspense-t. S már ekkor is megtalálunk sok rá, életművére, világfelfogására alapvetően jellemző elemet.

Az egyik, hogy a bűnügyi műfaj lehetőségeit kiszélesítette, átértelmezte, egyéni színekkel gazdagította. "A bűnügyi film mint az értelmezhetetlen létezés példázata: ez Hitchcock szabadalma a moziban" – írja róla Bikácsy Gergely. Hitchcock világában senki sem bűnös és senki sem ártatlan "tisztán", számos az átmenet, a keveredés, a bizonytalanság. A bűnös és az áldozat folyton szerepet cserélnek, sokszor egy szituáción belül cserélődik a két értékszerkezet (pl. *Zsarolás*, *Gyanakvó szerelem*, *Forgószél*, *Szédülés*, *Psycho*). A kétely, a gyanú, a bizonytalanság – ezek a hitchcocki világ kulcsszavai és ezért van az, hogy filmjeiben a szereplőket övező viszony kérdőjelein van a hangsúly, nem a fordulatokon, akciókon stb. A világrend kizökken, a személyiség szétfolyóvá válik, megváltoztathatóvá, fölcserélhetővé (pl. *Szédülés*, *Észak-északnyugat*). Ez a tárgyi világra is kihat. A tárgyak többletértelmet nyernek, szimbolikus jelölökké válnak (pl. a bilincs a 39 lépcsőfokban, a kulcs a *Forgószélben*) vagy eredeti rendeltetésüknek, értéküknek ellentmondóan "viselkednek", Gilles Deleuze ezt hívja jeltörülésnek, ilyen a pezsgőspalack a *Forgószélben*, a pohár tej a *Suspicionban*, a malom a Boszorkánykonyhában, a repülőgép az *Észak-északnyugatban*, a kulcs a *Gyilkosság telefonhívásra* című filmben.

A pszichoanalitikus értelmezések mutatnak rá, Hitchcock meglehetősen sajátos képet fest a nemek kapcsolatáról is. Legjellemzőbb férfihőse ugyanis az a jóvágású, ám különös lelkivilágú (lelki defektusokkal telített) férfi, aki akarja is meg nem is – a szerelmet, a kedvesét, egyáltalán önmagát pozicionálni a rejtélyes, jeges szőke nőhöz képest. Cary Grant a "veszedelmesebb" oldalát képviseli ennek, a *Gyanakvó szerelemben* egyszerre szerető férj és potenciális feleséggyilkos és a *Forgószélben* is hagyja, hogy a szerelme hozzámanjen a náci kémhez és nem igazán sieti el, hogy megmentse. James Stewart ehhez képest inkább a "balek", aki azonban egészen sötét oldalait is képes kibontakoztatni (*Hátsó ablak*, *Szédülés*). Hitchcocknál gyakran "egy fiú legjobb barátja az anyja", s ez a cinkosságtól (*Forgószél*) a féltékenységen át (*Madarak*) egészen patológikus komplikációkig (*Psycho*, *Frenzy*) terjedhet. A szőke nő, a jeges, a megfeszíthetetlen és megszerzhetetlen szőke szépség (Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Grace Kelly, Kim Novak, Tippi Hedren), ez a hitchcocki archetípus. "Ólomsúlyú tehetetlenség vetül a vászonra; a nőktől való leküzdhetetlen rettegés, ez a hitchcocki univerzumot mozgó leg hatalmasabb erő" – írja Bikácsy. A szőke nő az istennő ebben a világban; nem titokzatos, megkapható és főként sötéthajú vetélytársa vagy fölszívódik, eltűnik (*Szédülés*), vagy meghal (*Madarak*); ellenben a szőke nőt hiába tépik-karmolják-cibálják újra és újra a madarak, ő életben marad.

Alfred Hitchcock életművének tengelyében annak az élménye áll, hogy a biztonságosnak, rendezettnak hitt, kényelmes polgári világ erőviszonyai átrendeződnek, a stabilnak hitt építmény összeomlik, ez a világ felfeslik s alatta/mögötte lidércnyomásos világ rejtőzik, iszonyat, irracionalitás, a megmagyarázhatatlan. Filmképei látszólagos banalitásával vezet be ebbe a drámába, valahogy minden rendben van, túlságosan is (*Gyanakvó szerelem*, *Madarak*) – és ebbe a közegbe tör be kivédhetetlen erővel az egyensúlyvesztés. A polgári világ és ami mögötte van – mind eszmeileg, mind formailag jelentékeny hasonlóságot mutat Luis Bunuellel – de ez már, egy másik történet. Mondták mindkettejükről, hogy még a légynek sem tudnának ártani ("They wouldn't even harm a fly...") ☺) és tessék, micsoda filmeket csináltak...