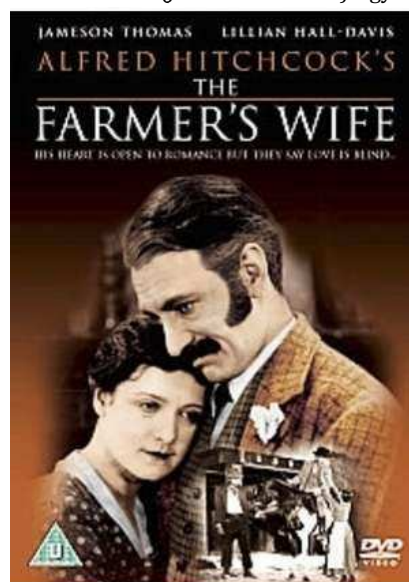


A farmer felesége (The Farmer's Wife - 1928)

Hitchcocknak ez a filmjével az a baj – amely pedig már a nyolcadik volt a pályafutásán –, hogy szinte nem is létezik. A története sem valami nagyon csavaros, mivel *Eden Phillpotts* (1862-1960) kis komédiájában – amely a film azonos című alapját képezte – a párját kereső özvegy farmert négy nő kosarazza ki ugyan, de egyiküknél sem lelhető fel valami különleges motívum erre nézve: egyszerűen csak más a jellemük, mint a barátságos, de az elutasítástól könnyen dühbe guruló gazdáé. A galiba sem merül ki többen, mint némi hisztériában és egy rövid társasági botrányban, amelynek szintén a női idegbaj áll a központjában – ennek a levét is persze a farmer issza meg. A megvalósítás ráadásul tetemes bizonytalanságot sugallt a rendező részéről, mivel rendkívül vontatott az egész, a másfél órás cselekményt akár 40 percben is könnyedén elő lehetett volna adni: túl sok benne a mélézés és a karakterek közötti – persze, feliratozás nélküli – beszélgetések. A feliratozás gyérsége jellemző maradt a korai Hitchcock-filmekre, alig párszor kerülnek elő a beszédinzertek, a rendező a jelek szerint a jellemekre akart inkább építeni, és azok fellépésével megoldottnak látta a néző informálását. Ebben egyébként igaza volt, a hervatag kis komédiában tényleg nem a beszédnek, hanem az irritáló arcok felvonulásának van főszerepe.

Mert hogy a szereplőgárda több, mint idegesítő: az öregedő farmer, azaz *Samuel Sweetland* (*Jameson Thomas*) ugyan jóképű és jó kiállítású, de egészében mégis érdektelen alak, ellenben a kiválógatott nők mind olyan túlkorosak és csúnyák, hogy a mai szemmel nézve enyhén szólva is nehéz azonosulni a derék párkereső gazda ama ambíciójával, hogy ezeket vegye el. Emellett a színészi játékot sem tudta senki sem túlzásba vinni, amelynek az alapvető oka az volt, hogy – mint már jeleztük – a nők nem valami az abszurd vagy torz jellemükből kifolyólag, avagy a farmer röhejes botlásai miatt kosarazzák ki őt, hanem egyszerűen azért, mert nem egyezik vele a különben teljesen hétköznapi személyiségük, ami viszont önmagában itt sem humorforrás. A film egyetlen komolyan vehető szereplője *Ash* (*Gordon Harker*), a szociopata és trehány szolga, aki legalább némi életet lehel a fordulatokba. Őt Hitchcock az egy évvel korábban készült a *Szorító* c. filmjéből emelte át ide, mivel ott is egy ilyen alakot játszott: mindenki tud normálisan viselkedni, csak ő nem, szakadt ruhában és köpködve megy át az egész filmen, miközben idétlen pofákat vág és látványosan elégedetlen a környezetével, tételesen: hülyének néz mindenkit, miközben éppen ő a leghülyébb. Úgyhogy a filmet egyedül az ő alakítása miatt érdemes megnézni – meg persze azért, hogy legyen valami benyomásunk egy korai Hitchcockról.



A szorító (The Ring - 1928)

Hitchcock eme filmje, mint minden ökölvívásról készült mozgóképe, nem a története miatt érdekes, mert az iránt egy szisszenésnyi kételyünk sem lehet, hogy a jó végül kiüti a rosszat, és övé lesz a nő. (Bár a *Rocky* mutatott erre ellenpéldát is.) Inkább azért jó nézni, mivel észlelhetjük benne, hogyan kísérletezett a rendező a kamerával, hogyan igyekezett a pusztán a képek által – szavak nélkül, hiszen ez egy némafilm – érzékeltetni a feszültséget.

Rengeteg formabontásra persze nem támasszunk reményt, míg a könnyű kis szerelmi sztorit nézzük, ahol „Egymenetű” Jack Sander (*Carl Brisson*) végül egy grandiózus meccsen leteríti Bob Corbyt, a nagymenőt (*Ian Hunter*) azért, hogy visszanyerje a sikerhez pártoló felesége, Mabel (*Lillian Hall-Davis*) szívét. De azt azért vegyük észre, hogy a rendező már alkalmazza kedvenc módszerét, az elterelés (a „vörös hering”) művészetét, mivel a történet elején még Bob Corby a pozitív szereplő, aki ógyelege felbukkan a vurstliban, s akit Mabel, a kihívó pénztárosnő ráveszi őt arra, hogy verekedjen meg Sanderrel, a vándorcirkusz öklözőjével. Ez utóbbi ugyanis már első megjelenése pillanatában



teljes unszimpátiánktól övezve feszít az emelvényen: pökhendi kinézetű, túl magabiztos és az erősködő balekokat unottan lekezelő alak, aki aztán tényleg az első menetben kikészít mindenkit a szorítóban – vele ellentétben viszont Corby egy vonakodó úriember, aki csak a provokáló nő hatására veszi rá magát a mérkőzésre. Ráadásul ki sem derül, hogy kit tiszeltünk a személyében – mert csak a meccs után szembesülünk azzal (miután a negyedik menetben a padlóra küldi a meghökkent Sandert), hogy ő viszont tényleg egy profi sportoló. A mérkőzés közben is él a rendező a félrevezetés képi eszközével: Sander első áldozata kilép a kép jobb sarkából a bal oldalon nem látható szorítórészbe, majd a következő pillanatban már vérző orral repül vissza a kiindulópontjára, s amikor aztán Corby is onnan indul a küzdelembe és kilép a képsíkból, azt várjuk, hogy szintén letaglózva zuhanjon vissza a kötelek közé, a ring jobb oldalába. Ami persze nem következik be, sőt...

A film negyedénél azonban megfordul a felállás, és a rendező megbarátkoztat minket azzal a felismeréssel, hogy itt tulajdonképpen Sander a jó oldal képviselője, míg Corby, aki közben már nyílt udvarlásba megy át Mabel irányában, a rossz: ő lesz a csábító világfő megtestesítője. A felállás pedig nemsokára végérvényesen megváltozik és helyükre kerülnek a szereplők. Egy személy nem vetkőzik csak ki magából, ez pedig a Sander trénerét játszó (a filmben névtelen) Gordon Harker, a kor egyik neves komikusa, aki következetesen lepusztult, trehány és világmegvető

pofával köpköd, iszik, mi több: tanúskodik az esküvő alatt, őt később Hitchcock bevetette *A farmer felesége* (1928) c. darabban is egy ugyanilyen – vagy inkább egy még ugyanilyen – szerepváltozatba. Harker, mint a kötelező komikus kellék mellett még egy érdekes momentum, azazhogy arc is felvonul, ti. egy néger, ami azért érdekes, mert Hitchcock következetesen mellőzte a feketék futtatását, nála csak fehér férfiak és fehér nők játszhattak nemcsak fő-, de még mellékszerepet is. Itt azonban még a jelek szerint nem foglalkozott ezzel a faji megközelítéssel.

Megpróbálta a rendező érzékeltetni az ökölharcot is, mégpedig a film végén egy szubjektív kamerával, amelynél Corby szemszögéből látjuk a feléje törő Sander ütéseit; a sztori felénél ez már egyébként egyszer előkerült, amikor egy bokszlabda „képéből” nézhetjük végig ugyanezt. Úgyesen használja továbbá a rendezés a kamera elhomályosítását, mozgatását és a képek megtöbbszörözését a részegség bemutatására, továbbá az idő múlásának a tömörítését is helyesen megoldja akkor, amikor egy hirdetőtábla körül az évszakokat jeleníti meg, miközben a táblán – áttünések után – egyre magasabbra kúszik Sander neve a küzdők között.

A film végén a nagyjelenetben – amelyhez töménytelen statisztát kellett felhasználnia – igen hatásosan érzékelteti gyors vágásokkal, ellentétes felvételi irányokkal a tömeg mozgását az épületben.

Nem mellékesen a film egyfajta kordokumentumnak is tekinthető, mivel originális londoni arcok vonulnak fel benne mindenütt. A színészi játék nem kulisszahasogató – pedig ez a némafilmnél igencsak szokásos volt -, e tekintetben viszont Hunter teríti le Brissont, mivel sokkal közvetlenebbül és egyszerűbben játszik, mint az igazi főszereplő, akinél azért némi manír észlelhető. A női karakter funkciója sem éppen a szokásos szempillaverdeső, csomagolópapírhomályban úszó szenvelgés, mert egy nagyon is határozott és öntudatos Mabelt kellett eljátszania Hall-Davisnek. A némafilmek átlagához képest a rendező alig néhány mondatot tett be inzernek a történet mozgatása érdekében, annyira mindent a képkezelésre bízott. (Helyesen.) Egy szép szimbólummal is megörvendeztet minket: amikor Mabel kezére kerül Sander jegygyűrije, a Corby által neki ajándékozott karperec hirtelen lecsúszik a csuklójára, ezzel is jelezve azt, hogy a bajnok nem adta fel még ezt a menetet...

2010. 08. 08 00:58 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

A Man-szigeti ember (The Manxman - 1929)

Hitchcock utolsó némafilmje megmaradt a rendező korai műfajánál, vagyis a vonzalmak ellentétével operáló témáknál, s így ez is elkerülhetetlenül egy melodráma lett. Nem is túl eredeti: egy szerelmi háromszög az egyik fél eltűnésével kicirkalmazva, amelyben a halottnak hitt szerető visszatérésével felfordul az addig titokban tartott viszony. Legfeljebb csak az egyik szereplő változatosabb az átlagnál: ő ugyanis ügyvéd, akit menet közben kineveznek a Man-sziget bírójává és ebbeli minőségében kell előbb rejtegetnie a férjétől elmenekült szeretőjét a barátja elől, majd döntenie, hogy vád alá helyezze-e a kilátástalan jövőtől elborult agyú nőt, aki öngyilkosságot kísérelt meg.

Nem mondhatni tehát, hogy a mű különösebb eredetiségre törekedne, ráadásul a szereplők alakításán kívül semmi sem tudja felizzítani a mozinézői szenvedélyeket. *Hitchcock* nem használta ki a Man-sziget eredetiségét, a helyi társadalom bemutatása sem volt a célja, így hát maradt a három főalaknál, akik közül viszont a két férfi kitaróan, vagyis monoton módon csak egy-egy szerepet játszik végig: Pete Quilliam, a szegény halász bőrében *Carl Brisson* folyton nevet és roppant elégedett az életével, csak akkor komorul el, amikor felesége el akarja tőle venni a gyermeket – ami ráadásul nem is az övé; a Philip Christian ügyvédet alakító *Malcolm Keen* pedig kezdettől kezdve öngyötrőre veszi a figurát, rendkívül aggodalmas és megviselt tekintettel néz folyton ránk, ami persze abból a szempontból érthető is, hogy ő az, aki reménytelenül szerelmes, majd megszegi a barátjának adott becsületszavát és annak távozása után azonnal hevesen csapni kezdi a szelet *Katenek (Anne Ondra)*, s még gyermeket is csinál neki, végül pedig ő az, akihez a nő menekül, majd ő lesz az is, akinek ítéletet kellene mondania az addig a könyvtárszoba mögött rejtegetett anya bűne fölött. *Kate* karaktere annyival több, hogy ő már két alakot is kap: a film elején még boldogan viháncol, a második felében viszont átveszi *Keen* alakítását és maga is leginkább elborult, üres tekintettel néz bele a világba, amire persze neki is megvan a jó oka: mert az egy dolog, hogy faképnél hagyta a férjét, de a gyermeket már nem vitte magával. Hogy miért nem, azt egyébként jó lenne, ha a film informatívabban fejtené ki, de nem teszi; ráadásul elég nehezen hihető, hogy egy anya magára hagyja a gyermekét egy üres házban, hiszen miközben ő Philip életébe akarja végleg bekönyörögni magát, a férje a távol van, szolgálójuk meg nincs.



Az öngyilkosság az angolszász jogban sokáig bűncselekménynek számított, amelynek következtében keletkezett olyan agyalágyult ítélet is, hogy a megmentett öngyilkost halálra ítélték... Itt ez a jelen esetben nem történt volna meg (ez már a XX. század), ezt a jogtörténeti információt csak azért érdemes figyelembe venni, mert a tárgyalótermi jelenetnek volt valóságalapja. A film végén a feloldás természetesen kellő áldozatokkal jár mindenkitől, de végül is közelégedettséget okozva jut nyugvópontra az ügy.

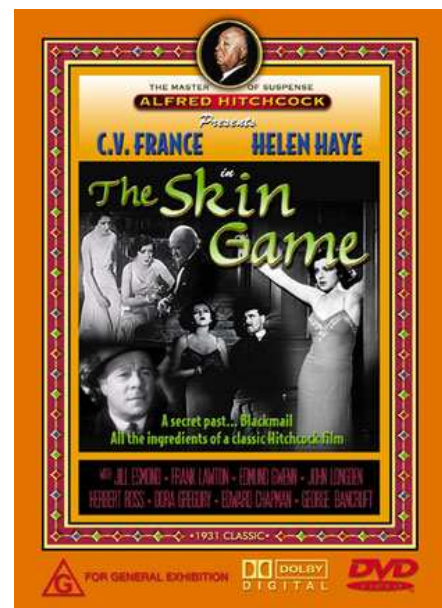
Hitchcock itt már sűrűbben szerepelteti a szöveginzerteket, mint a többi némafilmjében, de ez rendjén való is, mivel itt egy komplexebb érzelmi problémával kellett megküzdenie, mint addig általában, azonban a szöveg gyakorisága még így is mélyen a némafilmek átlaga alatt marad. A fényképezésre sajnos most nem szabad figyelmet fordítani, a jelképek használata is csak egyetlen mozzanatban jelenik meg, ti. amikor Kate apja, a visszataszító kinézetű vén kocsmáros, a vén Ceasar (*Randie Ayrton*) a mennyegzőn forgatni kezdi a malomkereket, ezzel vetítve előre a párra, illetve Philipre váró megpróbáltatásokat. S habár a film végén egy rövid snitt erejéig bevonul a társadalom is a hármass életébe a mocskolódó asszonyok képében, a történet lényegét ez nem érinti: a *Hall Caine* bestselleréből készült kis művel a rendező az egyszerűbb nők könnyzacskóit akarta meghódítani, nem pedig a magasb művészetet. 2010. 08. 08 01:29 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

A csalás (The Skin Game - 1931)

Erről a produktumról igazán keveset lehet írni, hiszen *Hitchcock* művészi pályafutásában ez a mű gyakorlatilag semmiféle szerepet nem játszott a gyakorláson és a pénzszerzésen kívül. *John Galsworthy* színművéből készült ez a – mai szemmel nézve legfeljebb csak tévéjáték-szintű – adaptáció, egyszerű díszletekkel és még félig a némafilmek világába visszatérő színészi játékkal.

A történetre nem lehet semmi rosszat mondani, hiszen egy *Galsworthy*, az egy *Galsworthy*. Két család marakodik egymással egy földterületért – az egyik meg akarja őrizni a maga természeti fenségében, a másik meg gyárat akar arra építeni, mi több, még az évtizedek óta ott élő bérlőket is ki akarja költöztetni onnan a család feje, a széles gesztusokkal operáló, láthatólag mélyről érkezett (azaz tahó viselkedésű) *Hornblower* (*Edmund Gwenn*). A mindent eldöntő árverésen egy cselhez folyamodik, aminek alapján végül ő lesz a győztes. A másik társaság – az angol arisztokrácia eleganciájával magát mindenki fölött állónak érző *Hillcrest*-család - lendkereke, Ms. *Hillcrest* a *Hornblower* menyéről szóló sötét titokkal zsarolja meg a konkurenciát, aki ezek után fogcsikorgatva enged is neki. A rejtély felfedezése azonban tragédiába fordul, mert *Chloe* (*Phyllis Konstam*) múltjának van még egy tanúja, akit külön a zsarolás érdekében ástak elő a pöcegödörből, s akinek a jelenléte halálba kergeti a szerencsétlen nőt, aki pedig új életet akart kezdeni az új családjával. *Hillcrest*ék megszégyenülnek, *Hornblower* pedig elátkozza őket. Végül pedig kidől egy fa, amely lehet akár valóságos növény is (tehát *Hornblower* elérte a célját), de inkább csak egy jelkép ez: *Hillcrest*ék becsületének a pusztulása.

A színdarabot nem először vitték mozgóképre, mert már készült belőle egy változat 1921-ben Hollandiában. *Hitchcock* mindig is szívesen vitt filmre színdarabokat, ezt tette most is. Nincs itt azonban sem susperse, sem „vörös hering”, sem bűntény, sem üldözés, szóval ez nem thriller, hanem egy egyszerű drámaadaptáció tűrhetően játszó színészekkel - kivéve



Gwennt, mert ő tényleg jól adja elő a nyersességét rejtegetni akaró újjazdagot. A többiek inkább csak vannak a vásznon, de mind túl merevek és jólfésültek a kibontakozó szituáció öngyilkosságba torkolló alapfeszültségéhez képest.

Gwen esetében érdekesség az, hogy már az 1921-es verzióban is kapott szerepet, a színpadról lépett a felvevőgép elé. Hitchcock igencsak kedvelte őt, és halála előtt még adott neki egy nagyobb lehetőséget a *Bajok Harryvel* (1955) c. vígjátékában, ahol ő játszhatta el Albert Wiles kapitány szerepét (aki ott a legmulatságosabb karakter volt). Ezt a filmet is leginkább csak miatta lehet ma is megnézni, bár az nem kétséges, hogy a történet végkifejlete miatt a nézőnek ökölbe szorul a keze. És a film, ha ezt elérte, már nem volt hiába.

2010. 04. 05 16:17 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

A tizenhetes számú ház (Number Seventeen - 1932)

Hitchcock megint színdarabból készített filmet. Jól tette, ezzel legalább megmentette valamennyire *J. Jefferson Farjeon*-ot, a drámaíró a teljes feledéstől. Merthogy annak színműve csak egy közönséges tévedések és tettetések vígjátéka, ahol mindenkiről kiderül, hogy nem az, aminek kiadta magát, nem is azért van ott, amit mondott és még a süketnémáról is kiderül, hogy tud beszélni. Futkározott a mű egy ideig a színpadokon, aztán valahogy Hitchcockhoz került. „Valahogy”, mert ma már kideríthetetlen, hogy miként szerezte meg a filmjogokat a produkciós iroda, de elegendő az, hogy ott volt. Meg Hitchcock is, akinek odaadták rendezésre. Ráérőszakolták, nem akarta ő ezzel semmit sem kezdeni, de ez volt, ebből kellett gazdálkodnia.

Azonnal látta, hogy a kamaradarab pontos adaptálásával nem fog sokra menni, mert nem akart visszatérni a film hősorába, hogy fényképezett színpadi mutatóval kedveskedjen a nézőknek. Úgy döntött tehát, hogy felpörgeti az eseményeket a filmszemlélet eszközeivel. A forgatókönyvet tehát ő írta, s abba belepakolt mindent, amit csak tanult odáig a hetedik művészet formanyelvéből. Látványos lett az eredmény, ez kétségtelen.



A történet tehát nem is igazán lényeges, az amúgy is követhetetlen, a film végéig nem jövünk rá, hogy egyes szereplők pontosan milyen indítékok alapján vannak jelen az üres, kiadásra-eladásra ítélt 17-es számú ház kopár falai között éjszaka. Ráadásul túl sokan vannak, állandóan keverednek a szerepeik, ütök-verik és átejtik egymást, bár kétségtelen, hogy legalább eredeti egyéniségekről van szó, viszont csak két emberről tudjuk biztosan, hogy jó úton járnak: Benről (*Leon M. Lion*), a csavargóról, aki egy csatornaszagú Sancho Panza-figura, csak butább beszélésekkel; meg a „főnökről”, vagyis Gilbert nyomozóról (*John Stuart*), akiről mindvégig azt hisszük, hogy egy járókelő, aki betévedt a házba, mert fényeket látott odabent. A rendező egy zseniálisan egyszerű trükkel vezet minket félre a személyénél: a történet elején a szél a kalapját a falevelek között befújja a kapualjba, s ekkor megvillan az emeleten a csalogató világosság. Csak a legvégén derül ki, hogy akit addig rendőrnek hittünk, az egy bűnöző, s Gilbert az igaz ember a csapatban. Meg hát persze itt van a nő (*Anne Grey*), a Hitchcock-filmek elengedhetetlen kelléke, bár itt az, hogy nembeliségét tekintve nő, semmit sem ad hozzá a filmhez, eltekintve attól, hogy a végén szerelmes lesz a nyomozóba. Meg az is belé. Mint ahogy az szokásos.

A súlytalan befejezés előtt azonban megannyi képporgiával találkozunk – ezek teszik igazán érdekessé a filmet. Két részre osztható a mű: az elsőben Hitchcock az akkor már kifulladásos német expresszionizmus formavilágát alkalmazza, a másodikban viszont a montázstechnika fölényes használatával rukkol elő.

A film első felében tehát domináltak a konstruktivista egyszerűségben lezúllott ház üres falain kúszó, lebegő, osonó nagy árnyékok, a torz arcú közelképek, a démoni erővel fenyegető sötét szobabelső, az ingó gyertyafények, s ezek között „bohóckodnak” (jó értelemben) a szereplők – a sugallt komorságot tehát vidámság pettyezi, a rendező már az elején nyilvánvalóvá teszi, hogy esze ágában sincs itt bármit is komolyan vennie. A fényképezés ötletessége *Jack E. Cox* operatőr fantáziáját dicséri – vagy inkább azt a komoly előtanulmányt, amelyet a stílussteremtő germán filmek megfigyelésével töltött.

A második rész viszont ezzel teljesen ellentétes: itt *Eisenstein* kopog be az ajtón, és Hitchcock, meg *A. C. Hammond*, a vágója köszön neki vissza, igen, megtanulták a leckét. Robog tehát a vonat az éjszakában, mellette az autóbusz, kérdés, hogy ez utóbbi utoléri a másikat. Nem fejtjük meg a rejtvényt a néző helyett, de utol – ez sem volt kérdés egy másodpercig sem, hiszen a vonaton gyanús alakok „utaznak” (ha annak lehet nevezni, hogy átvették rajta a hatalmat), a buszon pedig a pozitív hős. A fényképezés és a vágások egyre gyorsuló iramot mutatnak, a vonat néha el akarja taposni a nézőt - aki persze ettől már nem ijedt meg - , a mozdony máskor szinte rádől a filmvászonra, s a kamera közelképében elmosódó foltként pörögnek a gőzokádó, túlterhelt hajtókarok a kerekeken, de az igazi csemege akkor következik be, amikor a két jármű útja keresztezi egymást a vaksötétben. A végén persze a vonat – mint ahogy várható volt, hiszen egy teherszállítmány az egész, emberéletben tehát nem eshet kár – a tengerben végzi, ez is könnyű, felelőtlen mulatsággá teszi a rikító zene mellett a szerelvénnyel addigi eszement száguldását. Az sem zavar minket az élményben, hogy a felvételek egy része láthatólag makettekkel készült, mert olyan gyorsak a vágások és hatásosok a felvételek – távol volt még az a korszak, amikor valódi vonatok és buszok, kamionok és autók mentek a lecsóba a filmekben. Ma már persze a sebességnek és az elszabadult erőknek ez a fajta bemutatása csak mosolygást vált ki a filmtudorokból, de ne higgyünk nekik, mert ez ennek az érzékeltetési technikának mindig is meglesz a létjogosultsága. Ezért maradt meg ez a film is. A közönség mindenestre rosszul fogadta, valószínűleg a művészi, hevenyészett sztori miatt.

Hitchcock egyébként nem folytatta ezt az utat – őt az ember érdekelte és nem az ijesztgető árnyékvilág, meg a sebességvágy. A vonatok állandóan vissza-visszatérnek a filmjeiben, de már csak mint kellékek, suhanó színpadok maradtak és nem tördelte őket össze (buszt még egyszer igen a *Szabotázs* c. filmjében; a fény-árnyékok hatását pedig belehelyezte a lélekbe - annyi árnyék úgysem lelhető fel a világon, mint amennyi egy koponyában lehet.

2010. 04. 05 16:34 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

A férfi, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much - 1934)

Peter Lorre, vagyis eredeti nevén Löwenstein László az *M – Egy város keresi a gyilkost* (1931) antihőse 1933-ben azon vette észre magát, hogy a filmszerepe utolérte őt az életben, merthogy bűnözők vadásznak rá - mármost a zsidó mivolta miatt a náci. Elmenekült hát a barna Németországból a fény városába (Párizs), ahol *Ivor Montagu*, Hitchcock egyik producere azonnal lecsapott rá **A férfi, aki túl sokat tudott** c. film egyik szintén erkölcsileg hátrányos szereplőjének a megformálása érdekében. Tétélesen a bérgyilkos személyére gondolt, de Lorre volt annyira öntudatos, hogy ezt elutasítsa: neki nagyobb szerep kellett. Ő lett tehát Abbott, a főgonosz, s ment is rögtön Londonba, ahol már készen várta őt a stáb, meg egy angol nyelvkönyv, tekintettel arra, hogy ezen a nyelven nem beszélt, mondatainak a többségét egyszerűen átírták neki fonetikusra és azt mondta el. Viszont a karaktere olyan egyértelmű volt, hogy az beszéd nélkül „átment”, Abbott szerepét akár még süketnéma változatban is el lehetett volna adni. Eredmény: a film plakátjáról is Lorre arca néz ránk, teljesen megérdemelten, merthogy a többiek finoman kifejezve sem tettek hozzá sok mindent a sikerhez. Lorrenak meg egyszerűen csak meg kellett jelenni, és betöltötte az egész teret, mint kulcsfigura. Ezzel az elálmodozó, düledt szemekkel, meg ezzel a lekezelő mosollyal nem volt nehéz...



Ellenállhatatlanságának az oka az, hogy ellenfelei: Bob Lawrence (*Leslie Banks*) és felesége, Jill (*Edna Best*) már a film elején bemutatják, hogy milyen könnyen veszik a próbatételeket. Túl könnyen is - Jill elbukja a koronglövészetet a rakoncátlan lányuk viselkedése miatt, de ezen csak jót nevetnek, mint ahogy azon is, hogy a lány oda nem figyelése folytán az egyik barátjuk majdnem összezúzza magát a síversenyen. Akkor sem különösebben lepődnek meg, amikor őt ezek után még le is lövik őt a svájci szállodában, s különösebb megrendülés akkor sem érződik rajtuk, amikor kiderül, hogy elröbölték a lányukat, akinek az élete annak eltitkolásától függ, hogy mit talált Bob a barátja lakosztályában elrejtve. (St. Moritz volt a helyszín, ott volt ugyanis Hitchcock a nászútján. Svájc visszaköszön még a *Londoni randevú* c. filmben is.)

Bob azonban - immár Londonban - magánnyomozásba kezd, ami igen egyszerű, tekintettel arra, hogy egy cédulára fel van írva a tettesek elérhetőségének a helye, épp csak térkép nincs hozzá mellékelve. Maga mellé veszi egyik öregecske férfirokonát, aki inkább egy komikus figura és akcióba lép. De még akkor is, amikor végre Bob a lányát a karjaiban tarthatja és szembesül a gúnyos Abbotttal (*Peter Lorre*), aki épp aznap estére rögzíti egy diplomata meggyilkolását a Royal Albert Hall koncerttermében, szóval még ekkor sem olvad le az arcáról a gögös mosoly, úgy viselkedik, mint aki pontosan tudja a film végkimenetelét (ami persze egy percre sem lehetett homályos még a figyelmetlen nézőnek sem), mi több, még eredetieskedésbe is átcsap, élvezi, hogy most ő van középpontban. Azért egy apa nem produkálja magát így vészhelyzetben - Banks hányaveti magánszáma (néhány komolyabb pillanattól eltekintve) kilóg az egész filmből, a színész képtelen a karakterének valami sötétebb mélységet adni, inkább viselkedik úgy, mint valami operetthős, aki időnként magára kényszerít némi feszültséget, lerontandó a sok bazsalygást. A feleségét alakító Edna Best meg egyszerűen nincs a színen, öltözködését, hajviseletét és babaarcát tekintve teljes tévedés volt ő kiválasztani erre a szerepre, bár legalább nem akar fölényes lenni a sorssal szemben, nem úgy, mint férjura, s a végén, a koncertteremben már tényleg megpróbál úgy viselkedni, mint aki súlyos bajban van, ehhez képest viszont könnyű mozdulattal maga kapja le a ház tetején a lánya után kúszó bérgyilkost - mintha csak egy kis sportversenyen lenne.

A fenti hangulati kiegyensúlyozatlanságok miatt egész filmet az angolul beszélni sem tudó Lorre vitte el a hátán. Pedig aztán sok mindent ő sem csinált, inkább csak a szokásos gengvezér-típus ismérveit öltötte magára: cinikusan lekezelő, szellemes, tömör és könnyörtelen, aki folyton szánalmat osztva mosolyog, s az ellenséggel szemben ezek miatt (persze csak egy ideig) fesztelenül lovagias; szereti az elegáns fellépést és nem veti meg az önkritikát sem, a végén legalábbis öngyilkos lesz egy ajtó mögött, miután a rendőrség tűzpárbajban elfoglalja a banda főhadiszállását.

Ami egyébként valós történeten alapult, mivel 1911. január 3-án a *Sidney Streeten* hasonló körülmények között felszámolt a rendőrség egy anarchista társaságot. Mivel azonban Churchill - még mint belügyminiszter - betiltotta a közrendőrök fegyverviselési jogát (!), ezért a cenzor ragaszkodott ahhoz, hogy a filmbeli rendőrök is egy környékbeli fegyverszaküzlet kifosztása árán juthassanak csak ropogtatnivalóhoz.

Segített ellenben a film elfogadtatásában a politikai helyzet, hiszen Lorre jelenléte önmagában hordozta az egész nyugat-európai közhelyzet mibenlétét; másrészt pedig ekkor már mindenki kezdte sejteni, hogy itt egy új háború lesz kitörőben és Hitchcock ebben a hadimentális paranoia légkörében forgatta le ezt a filmet, hogy aztán a bűn- és kémmotivációktól vezetve a '30-as években egy egész ilyen tematikájú sorozatot gyártson. Az más kérdés, hogy itt is vigyázott arra, nehogy egy-egy konkrét hatalmat lehessen belelátni a bűnök hátterébe – inkább elvontan játszódott ezekkel a históriákkal, mintsem a konkrét faszizmussal.

Egy kis mértékben *Arthur Benjamin*, az osztrák zeneszerző tette még maradandóvá a filmet, aki azt a feladatot kapta, hogy komponáljon valami „igazi” komolyzenét a koncertterembe. Jónak szóltak! Ezt olyan komolyan vette, hogy a *Viharfelhő-kantáta* (*Storm Cloud Cantata*) nevű mutatványa önmagában, a filmtől elszakítva is komoly művészeti teljesítményt nyújt, még a film 1956-os változatában is előkerül ez az erőteljes, vegyeskarra írt zene, amely azóta is életműve koronájának egyik kis briliánsa. (Kissé emlékeztet egyébként *Verdi Requiemjéhez*, mintha annak az összefoglaló variációja lenne 8 percben. Az "eredeti" kb. 88...)

Hitchcock úgy emlékezett vissza erre a filmre, mint ami sorsfordító volt a karrierjében, pedig a terjesztése nem ment éppen egyszerűen, mert a Gaumont-British Ltd., vagyis a filmgyár élére egy olyan ember került (*C.M. Woolf*), aki nem szerette ezt a mutatványt. 1956-ban Hitchcock megcsinálta a mű remakejét *James Stewart* és *Doris Day* főszereplésével, a kritikusok azóta is folyton összehasonlítgatják a kettőt egymással. Hitchcock nem volt meglegedve az első változattal, többet akart belőle kihozni, de aztán a másodikkal sem volt elégedett. Leslie Banks szerepét ugyan fesztelenül lekörözte Stewart, ez nem vitás, Doris Day is kritikamentesen felülmúlta filmbeli elődjét, viszont nagyon hiányzott belőle Peter Lorre, meg az a tekintet...

39 lépcsőfok (The 39 Steps - 1935)

Már *A férfi, aki túl sokat tudott* (1934) c. filmben is megjelent Hitchcock későbbi szenvedélye: a férfi, aki tud valamit, amiről ő maga sem tudja, hogy mi az, vagy esetleg azt sem, hogy egyáltalán tud valamit; aztán üldözni kezdik, mert rossz időben volt rossz helyen, vagy egyszerűen összekeverték őt valakivel. Több filmje is erről a témáról szól, mint pl. a most tárgyalandó *39 lépcsőfok*, aztán meg a *Fiatal és ártatlan* (1937), *A szabotőr* (1942), és persze az *Észak-északnyugat* (1959), de megjelenik a motívum a *Madarakban* (1963) is, ahol Melanie Danielsről merik sejteni (ha kimondani nem is), hogy tud valamit (miért támadnak a madarak), amiről persze ő sem tud semmit.

A *39 lépcsőfokot* Hitchcock egyik korai gyöngyszemének tartja a szakirodalom, de ezzel azért illik vitába szállni. A film kétségkívül fordulatos, de összehatását tekintve aligha több egy közönséges pikareszkregénynél. Inkább azért érdekes, mert sűrítve jelennek meg benne olyan motívumok, amelyek aztán a későbbi Hitchcock-alkotásokban érik el a csúcspontjukat.

Adott tehát egy férfi, Richard Hannay (*Robert Donat*), aki azt veszi észre, hogy egy női hulla ékteleníti el a



szobáját, pedig sok meglepetésre nem kellett volna számítania, hiszen ő hozta fel a hölgyet egy éjszakára, s az rögtön közölte vele, hogy csak azért jött ide, mert egy kémelhárító, akit üldöznek. A nem egyszerűen suta, hanem – mai szemmel nézve már - idétlen és hiteltelen kezdet romantikáját tehát egy hátra szúrt kés látványa töri meg, és innentől kezdve hősünk egészen Skóciáig futhat Londonból, háta mögött a zsarukkal és a kémekkel. A vonaton találkozik két okoskodva lamentáló úriemberrel (utazó ügynökök), akik ugyan semmi előremutató szerepet nem játszanak a filmben, de pár perces jelenlétük elegendő volt ahhoz, hogy beleírjanak hasonló karaktereket a *Londoni randevú* (1938) c. műbe, ahonnan aztán Charters és Caldicott néven futottak be karriert az őket alakító színészek – meg maguk a karakterek is, akik egy idő után önálló életre keltek.

Amikor Hannay végre úgy érzi, biztonságban van – lerázta a yardot és az ügynököket, továbbá egy féltékeny parasztférjet is -, nos, ekkor kerül igazán a csávába: házigazdája, Jordan professzor (*Godfrey Tearle*) csak látszatra tisztos honpolgár, valójában egy hazaáruló, aki repülőmotor-terveket akar kicsempészni. Ez a karakter – meg a hozzá illesztett látványosan érdektelen polgári miliő – a *Boszorkánykonyha* (1940) negatív főszereplőjének a személyében ismét előkerült, aztán a *Szabotőrben* kap majd szerepet, ahol a főhős pechjére egy hasonló helyen szenved el menekülése első megrázkództatását (ami egy kaliforniai ranch). E jelenetnél is visszaköszön egy Hitchcock-motívum: nem a film végére tartogatja a rejtély megoldását, szívesen elárulja nekünk már a közepénél-kétharmadánál is, innentől kezdve már csak azon kell körmöt rágni, hogy a főhős miként vet véget ennek az egésznek, elsősorban a saját testi épségének a védelme érdekében.

Aztán jön a Nő. Mint Hitchcocknál általában. Pamelát (*Madeleine Carroll*) az igazságát bizonygató férfi pontosan annyira nyűgözi le, mint a *Szabotőrben* Patriciát, a plakátlányt Barry Kane, a hajógyári munkás, akit egy robbantás miatt körözik a nagy pusztaság közepén. Vagyis semennyire, eltekintve az undort. (Erre mondta *Walter Matthau* az *Idegyogyóban*: ez is egy kapcsolat kezdete.) Csak hát össze vannak bilincselve, mint ahogy a *Szabotőrben* is, aztán futhatnak árkon-bokron, meg vízesésen át.

Olcso ötlet, de hatásos, hiszen mindenki a szerelem kibontakozását várja, az meg csak nem jön, mert a rendező gondoskodott a késleltetéséről. [Az olcsó ötletről meg annyit, hogy a *Megbilincseltek* (1958) a-tól z-ig ezen alapul, csak ott két elítélt férfi között alakul ki egyfajta megértő vonzalom.]

Maga a „futas” viszont szellemes az utángyártáshoz képest: amíg a *Szabotőr*-ben folyton belép valaki a történetbe, aki továbbgrasztja az épp pulóverkötögetésre vágyó cselekményt, itt Hannay és társa maguk alakítják a sorsukat, ráadásul mindenféle abszurd helyzetben. Igaz, ezek színvonala nem emelkedik ki a már addig is elkoptatott sarkú átlagból. (Az abszurd is lehet konfekciótermék.) Hannay például kénytelen fellépni egy jelöltállító gyűlésen, ahol értelmetlen közhelyekkel udvarol a lelkes egybegyűlteknak; a rendőrségről kiveti magát az utcára és elvegyül egy parádében (hányszor láttunk már ilyet!), aztán jönnek a sötét ügynökök, akik természetesen a nővel együtt akarják őt kivégezni a prérin, de megint meglóg – immár nem egyedül. Mulattató, ahogy eladják magukat menekülő párnak a szállodában – a jelzős szerkezet első részével nincs is baj, a második akkor válik valósággá, amikor az ügynökök elmondják maguk között az igazságot és a fogadósnó kidobja őket. Ez a jelenet már előrevetíti a *Londoni randevú* (1938) szállodajelenetét, ahol szintén mindenféle kis összevisszaságok történnek, de minőségét tekintve ez a szekvencia még alig több egy közepes burleszknél.

A film vége viszont egy az egyben *A férfi, aki túl sokat tudott* c. filmek (1934, 1956) utolsó jelenetének a variációja: adott tehát egy színház, a páholyfüggöny mögött fegyverét emelő főgonosz, és itt most valamit azonnal tenni kell... Mellesleg a film erről a helyről indul, ide is tér vissza, a színház tehát olyan keretet ad az egésznek, amely mintegy mesevilággá változtatja az egészet. Mert hiszen színház az egész világ.

Gyors vágásokkal operál a film, nyugtot nem hagy sem a szemnek, sem az elmének, a fülnek meg az experesszív, bár nem maradandó zenei kíséret. A hipertotalokkal nem érdemes foglalkozni, a tájak szépsége ekkor még nem volt a filmek középpontjában (Hitchcocknál sem), így itt még domináltak a belső felvételek. A színészi játék is kellemesen közepes, amibe a nem túl nagyigényű konfliktushelyzetek mellett besegített az is, hogy Robert Donat a kackiás bajuszkájával és sármőr kinézetével nem törekedhetett drámaiságra – a rendezőnek ez a gyermekbetegsége, hogy ti. üdítő mosolyokkal menekülő szintiprókat állítson a középpontba, még ereje teljében volt, meg hát ne feledjük el, hogy ez a korszak a *Jávor Pálok* világa volt, meg a babaarcú, végül erős férfikarhoz simuló hisztis szépségeké, amelynek a világából Carroll sem lépett ki, neki most elegendő volt a durcást, aztán a lelkeset alakítania, többet senki nem várt el tőle. (Hol volt itt még neorealizmus?) Viszont legalább nem játszotta túl magát.

A film vége viszont félresiklott, mert Mr. Memória (*Wylie Watson*) a londoni Palladiumban láthatólag lubickol a közönség hangzavaros érdeklődésében, nincs transzban, én- és öntudatilag még nem ereszkedett le semmiféle alfaállapotba, s ahogy kinéz, nem is fog, pedig ekkor már a rendőrökkel viaskodó Hannay odakiáltja neki a nagy kérdést: mi az a 39 lépcsőfok? És ő lekezelő mosollyal, mint amikor a tanárt a bukás előtt álló diák kérdezi, válaszolni kezd... Ez az elhibázott jelenet is mutatta azt, hogy Hitchcockot egyelőre jobban érdekelt az izgalom, mint a hitelesség, a szórakoztatás, mint az igényes drámaiság, s egészében véve az optikailag feltuningolt „tévedések vígjátéka”, mintsem az ismeretlenség csapdájában vergődő lélek zavarodottságának a lefestése. A *Szabotőr*-ben, amely a film fél-remakeje, ezt már elkezdte kiküszöbölni, az más kérdés, hogy ott még mindig nem éri el azt a szintet, amelyre már azt lehetne mondani: igen, ami itt van, az tényleg egy megalapozott, hihető, míves üldözési mánia.

Szokták még mondani a filmre, hogy „nyers”, merthogy az ügynökök senkit nem kímélnek. Annyiban igaz a dolog, hogy Hitchcock itt már túllépett azon, hogy felléptessen egy intellektuális szörnyeteget, mint *Az ember, aki túl sokat tudott*-ban, aki (*Peter Lorre* alakításával) a maga démoni eleganciájával alázza meg a környezetében lévő piti végrehajtókat és domborítja ki egy személyben a sötétség vonzó oldalát. Hiába látjuk-halljuk a főhőst üldöző személyeket, igazából egy képkocka, de még annyi sem marad meg bennünk róluk, olyan az egész, mintha *Kafka* hőse futna az ítéletvégrehajtás elől „a” per után. Csak hát *Josef K.*-ban volt valami jogos rettenet, ami *Hannay*-ban nincs meg, nála csak akkor lesz a szépfiúból patkányfogóba került ember, amikor a vasúton rájön arra, hogy nyakán van a rendőrség, meg az őrszobán, amikor szembesül azzal, hogy ott sem hisznek neki, vagyis olyan helyzetekben, amelyeknél mindnyájunkra rátörne a frász.

Erre az arctalan ügynökmasszára mondják, hogy a náciakat jelképezte, akik most kezdték el a barna alkonyat alatt megásni Európa új sírját az ötödik hadoszlopaikkal. Lehet, hogy így volt, és ez vezette Hitchcockot erre, de inkább az a megoldás, hogy a film csak az izgalomra és az érzelemre, vagyis a páros menekülésére és a kibontakozó vonzalmukra épült rá. A film már nem bírta volna el egy *Peter Lorre*-t, vagy egy örült tudóst. Nélkülük sem unalmas a dolog, de velük sem lett volna több, mint ami lett belőle.

2010. 04. 05 00:45 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Titkos ügynök (Secret Agent - 1936)

A jobb sorsra érdemes ötletet ebben a filmben a nem túl körültekintő, mondhatni nemtörődöm karakterválasztások tették tönkre. Az amúgy sem agyonbonyolított kém-történetecskéből ki lehetett volna hozni merészebb megoldást is, de nem olyan szereplőkkel, mint amilyenekkel Hitchcock most szórakozásra akarta bírni a nézőket. Pedig az alap nem volt éppen rossz: *Sommerset Maugham* ugyanis még az első világháborúban teljesített kémiszolgálatot Svájcban, s élményeiből írta meg a saját ügynök-alteregoja, vagyis *Richard Ashenden* történetfolyamát. A forgatókönyv két részből merített: *Az áruló* és *A haj nélküli mexikói* c. történetekből, amelyből egy *Campbell Dixon* nevű szerző színpadi darabot is csinált, csak hő még kitalált magának egy női főszereplőt is, aki eredetileg nem szerepelt egyik *Maugham*-novellában sem, Hitchcocknál viszont a nőalak egy kötelező kellék volt. A forgatókönyvet ráadásul tapasztalt ember írta: *Charles Bennett* mellett *Hitchcock* felesége, *Alma Reville*. (A film egyébként 1916-ban játszódik.)

Felvonul tehát egy seszínű angol titkosügynök, aki eleinte *Edgar Brodie* néven futott a köztudatban, amíg meg nem halt – mármint iktatott papíron, hogy aztán *R.* alezredes utasítására rögtön *Richard Ashenden* (*John Gielgud*) néven támadjon fel Svájcban, és megkezdje felgöngyölíteni az aktuális német szuperkémeket, akiről csak annyit tud, hogy vele egy szállodában él. *Gielgud* kb. annyi színészi teljesítményt nyújt, hogy mereven és összeszorított szájjal néz, de egyébként emberi érzelmeket lehetetlen elvárni tőle, még a film végén is olyan fagyos a mosolya (pedig már megtalálta élete nőjét), hogy azzal sört lehetne hűteni. Ez nem volt csoda: *Gielgud* utálta a filmezést, csak és kizárólag pénzért vállalta ezt a szerepet, ráadásul (vagy inkább ezek miatt) az egész forgatás folyamán hadilábon állt a rendezővel és partnernőjével is, ez utóbbi azért zavarta őt, mert túl szép volt és képtelen volt elhinni mellette, hogy jól fog mutatni a vásznon.



Meg hát a korabeli alapprobléma is gyötörte őt: színpadi színész volt, s nehezen emésztette meg, hogy itt még egy gyenge tapsot sem kap a teljesítményéért, hanem máris továbbkergetik a következő jelenetre, aztán majd a végén csinálnak valamit a vele készült anyagból és kidobják az egészet a közönség alá, amelynek a reakcióit sem be nem folyásolthatja, sem nem láthatja. A filmhez való viszonyát mi sem tükrözi jobban, hogy korábban is részt vett néhány némafilmben, s azok bemutatása után már csak azért imádkozott, hogy minél kevesebben nézzék meg ezeket.

Elsa Carrington (*Madeleine Carroll*), a mellérendelt ügynöktárs viszont már szerepelt Hitchcocknál (a *39 lépcsőfokban*), de itt sikerült korábbi szerepalakítását alulmúlnia. Elsa ugyanis felnőtt korához méltatlan gyerekes izgatottsággal vesz részt az egészben, saját bevallása szerint azért, mert unatkozik, mellesleg a dolog neki férjfogsra sem rossz, legalábbis első pillantásra szerelmes lesz Ashendenbe, bár nem értjük, hogy miért, amikor az még jóformán meg sem szólalt. Aztán éppen Elsa lesz az, aki kiábrándul egy olyan szakmából, amelyet még el sem kezdett, és sikerrel tántorítja el a férjét is a karrierjétől. (Irány a konyha és a babakocsik világa.)

Aztán itt van a kimondhatatlan nevű mexikói tábornok (*Peter Lorre*), a kettős segédereje, aki leginkább egy kalóznak néz ki, még fülbevalót is visel, gyapjas haja néger beütéseket sejtet, jelleme sem valami túl összetett: imád gyilkolni, hajkurássza a nőket, csábosan mosolyog és folyton hisztériázik, persze tört angolsággal. Irritáló egy alak, teljesen alkalmatlan bármiféle kémszerepre, reméljük, hogy megszabadulunk ettől a félresikerült macsótól, akit leginkább egy tequilával a kezében képzelünk el egy putri mellett hejehujázva, de sajnos végigkísér minket az egész mű folyamán, s amikor meghal, akkor már minden mindegy: jön a vége-főcím. De ha lehet, még nála is negatívabban hat az örömingerközpontonkra Robert Marvin (*Robert Young*), aki a német kémét játssza: az önelégült, negédes bazsalgyást és a lekezelő szellemeskedést már olyan túlzásokba viszi, hogy önmaga karikatúrájává válik, egy őszinte mozdulata, szava nincs, és még akkor is a világfit alakítja, ha egyedül van egy szobában.

Ez a bosszantó társaság akaszkodik tehát egymásnak a svájci Alpokban (Hitchcock korabeli kedvenc helyszínén) a nem túl értelmes mesekeret kitöltése érdekében. Az angol kémek már teljes csődben vannak – miután megölték félreértésből valakit – , most azonban megjön a megoldás: a tábornok legújabb macája elmondja nekik, hogy a szomszédos csokoládéüzem a német kémek postahivatala, így Ashenden és a tábornok odamegy, hogy aztán egy kicsit futkározzanak a gépsorok között a kikerülő rendőrség előtt. Közben Elsa úgy dönt, hogy elege van az egészből és inkább Roberttel megy el Konstantinápolyba, s láthatólag az sem üt szöveget szöszke fejébe, hogy Robert pont oda megy, ahová az előzetes direktívák szerint a német kémnek mennie kellene. (Ebből is látszik, hogy Elsának tényleg nem kellene beállnia ügynöknek - ahhoz ész is szükségeltetik.) Munkatársai azonban utoléri őt valahol Bulgária határán, és felragyog a nagyjelenet, amelynek keretén belül Elsának döntenie kell, hogy hagyja-e megölni Robertet, vagy sem, miközben már tudja, hogy ő a küldetés célszemélye. A rövid nyüglődésnek R. alezredes repülőgépei vetnek véget, amelyek lebombázzák az egész vonatot, s meghal Robert, meg a tábornok is. Mindketten igen látványosan. Ezek után a fiatal pár tehát nászútra mehet Londonba és Gielgud megpróbálkozik a már jelzett kínkeserves mosollyal.

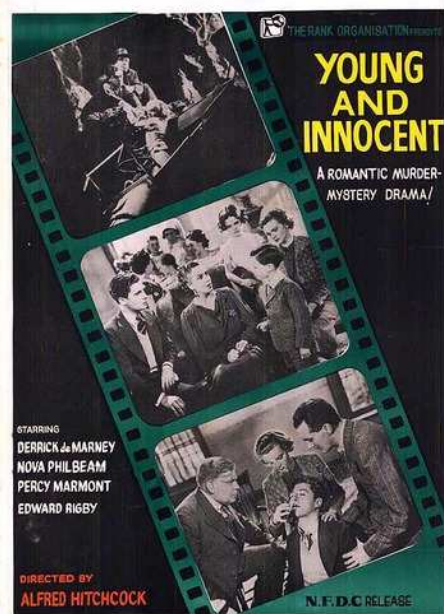
A film egyetlen értékelhető része az a montázs, amelyben a rendező egyszerre mutatja be Ashenden és a tábornok áldozatának a meggyilkolását, és annak lakását, ahol a kuttyája szűkölve veti rá magát az ajtóra, mert megérzi gazdája halálát. Ez szépen kivitelezett szekvencia volt, de kevés az egész film összteljesítményéhez képest. A legócskább jellemötletek, az alkalmatlan szereplőgárda, a műszobák és műtermi vagonok, meg a gagyi történetelemek megnyugtatóan helyezték a filmet Hitchcock legérdektelenebbjei közé, amelyet csak a Mester későbbi nagy attrakciói után érzendő kötelező érdeklődés mentett meg attól, hogy a szalagjai ne pattogzódjanak szét árván az egerek között a pincében.

Fiatal és ártatlan (Young and Innocent - 1937)

A jelek szerint a közönséget ugyancsak elzsongította Hitchcock nagy találmánya, a „menekülő férfi”, akit egy nő segít (eleinte vonakodva, majd teljes odaadással), mert ez a filmje sem lett más vagy több. Itt most egy írónak kell menekülnie a rendőrség elől, mivel azzal gyanúsítják, hogy megölt egy színésznőt a kabátjával a tengerparton, amely gyanút megalapozza az, hogy egyrészt már korábban is találkoztak, másrészt az hagyott rá 1.200 fontot a végrendeletében. Kár, hogy az esetleges motiváció „kidolgozása” ezen a szintén meg is ragadt, ugyanis semmit sem tudunk meg a kettejük közötti kapcsolatról azzal a kivétellel, hogy a színésznő megvette az egyik könyve filmjogait és most újabb alkotásra bízta őt, továbbá a férje, akinek rángatózik az arca, ha ideges, azzal gyanúsítja őt, hogy az íróval szűri össze a levelet. De hát a történetnek nem is ez volt a lényege...

Kezdődik tehát a „szokásos” futóra-óra, amelynek keretében belül Robert Tisdall (*Derrick De Marney*) a változatosság kedvéért most nem egy nevesincs nővel, hanem magával a vidéki rendőrkapitány lányával menekül tovább annak autóján. Erica Burgoyne (*Nova Pilbeam*) helyzetét ugyancsak megkönnyíti az, hogy már az első pillanatokban szerelmes lesz a férjébe, akire ráadásul maga kente rá akaratlanul is a gyanút a tengerparton, tekintettel arra, hogy ő fedezte fel a hullát. [Őt meg Hitchcock, mivel *A férfi, aki túl sokat tudott* (1934) c. filmjében ő játszotta az elrabolt kislányt – csak azóta picikét felcseperedett.] Robert bűnösségét természetesen azonnal kizárjuk a lehetőségek közül, a forgatókönyv nem akart olyan kiábrándító ötlettel élni, hogy ennek az ellenkezője derülhessen ki – Hitchcock a bevált utat választotta, a kalandokra helyezte a súlyt és nem a „csavarokra”.

A két szereplő közötti vonakodó szerelem összhangzattana a Hitchcock hasontárgyú filmjeiben már megszokott olajozottsággal (és az ennek megfelelő infantilizmussal) működik, vagyis a két főhős morog a másik miatt, de arról, hogy cserben hagyják egymást, szó sem lehet. Kettősük csuipán annyiban tolódik el a megszokott jellemeiktől, hogy itt a nő azonnal a férfi szolgálatába áll, az pedig nem is férfi igazán, hanem egy egészen kisfiús jelenség. Hitchcock szándékolta be ezeket a jellemeket, mert nem akarta a film komolytalanságát megterhelni az önmagukat túl komolyan vevő karakterekkel. Ezért is lett a cím *Fiatal és ártatlan*, mert ez mindkét szereplőre vonatkozhatott. A film amerikai címe viszont az áldozatra utalt: *The Girl Was Young*, vagyis: *A lány fiatal volt*, mármint akit megöltek.



Kis kalandok után – amelyek inkább mulattatóak, mintsem veszélyesek – a duó végül eljut a kabát gazdájához, egy vén csavargóhoz. A "mulattató" szó alatt nem valami különleges helyzetkomikumokat kell érteni, inkább csak futó rendezői fricskák jutnak a környezetre, de ezeknek nem is a páros a főszereplője. A két közrendőr, aki a nyomukban koslat, önmagukban is komikus figurák, majd amikor Tom Kalapjában (egy krimóban) végre a kabát nyomára jutnak, a kocsma úri közönsége összeverekszik és ezt nagy lelkesedéssel még akkor is folytatják az út szélén, amikor a menekülők már istenhozzádot intenek nekik; a kocsiból kidobott bögre kipukkasztja a következő autó kerekeit, Erica nagynénjénél pedig egy idétlen gyerekzsúrba keverednek, amelyből végül csak a férj segítségével tudnak elmenekülni, de hasonlóan szórakoztató, amikor Robert behajol a hajléktalanszállás portáján és a beavatottak biztonságával keresi a tulajt, aki még a háború előtt meghalt.

A történet meseszerűségét emelendő, belép a képbe a Vén Will (*Edward Rigby*), aki a *Korcsmáros Pál*-képregényből ismert Vanek úrra emlékeztet (*A tizennégy karátos autó*), s aki új lendületet ad a történetnek. Megjelenésével a film addigi humor- és feszültség szintje határozottan kezd felívelni, mondhatni: megrázza magát a darab... Lesz itt autós üldözés, bányaozlás, szobafogság és éjszakai behatolás is, hogy aztán a végén a hármas a tengerparti Grand Hotelben kössön ki, ahol Willnek ki kell szúrnia azt, akitől a kabátját vette: róla csak annyit tudunk, hogy hunyorog és ha ideges, még inkább hódol e kínos szokásának. (Érdemes figyelni, hogy néhány jelenetben Hitchcock – költségtakarékosság és veszélymentesítés végett – maketteket használt, pl. amikor Robert és Erica búcsúzkodik egymástól a vagonok mellett álló autóban, az két bábú, amelyek mellett füstfelhős makettvonatok futottak el korábban, vagy az autós üldözés esetén is makettek kerültek elő egy-egy másodpercig. Ezek ebben az időben a filmtermékeinek megszokott kellékei voltak.)

A történet vége a Hitchcock által már sokszor bevetett ötleten alapul, vagyis valami nagy, zárt térbe helyezi a megoldást, de az utolsó pillanatig kitartva a feszültséget, hogy lelepleződik-e a gonosz. Hogy ő kicsoda, azt természetesen már akkor tudjuk, ahogy feldübörög a lendületes dzsessz, mert a kamera a terem végéről lassan ráközelít a feketére maszkírozott dobos unott arcára, és amikor már olyan közel van hozzá, hogy minden ráncát meg tudjuk számlálni, megrándul a szeme... Ehhez Hitchcocknak külön kameralencsét kellett igényelni, mert az addig használat átlagos darabok erre nem voltak alkalmasok és egy emelőszerkezetet, hogy át tudja hidalni a hatalmas távolságot a tetőtől az arcig.

Innentől kezdve egyfajta félreértések vígjátéka veszi kezdetét: Will és Erica egyaránt az hiszi, hogy a másik nem vette észre a miattuk gyülekező rendőröket, a dobos meg attól lesz idegbeteg, hogy a rendőrök biztos rá várnak, azok viszont Robertre fenik a fogukat. Az utolsó öt perc teljesen kilép a film addigi kedvesen megmosolyogtató jellegéből és harsány bolondozássá válik: Will és Erica ügyefogyottan táncolnak (nevetgélnek is rajtuk a többiek), Guy (*George Curzon*) eszementen összevissza veri a dobokat, a zenekarvezetőnek ráng az arca az idegességtől, s a rendőrség végül lépésre szánja el magát... A hangulatot a minőségi dzsessz adja, külön köszönet érte *Jack Beaver* zeneszerzőnek, aki különben az egyes jelenetekhez mind határozott hangulattal passzoló zenét illesztett. (Különösen érdemes figyelni rá akkor, amikor Robert éjszaka meglátogatja a szobájába zárt Ericát.)

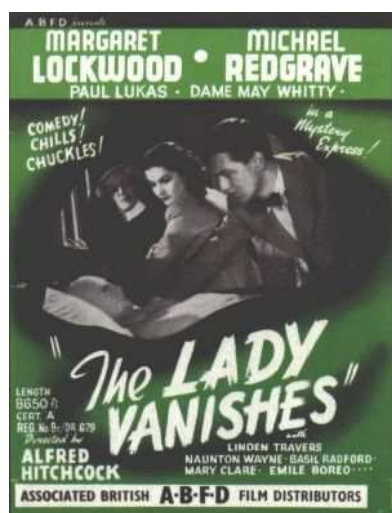
Aztán persze Guy az utolsó pillanatban, amikor már úgy látszik, hogy mindennek vége, idegösszeomlást kap és végre kimondhatja, hogy ő ölte meg a színésznőt, miközben beteges röhögéssel köríti a vallomását. Érdemes megfigyelni, hogy Hitchcock már ebben a korszakába sem volt kíméletes a negatív hőshöz: az mindig meghalt a végén, akár önszántából, akár nem. Hát istenem, ez a bűn üzemi vesztesége...

A film azt bizonyította, hogy Hitchcocknak volt érzéke (a tévedésekkel ellentétben) a humorhoz, kár, hogy ezt nem gyakorolta később kellő intenzitással. Ez a semmilyen vonatkozásban komolyan nem vehető, üde darab azonban a vége révén vált igazán filmtörténeti jelentőségűvé a hatáselemek ötletes vegyítése folytán, hiszen minden jó, ha vége jó, pláne, ha még táncolni is lehet rá.

Londoni randevú (The Lady Vanishes - 1938)

Ami csődöt mondott *A férfi, aki túl sokat tudott* (1934) c. filmben, vagyis az erőltetett, szituációkról minduntalan leváló könnyedség, az fölényes diadalt aratott a **Londoni randevú**ban, amely Hitchcock legsikeresebb albionai darabja volt. Elvileg ugyan ez is kémdarab lenne, mindazonáltal nem is az eltűnt kedves, idős néni lesz a film középpontja (az angol cím is csak reá utal: „A hölgy elenyészik”). hanem mindenki más. Igen, mindenki, mert a rendező ötletes, eredeti alakokat zsúfolt össze szokott zárt környezetben, itt most a száguldó vonaton. Mindenki egy-egy külön karakter, unalomnak nyoma sincs, akárcsak is kerül a szemünk elé és akármit csinálnak. Talán az egyetlen olyan film ez a filmtörténelemben, ahol mindenkit fel kell sorolni a szereplők közül.

Szóval itt van mindjárt a főalak, Miss Froy (*Dame May Whitty*), a mosolygós, életvidám vénkisasszony, aki láthatólag elég fesztelenül közlekedik a világban, továbbá nagy barátja a zenének. Nem véletlenül... Mellesleg ő van a legkevésbé jelen (futamidejét tekintve) a filmben, de ha nem lenne Miss, hát akkor álmaink nagyija lenne, akiről ráadásul kiderül, hogy egy kőkemény ügynök. Az önmagát a hölgy felkutatásával megterhelő Iris Henderson (*Margaret Lockwood*) is kilép az addigi Hitchcock-nöklisék táborából, mert ő már nem egy férfi kiegészítője, aki vonakodva követi a maga „erőszakos fráterét” a



kalandokba, hanem maga csinálja a kalandot, mégpedig igen szívósan, mert semmire sem hallgat, csak a józan eszére, bármennyire is akarja mindenki bemagyarázni neki az ellenkezőjét. A férfi, aki szükségszerűen jelenik meg mellette (hiszen minden Hitchcock-film egy-egy párkapcsolatról is szól), azaz Gilbert Redman (*Michael Redgrave*) jelleme meg egy magánnyomozóból és egy vándor szabólegényből van összegyúrva, hiszen néprajzkutató: kis bajsza alól le nem hervad a mosoly, pedig lenne éppen min aggódnia neki is – személye és megjelenése egyébként teljesen azonos a *39 lépcsőfok* c. film főszereplőjével, egyfajta utángyártása annak, Hitchcock még egy ideig elfoglalkozott ezekkel a kisfiús attitűdökkel bíró férfihősökkel, csak majd jóval későbbi korszakában olvad le ezekről a játékosság.

De szintén a *39 lépcsőfok* vasúti jelenetéből lépett át a filmbe a két angol utazó, Caldicott (*Naunton Wayne*) és Charters (*Basil Radford*), akik a krikettdöntő miatt iparkodnak haza, de minden csak a bosszantásukra van, végigdörmögik és háborogják az egész utat, mert – már csak a brit birodalmi elegancia látszatának a fenntartása végett is - legendás északi nyugalommal kell túrniuk, hogy a környezetük kibabráljon velük, meg hogy mindenféle eszementek szekálják őket az agrármeikkel, például azzal, hogy egy idős hölgy eltűnt a vonaton. Nekünk, magyaroknak különösen megmaradnak az emlékezetünkben, mert az egész kálváriájuk ott kezdődik, hogy megállt a vonat a határon és meg kellett hallgatniuk a Himnuszt, s mert az túl hosszú volt – végül lekésték a csatlakozást.

Dr. Hartz (*Paul Lukas*) rendkívül meggyőzően alakítja a türelmes pszichiátert, akinek a számára Iris viselkedése egy új, érdekes esettanulmány szintjén jelenik meg és nyájasan, de rendíthetetlen, kioktató mosollyal ajánlgatja neki a saját magán-elmészanatóriumát, hogy a végére járhassanak a problémának. (Végére is járnak, csak nem úgy, ahogy azt ő elképzelte.) A karrierista, házasságtörő és az egyébként mindig, de most aztán teljesen begyulladt Todhunter ügyvéd (*Cecil Parker*), meg „a neje” (*Linden Travers*) önmagukban is egy olyan páros, akik le tudnának magunk kapcsolni egy filmet, ha az arról szólna, hogy miként kellene fenntartani a látszatot, miközben a férfi gyáván kapkod és mindenkit el akar utálni a környezetéből, a nő pedig folyton új, kistszűlő leleplező ötleteken törli a fejét, amellyel végre rávehetné idegronccsá vált udvarlóját, hogy vegye már őt feleségül.

De még a film harmadik vonulata sem érdektelen: Boris (*Emile Boreo*), a szállodaigazgató valami olcsó olasz színműből lép elő, mert harsány, pénzéhes és rohangál, ráadásul még kárörvendő is, ha látja a vendégei tülekedését, de közben persze mindent elintéz. Vannak, akik szinte meg sem szólalnak a filmben, aztán mégis több marad meg belőlük a tudatunkban, mint egy kétórás akciómű teljesen szereplőgárdája, beleértve a lézerkardos robotembereket is: ilyen pl. a bárónő (*Mary Clare*) és Doppo úr, az illuzionista (*Philip Leavler*). Ez utóbbi egy vigyori félhülyének teteti magát, pedig könyékig benne van a slamasztika keverésében – erre utal az is, hogy miután összeverekszik a poggyászkocsiban Irissel és Gilberttel, utána vidáman megy el mellettük az étkezőben, mint aki jól végezte dolgát. A bárónő személyében pedig a lányregények rémalakja: a lecsúszott, de rátartó arisztokrata ül a fülke sarkában és pengeszájú szigorral, tömondatokban osztja meg a véleményét a világról. Ami nem sok, csak leginkább az, hogy itt semmiféle idős hölgy nem utazott.

A hölgyvadászat tehát egy vidám kis kalandkodássá alakul át a vonaton, amin mosolyogni lehet, de megrendülni a drámaiságtól a legkevésbé. A történet ötletes, a szerkesztés arányos, bár a film első egyharmada a szállodai jelenetre megy el, amelyet akár hazánkban is leforgathattak volna annak idején: kis helyzetkomikumok kavarnak a falak között, kezd kifeszíteni a szerelmi téma, már csak az a bizonyos fehér telefon hiányzik. Egyébként van telefon, csak a fekete... Ekkor történik meg a film első gyilkossága, amelyre szinte fel sem figyelünk, annyira leköt a karakterek változatosságának a szemlélése. A végső megoldás könnyű és szívderítő, és Hitchcock még arra is vigyázott, hogy lehetőleg egy meseországba vigye a vonatot, bár le nem lehet tagadni, hogy ez tulajdonképpen Svájc lenne. (Szerette a rendező ezt a hegyvidéket.) A méltó büntetés is csak azt éri utol, aki a leggyávább volt ahhoz, hogy részt vegyen ebben a vidor kavalkádban, mert az ügyvéd úr – foglalkozásának pszichológiáját megcáfolandó – csak nyavalyog az egész út alatt és a végén bárgyú békehitel lép ki a szerelvény ajtaján, hogy aztán lelőjék. Mit mondjunk? Ettől megkönnyebbülünk...

Csak persze azt ne higgyük, hogy a felvétel tényleg Svájcban és tényleg egy vonaton ment le. Nem, a stáb el sem hagyta a londoni műtermet, a rendezőnek egyetlen vasúti kocsit állt a rendelkezésére, a háttérket egyszerűen befényképezték az ablakok mögé, a film elején meg egy makett jeleníti meg a szállodást és környékét – néhány mozgatható emberbábuval. Az *Ethel Lina White* „*The Wheel Spins*” c. 1936-ban megjelent regényéből kiötölt film azonban osztatlan sikert aratott, már a korabeli sajtó is főleg azért dicsérte meg a rendezőt és a két forgatókönyvíró: *Sidney Gilliat*-ot és *Frank Laundert*-et, hogy a mellékalakokat is milyen egyszerű precizitással tudták árnyalni és életerővel megtölteni. És persze ne feledjük el *Alma Reville*-t, aki a film dramaturgja volt, és egyben Hitchcock felesége.

A legtöbb baj Redgrave-vel volt, mert róla először is le kellett mázolni a színpadi színész gőgjét. Ő ugyanis lealacsonyítóan érezte azt, hogy filmben produkálja magát, de aztán megmagyarázták neki, hogy ha már olyan szívesen jár moziba, akkor tegyen valamit azért, hogy mások is örömmel menjenek be oda, másrészt meg tetszik vagy sem, de ez a jövő. Nem tudta azonban megszeretni Hitchcock – szerinte beteges – humorát, a forgatáson unta magát és folyton nézeteltérésbe került a rendezővel, mert rá akarta erőltetni a maga ötleteit és manírjait, az meg végighallgatta őt, aztán utasította arra, hogy hajtsa végre az eredeti tervet. Ekkor hangzott el Hitchcock szájából „a színészek egy állatsorda” megjegyzés, amelyet ő mindig tagadott, viszont amelynek a valóságosságáért viszont Redgrave vállalt kezesseget a művészettörténet részére. Redgrave a forgatás után rettegve és megszegyenülten gondolt arra, hogy az a szörnyűség végül az emberek elé kerül. Utóbbi élete nagy fordulatainak nevezte ezt a filmet – igaz, ekkor már öreg volt és lovagi címmel reprezentálhatott a fogadásokon.

A mellékszereplőknél azért kell a szokásosnál tartalmasabban álldogálnunk, mivel Charters és Caldicott karakterét kifejezetten a film érdekében írták bele a történetbe, amely különben is csak vázlataiban hasonlított az alapregényhez: abban pl. a vonat sosem állt meg, nem volt a végén nagy lövöldözés sem, Miss Froy pedig nem volt kém, csak tudott valamit, amit nem kellett volna. De visszatérve a két krikettőrülthez: a következő tizenégy évben még tíz (mára már teljesen elfelejtett) angol filmben és kilenc BBC-rádiójátékban adhatta elő a két színész ezt a két figurát, vagy azok valamilyen változatát, s persze kötelezően felbukkantak a film 1979-es változatában is. Persze nem Wayne és Radford – addigra ők már rég halottak voltak. Pedig aztán ez a két karakter tényleg semmit sem csinált, ők csak türtek és türtek és türtek...

A mű bemutatója az USA-ban 1938. november 1-én volt, ez megelőzte a brit bemutatót (december 25). Ekkor már Hitchcock az óceán túlsópartjára nézett... Addigra egyébként már nem maradt semmi sem a másik alpesi országból, Ausztriából, de Hitchcock filmjének mégsem az volt az elsődleges üzenete, hogy jó lesz vigyázni, jön a háború, mert ezt már mindenki tudta - ő itt csak szórakoztatni akart. Mit mondjunk? Jó lóra (azaz vonatra) tett.

Jamaica fogadó (Jamaica Inn - 1939)

Ha volt filmje, amit *Hitchcock* utált, akkor az ez volt. Ha volt film, amit a kritikusok is utáltak az életművében, de tartósan, nemzedékeken átívelően, teljes egyetértésben, akkor az ez volt. Illetve most is az... És ha volt film, amit a közönség szeretett – nos igen, az is ez volt. Ezzel fejezte be angliai pályafutását a rendező, maga mögött hagyva egy hatalmas kasszasikert, mivel a művet – amelyet már eleve amerikai exportra szántak – 3.700.000 dollárért nézték meg a tengerentúlon és ehhez



társult még az angliai bemutató összege is. *David O. Selznick* tehát örömmel láthatta, hogy megigazult a döntése, amikor aláírta a szerződést ezzel a tehetséges brittel. Viszont éppen a korabeli siker is azt mutatta, hogy kár köteteket összeírni az esztétikum sajátosságairól, mert a közönség köszöni ugyan ezeket, de majd ő megleli magának az esztétikumot, és úgyis az lesz a mérvadó.

Illő azonban visszaállítani a darab jó hírnevét. Elég kétséges, hogy miért tekintik ezt a filmet olyan satnya termésnek az ezt megelőző Hitchcockokhoz képest. Tény, hogy semmi köze sincs azokhoz sem hangulatában, sem korabeliségében, ez egy kosztümös darab, egy klasszikus kalandregény(ke) feldolgozása, amely 1819-ben játszódik a Cornwall-félsziget rosszarcú alakokkal tűzdelt, többször megénekelte partjainál. (Ld. erre *Sullivan – Gilbert* operettjét: *A cornwalli kalóz, avagy a becsület rabja*, vagy *Wagnertől a Trisztán és Izolda II. felvonását*.) *Daphne du Maurier* is nagy híve volt a mucsai félszigetnek, a filmmel azonos című könyv cselekményét is ide

helyezte. Mint ahogy a *Manderley-ház asszonyát* is, ráadásul – és ezt kevesen tudják – a *Madarak* c. film ötlete is e tájba helyezve indult ki. Merthogy Cornwall a szó szoros értelemben egy Isten háta mögötti hely volt és még most is az, nem csoda hát, hogy még a "sátán kutyája" is itt üldözte az áldozatait *Doyle* regényében.

A produkció legkegyetlenebb próbatétele az lett, hogy a főszereplő *Charles Laughton* maga is producere volt az alkotásnak, és ebbeli helyzetéből kifolyólag nem hagyta szabadon érvényesülni a rendezőt, mindenbe beleszólt, kezdte azzal, hogy főszerepet taposott ki magának, továbbá beleerőltette a filmbe *Maureen O'Hara*-t pusztán csak azért, mert nagyon tetszett neki a hölgy szeme. Hitchcock teljesen felmorzsolódott a színész diktatúrája alatt, de tévedett, amikor a fenti kettőst lenézte. *Laughton* átvitte magával *O'Harát* Amerikába és ott nemzetközi sztárt csinált belőle, végig lehet nézni, hogy milyen filmekben kapott nagyszerepeket: *Hová lettél, drága völgyünk?*, *Csoda a 34. utcában*, *Rio Grande*, *Havannai emberünk*, *McLintock!*. *Laughton*hoz meg már eleve jó volt óvatosan közelednie, mert ez az elsőprő egyéniség 1934-ben Oscar-díjat kapott a *VIII. Henrik magánélete* c. filmben nyújtott alakításáért. Ahol – természetesen – ő volt a király...

Mint ahogy itt is. Sir Humphrey Pengallan békebíró szerepében gyakorlatilag letarolja az egész szereplőgárdát, kivéve a bandafőnök Jostt, a taperoló nagybácsit, mivel *Leslie Banks* ebben a szerepben legalább olyan sötét alak, mint a gazdája, a partmenti kalózkodás kitervelője – de legalább egyéniség marad a szétdúlt hajával, alkoholista képével és köntörfalazás nélküli durvulási jeleneteivel, továbbá sötét humora is hatásosan egészíti ki Pangallan lekezelő, mindenkit hülyének néző – és hülyére vevő - nagyvonalúságát. Mind ahogy az szokásos, itt is a negatív karakterek lesznek az érdekesekek, vonatkozik ez egyébként a banda minden tagjára, akik mind egyedi háttérrel kerülnek ide, van közöttük kiugrott pap, gigerli, zsenge korú mitugász, vén kujon, pedantériás könyvelő stb.

A pozitív karaktert, vagyis a hajófosztogatók közé beépült James Trehearne rendőrkémet alakító *Robert Newton* sajnos elenyészik mellettük, mondjuk, eleve nem sok eséllyel indulhatott a babérokért, hiszen Hitchcock ekkori kedvenc karakterét alakítja: fiatalembert, aki bajba kerül, eközben gyerekesen jámbor arcán folyton mosoly cikázik át, s botcsinálta hőssé válik a nagy üldöztetések közepette, bár Trehearne legalább egy ideig tudja, hogy kik és miért vannak a nyomában. O'Hara sem sokat tudott kiemelni magából Mary szerepében, aki balszerencséjére a nagynénje fosztogatókkal teli fogadójában akarja megalapozni az új életét. (Aztán jön a szutykos Joss bácsi a butykosával és a lapátenyereivel.)

A film cselekménye szépen áll össze, a lendületére nem lehet panaszunk, a fordulatok sem kiszámíthatóak, s Hitchcockhoz illően az egész rövid idő alatt és csak néhány helyszínen megy végbe. (Tételesen: két nap alatt három helyen.) Külön érdemes figyelni a humoros vonásokra, hiszen Pengallan és a banditák valahol a paródiáját is adják ezeknek az operettszintű karaktereknek. Habár a hajótöréseket – természetesen – makettekkel oldották meg, de még így is hihető és látványos jeleneteket hoztak létre ezekkel. Az más kérdés, hogy egyébként az összes jelenetben látszódik a műtermi munka, a realizmust enyhíti az is, hogy a filmet nem újították fel, hagyták az eredeti állapotában dvd-re égetni. Nyilván hittek a forgalmazók a kritikusoknak, hogy ez nem lesz valami nagy pénzkivonás a vásárlók zsebéből.

Ami viszont a filmtörténelmet illeti: különösen fontos az a jelenet, ahol Trehearne azt hiszi, hogy Pengallan mellett áll, miközben a békebíró folyton olyan mozdulatokat tesz, mint aki ölésre készülne – aztán mégsem történik semmi. Ez már igazi *suspense* (kétségből, bizonytalan helyzetből eredő kitartott feszültség), ami Hitchcock addigi filmjeiben csak foszlányokban került elő, hiszen azokban elsősorban a kaland volt a lényeg. Itt viszont már az első félóra után teljesen képből vagyunk, tudjuk, hogy kinek hol van a helye a sakktáblán, viszont a jelzett jelenet már egy tökéletes, minden mozzanatában a későbbi nagy filmeket idéző *suspense*, mert vagy negyedórán át leshetjük azt, hogy mikor következik be a pillanat, amikor Pengallan lőni fog, miközben a vizslaszerűen lelkesedő kis rendőrnek elképzelése sincs arról, hogy esetleg a békebíróban keresse a háttérembert.

Úgyhogy kár lekezelni a filmet, kellemes mű jó fordulatokkal, finom humorral és határozott karakterekkel, amelyek sajnos nem voltak elmondhatóak a Hitchcock-életmű '30-as évekbeli „üldöznek az ügynökök”-gyökerű egyendarabjaira.

2010. 04. 05 16:06 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Boszorkánykonyha (Foreign Correspondent - 1940)

Még korabeli szemmel nézve is egy meglehetősen egyszerű propagandafilmet készített 1940-ben *Hitchcock* annak apropóján, hogy már egy éve tartott a világháború, amelyben az USA válaszút elé került: belépjen-e a küzdelembe Európa utolsó hadviselő szabad állama, vagyis az Egyesült Királyság mellett, vagy sem? A kérdés persze távlati értelemben költői volt, de a konkrét időszak konkrét kérdése már nem: merthogy ekkor (vagyis a bemutató napján, azaz 1940. augusztus 16-án) az USA még nem állt hadban a tengelyhatalmakkal, erre 1941. decemberében került sor. (Amelyben a „tengely” nagy segítséget kapott, amikor december 11-én Magyarország is megtámadta az USA-t).

A film tehát – bár (a legvége kivételével) nem puffog a hazafiságtól - egyfajta felkészítő mű volt a harcias jövőre. A történet visszakanyarodott a kezdetekhez, vagyis a békéhez: egy renitens amerikai újságíró, a jóképűségében is középszerű John Jones (*Joel McCrea*) azért küldetett Amszterdamba, hogy kipuhatolja Van Meer (*Albert Bassermann*), a nagy pacifista ismereteit egy bizonyos békeszerződés titkos záradékairól. Van Meert látszólag lelövik, valójában azonban elrabolják, és Jones rájön, hogy frissen szerzett szerelme, Carol (*Laraine Day*) apja, Stephen Fisher (*Herbert Marshall*), a szintén nagy békeharcos tulajdonképpen náci kém, aki fogva tartja az öreget. Az érdekes nevű Scott ffOlliott (*George Sanders*) közreműködésével végül kiszabadítják Van Meert, majd egyazon repülőgépre ülnek fel, amely Fishert és Carolt viszi az időközben kitört háború elől New Yorkba. (Ez a jelenet tehát 1939. szeptember 2-án történik.) Fisher itt tudja meg, hogy már várnak rá a rendőrök – szomorú börtönsorsától csak az menti meg, hogy a németek (tévedésből) lelövik a gépet, s ő önként vízbe öli magát, hogy a túlélők súlya alatt ne süllyedjen el a tengerben hánykolódó szárny. A film végén az ifjú szerelmesek az égő Londonban állnak a rádiómikrofon előtt és Jones hazafias beszédet tart Amerikának – majd megjelenik az USA címerállata (otrombán hasonlít a náci sashoz), és felcsendül a himnusz...



De nemcsak ez a vég gondoskodott a propagandajellegről, hanem az is, hogy Fisher vallomást tesz a lányának a repülőn: neki – ti. Carolnak – az a kötelessége, hogy védje Angliát, hiszen ott született és angolként él. Ő viszont a származását tekintve német és nem hagyhatta cserben a nemzetét. Mit ne mondjunk: kitűnő szemléltető ábra volt ez arra, hogy miként tekintszen az amerikai átlagpolgár a német gyökerű szomszédjára. (Ld. ennek gyászos következményét az *Érik a gyümölcs* c. filmben, ahol *James Deannek* kell megmenteni a német szomszédot a lincseléstől, bár igaz, hogy az I. Világháború alatt.) Az ízléstelen ötlet mellett természetesen felvonulnak az egyéb szokott kellékek a sötét oldalon: a náciak mind rosszarciúak, nagyon komolyan veszik magukat, öregembereket kínoznak és köpnek az emberi életre. Annyiban persze igaz volt a dolog, hogy a náciak tényleg komolyan vették magukat, köptek az emberi életre és öregembereket is kínoztak, csak hát egy antifasiszta filmet mégsem lehet pusztán ilyen klisékre ráhúzni. A Jones által átélt kalandok sem valami fantáziadúsak: leginkább épületek homlokzatain mászkál, továbbá van itt van még az örök, elmaradhatatlan, megannyi jobb sorsra érdemes alkotást megterhelő szerelmi sztori, amely itt még csak nem is szellemes, továbbá néhány pojácafigura nőben-férfiban vegyesen, ők szerencsére a film első harmada után magunkra hagynak minket.

A film fordulatai ugyan ötletesek és még hihetőek is - kivéve azt, hogy egy szélmalom kereke visszafelé forog, jelzést adandó egy náci repülőgépnek - , de mégis az egészet belengi valami lagymatagság. A párbeszédok fakók, a férfi-nő kapcsolat érdektelen, a mondanivaló a végén túl direktbe vált át, a színészi összteljesítmény - a jellemek átlagossága miatt - makacsul észlelhetetlen, tulajdonképpen az egészet az az egy db. Fisher menti meg, aki a végén önfeláldozásba kezd, bár kissé nehéz elhinni, hogy egy megrögzött náci, aki villanylámpákkal és sikító dzsesszzenével (!) kínozza Van Meert, majd éppen néhány „hajótörött” kispolgár halálfélelme emelne ki a lelki megkérgesedettségből. *Alfred Newman* zenéjének a főmotívuma – amely mindig a történet helyszíneinek a váltásakor jelenik meg – ellenben vidám és érdekes, a többi eseménynél meg a szokott hangulatfestő átlagot nyújtja: igyekszik hatásosan ábrázolni a kételyt és a feszültséget, de jó dallamokkal nem örvendeztet meg minket.

Mindezt (ti. a közepes eredményt) már eleve garantálta az alapanyag, *Vincent Sheean* (1899-1975) külpolitikai tudósító önéletrajzi könyve, a *Magántörténet* (*Personal History* – New York, 1935), amelynek a megfilmesítési jogát *Walter Wanger* producer erőszakolta rá a rendezőre, aki aztán annyira átírtatta az egészet *Charles Bennett*-tel és *Joan Harrison*-nal, hogy ez eredeti műből gyakorlatilag semmi sem maradt. A kiszemelt *Gary Cooper* nem is volt hajlandó elvállalni a fércmű főszerepét, bár utólag megbánta, nem lett annyira rossz a film, hogy kárt-bajt okozott volna neki. Maradt tehát a másodosztályú *McCrea*, meg a többiek, Hitchcock nem tudott ide nagy neveket szerződtetni. Ez alól az az Edmund Gwenn volt a kivétel, aki meg akarta ölni Jonest, merthogy ő tényleg tudott valamit felmutatni, később nyert egy szerény Oscar-díjat is a legjobb mellékszereplő kategóriájában (*Csoda a 34. utcában* – 1947), majd később, karrierje alkonyán megkapta Hitchcocktól a *Bajok Harryvel* c. film (1955) vén hajóskapitányának a szerepét.

A film végének technikai részéről így nyilatkozott meg a rendező Truffaut-nak a vele készített híres interjúban: „*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.” (Ádám Péter ford.)*

Tulajdonképpen ez a filmre is elmondható: nehéz, de tkp. szórakoztató. Fekete-fehérben, sok fordulattal, de mégis tiszta, különségmentes kivitelezésben, amelyben végül is mindenki megtalálja a számítását. Ha nem is nagyon. Ennek ellenére 1941-ben hat Oscar-díjra jelölték, többek között a legjobb film díjára is. Aki viszont kíváncsi a (még viszonylag) fiatal Hitchcockra, az figyeljen az újságot olvasó köpcös úrra a film elején, Londonban, amit bemegy a képbe... Szóval: az Ő. Na ugye, hogy érdekes ez a film.

Szabotőr (Saboteur - 1942)

Nem mondhatni, hogy *Hitchcock* hatodik amerikai filmje – amelyben először szerepelnek kizárólag ottani színészek – valami formabontó alkotás lenne, ha nem ő rendezte, ma már nem is emlékeznénk rá. [A film nem keverendő össze a szintén *Hitchcock* által rendezett *Szabotázs*(*Sabotage*) c. 1936-os angol darabbal!] A film a rendező kedvenc helyzetgyakorlatát adja elő: adott tehát egy hétköznapi férfi, akinek az élete odaveszni látszik, mert valamivel vádolják, amihez köze sincs. „Bűnösünk”, itt Barry Kane (*Robert Cummings*) most is kénytelen végigmenekülni az Államokon, hogy bebizonyítsa az ártatlanságát az igazi bűnös elfogásával, s ekkor csapódik mellé szokás szerint egy nő – aki természetesen szőke, ez a rendező megrögzött stílusjegye volt. Végül az igazság és a nagy leszámolás természetesen egy látványos helyszínen ér véget – a *Szabotőr* főszereplője a Szabadság-szobor fákláján nyeri el az igazságot.

A cselekmény döccenőmentes, de elég sok benne a kimódolt elem, hogy ti. teljesen váratlanul olyan személyek kerülnek elő a cselekményt továbbmozdítandó, akik megjelenése ott és akkor teljesen valószínűtlen és meseszerű, mint pl. egy vak zongorista, egy színházi trupp, taxisofőrök, akik kiszabadítják a hősnőt, de a dramaturgia mindegyikük esetében gondoskodik arról, hogy mégis szervesen illeszkedjenek bele a folyamatokba. A vak zongoristáról pl. kiderül, hogy egész idő alatt halotta a főhős bilincsenek a csörrenéseit, a vándorszínészek az amerikai demokráciát jelképezik, de még a taxisofőröknél is elfogadható, hogy jókor vannak jó helyen.

Amitől viszont félhetnénk, az nem valósul meg: ez - szerencsére - nem egy náciellenes propagandafilm lett az amerikai állameszményről. Az ellenség minden vonatkozásban mellőzi a megszokott sémákat: nem karvalytekintetű, fröcsögő idealisták jelképezik az óceán barnába borult túlpártját, hanem átlagpolgárok, akik viszont nemhogy nem a rendszer számkivetettjei, hanem nagyon is benne élnek, s igen jól. Ugyanakkor ideológiai hatáskeltésről szó sincs: az „amerikai” oldalon is csak néhány célzás esik arról, hogy a jó állampolgárnak mostanában figyelnie kell és fokozottan kiszorgálni a hatóságokat, de ez inkább komikus hatásokkal jelenik meg, hiszen legfőbb szószólója Patricia Martin (*Priscilla Lane*), a „szőke nő”, akit mindenki megmosolyog az ügybuzgalmáért; de az ellenoldal sem kérkedik azzal, hogy miért fordult a hazája ellen, nem is érdekes ez – ők profik, teszik a dolgukat, a magyarázat az indítékaikra teljesen fölösleges, tessék elolvasni a *Mein Kampf*-ot és kész, vagy megszámlolni a nekik felajánlott pénzt. (Ha már itt tartunk: a „nagy társadalom” nem jelent meg e filmben, egy távolkeleti arc szerepel ugyan benne, de néger egy szál sem.) Viszont ebben az ellenséges társaságban is hideglelősen jeleníti meg a szavak nélküli elvek emberét az a Freeman (*Alan Baxter*), aki folyton komor arccal, kis bajszkával, hetyke kalapban mint valami Virág elvtárs irányítja a szabotőrök alakulatát: egymaga mindent elmond a náciszimpatizáns amerikaiakról, akik persze a valóságban gyakorlatilag nem, vagy alig léteztek. A hazaárulók közül egyedül Charles Tobin (*Otto Kruger*) az, aki igyekszik magyarázatot adni a tetteire, de ez triviális: szereti a pénzt, ugyanakkor lezseren hagyja ott imádott családját és a kaliforniai luxustanyáját, ha ezt hozza a sors, azzal a reménnyel, hogy majd visszatérhet oda idővel. (Mondjuk, a "végső győzelem" után.)



A film ráadásul nem is túl szívderítő módon ábrázolja a terrorelhárítást, merthogy a végső merénylet – egy vízre bocsátandó hadihajó felrobbantása – végül is sikerrel jár. Megjegyzendő: ez valamelyest történelmi alappal is bír, merthogy az *USS Normandie* nevű hadihajó tényleg kigyulladt és elsüllyedt a new yorki kikötőben, morgott is a haditengerészet, amikor ennek a képeit mutatta a film végén a negatív mellékhős, a hajót levegőbe repítő Frank Fry (*Norman Lloyd*), az igazi, címadó szabotőr cinikus mosolya mellett. Egyébként érdekes az arca ennek a fickónak, ugyanis hasonlít Putyinra...

„Hitchcocki” feszültséget viszont ne várjunk a filmtől, az nincs benne. A jellemek könnyen átláthatóak, kissé egysíkúak, ugyanakkor - paradox módon - a szereplők egyenként mégis eredetiek és karakteresek, akinek a cselekedeteiben semmi logikátlanosság nincs, de általuk a Hitchcocktól védjegyzett arctalan fenyegetések és kísértések sem ütnek fel a fejüket a filmben, s a tudatalatti sem kezd munkába. A színészi teljesítményeket jó közepesre lehet értékelni, a zene a korabeli szokvány, egy eredeti dallam sincs benne, csak hangulati aláfestést ad. Hitchcock operatőre néhány érdekes hipertotállal megajándékoz ugyan minket (pl. a repülőgépgyárban), de egyébként a fényképezési munka hanyagolható. Az izgalom is elég mérsékletes, de mindazonáltal a film kényelmes és kellemes kikapcsolódást nyújt, különösebb feszültségek és nagy fordulatok nélkül. Hitchcock itt inkább azzal tündött, hogy nem akart behódolni a divatnak és nem rendezett egy hazafiaskodó puffogatást a Fehér Ház örömére. Ezért volt nagy művész, s a film is ezért érdekes. No, az igaz, hogy másért nem...

2010. 04. 04 19:31 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

A gyanú árnyékában (*Shadow of a Doubt* - 1943)

Hogyan néz ki egy gyilkos? – ezen töprengett *Joseph Cotten*, a film főszereplője, akinek *Charlie Oakleyt*, a gyilkos nagybácsit kellett eljárszania. Hitchcock erre azt mondta neki, hogy menjenek ki a Rodeo Drive-ra, vagyis Beverly Hills bevásárlóutcájára, ott aztán nézzen ki magának olyan embereket, akik gyilkosként viselkednek. Cotten persze hiába meresztette a szemét, nem talált ilyet s ebből megértette, hogy nem kell neki semmiféle nagyalakítást nyújtania, a gyilkos, az egy közönséges alak, bárki lehet, nincsenek jellegzetességei.

Tekintettel erre már a film forgatása előtt nagy hangsúlyt akart helyezni arra a stáb, hogy a lehető legközönségesebb körülmények között jelenjen meg a bűnös. Hitchcock mindig is nagy figyelmet fordított arra, hogy a lakásbelső ne műviék legyenek, hanem hihetően hétköznapiak, ezért minden filmje előtt külön tanulmányokat folytatott le erről, pl. amikor a *Szédülést* forgatta, szétküldöztette az embereit, hogy fényképeket készítsenek nyugdíjazott nyomozók lakásáról. A jelen esetben is a biztosra ment: a stáb kiszemelt magának egy közepes állagú középosztálybeli házat egy középosztálybeli utcában, amelyet bérbe akartak venni. A tulajdonos azonban olyan nagy megtiszteltetésnek vette Hitchcock érdeklődését, hogy amikor a rendező végül lement, hogy megtekintse, egy vadonatúj, felújított házat találtak a régi helyén. Megmagyarázták a tulajdonosnak, hogy ez egy értékelendő, de rossz ötlet volt és a stúdió festői nekiálltak „visszaputrizni” az egészet a korábbi, kellemesen elhasznált állagába. (A belső jeleneteket viszont már műteremben forgatták.)

A forgatókönyvíró *Thornton Wilder* volt, akinek a szövegvírója mindenki kedvelte, neki ugyanis sikerült egyszerűen megjegyezhető mondatokkal körbeírnia a különben nem éppen egysíkú történetet.



Az alapötlet viszont nem tőle, hanem egy *Gordon McDonell* nevű regényíró agyából pattant ki, akinek a kocsija lerobbant Hanford városában a hegyekben, és ott töprengett el az ötleten, hogy milyen lenne az, ha egy gyilkos visszatérne a szülővárosába. (Nem is a bűn helyszínére, az elég kézenfekvő volt és gyakran alkalmazott ötlet.) Nem írt belőle könyvet, csak az elképzelést adta el Hitchcockon keresztül *Jack H. Scirball*nak (1896-1985), a *Szabotőr* c. film társproducerének, aki ekkoriban épp egy önálló filmcégről fantáziált, mellesleg valamikor rabbi volt.

A film egy santa rosai középosztálybeli családban kezdődik, amelyben ordít a dögunalom: a papa bankpénztáros, akinek egyetlen kikapcsolódása az, hogy esténként a nyomott kinézetű, krimiújság-bújó szomszédjával arról merengenek, hogyan kellene megölniük egymást úgy, hogy a rendőrség erre ne jöjjön rá; a mamát kizárólag a ház rendbetétele és a főzés érdekli; a két kisgyerek kiállhatatlanul igyekszik felnőttesen viselkedni, míg a film főszereplője, a már tényleg felnőtt Charlie (*Teresa Wright*), aki a nevével ellentétben egy csinos fruska, otthon fekszik egész nap és semmit sem csinál eltekintve attól, hogy látványosan unja az életét. Nem csoda, hogy amikor a film harmadánál megjelennek a nyomozók, csak úgy tudnak bejutni a házba, ha riportereknek adják ki magukat, akik „tipikus amerikai családot” keresnek, s a házbeliek helyett, hogy ez ellen némi tiltakozást fejtenének ki, azonnal belemennek a játékba, mert magukat sem tekintik egyébként, mint az e nevű társadalmi tömegtermékek.

Ebbe a léttócsába lép bele Charlie bácsi (*Joseph Cotten*), akinek nem pusztán rég látott nővére hiányzik: betoppánásának fő oka, hogy többszörös gyilkos, aki gazdag özvegyasszonyokat ölt meg, s a nyakában liheg a rendőrség. A lány-Charlie benne látja a megváltását, bár hogy ez miben is jelenne meg, még ő sem tudja, a film sem sokat foglalkozik ezzel: valószínűleg egyszerűen csak szerelmes egy káprázat-alakba, akit még gyermekként látott és most lelkesen lesi, hogy az célt adjon az életének. (Többször előforduló Hitchcock-nőszemléletről van itt szó: a megváltásra váró nő több filmjében előkerül, hiszen a *Szédülés* Madeleinéje egy volt nyomozótól, a *Marnie* tolvaj főhősnője pedig egy gazdag férfitől várja a felszabadulását.)

A románc mezején azonban végigfut egy összegyűrt újságpapír, amelyet a nagybácsi igyekszik elrekkenteni; majd előkerül egy fura gyűrű, felbukkannak a nyomozók, és az éles eszű kis Charlie megérzi, hogy itt valami nem kóser... A film közepére már össze is rakja a nagybácsi egész előéletét. Hitchcock három hatásvadász képpel oldja meg a közöttük kialakuló feszültség szemléltetését: amikor a lány felmegy Charlie bácsi szobájába, ferdén áll a kamera, mutatva, hogy most fog kifordulni a tengelyéből a világ; amikor a közkönyvtárban rádöbben az igazságra, a kamera magasba emelkedik, hogy a lány elveszettségét mutassa; amikor pedig Charlie bácsi rövid előadást tart az agyondolgoztatott férjük örökségéből dőzsölő nőkről, a kamera szuperközelibe vált, hogy nyomatékosan adjon a férfit mozgó embertelenség kizárólagosságának. Ugyanakkor érdemes figyelni arra, hogy amikor a lánynak az egyik nyomozó felfedi a történetet, nem halljuk azt; ez nincs a filmben, csak a felvezetés, meg az, amikor a lánytól segítséget kér. Közben történt meg a valóság leleplezése, ezt azonban a forgatókönyv ügyesen mellőzte, hiszen kár szájába rágni a nézőnek a nyilvánvalót. (Lesz is rögtön közöttük szerelem, de elég fércmunka-módon: Hitchcock általában nem fordított sok figyelmet a szerelmek kibontakozására azon filmjein kívül, amelyek viszont kizárólag ezen alapultak – egyébként pár snittel összezsápta az egészet, mint ahogy itt is tevő.)

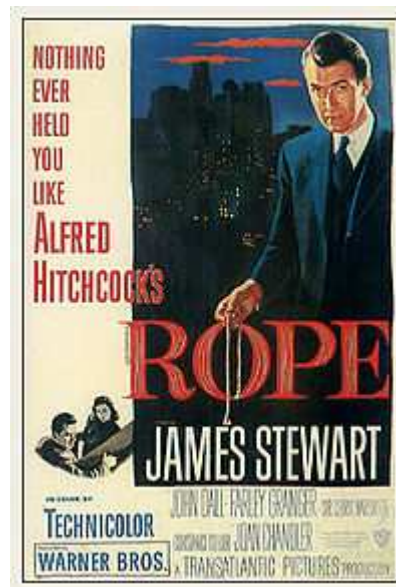
Mellesleg: az, hogy már félúton tisztában vagyunk mindenkivel, jellegzetes Hitchcock-ötlet, merthogy nem mindig akarta az utolsó másodpercekre rátestálni a rejtély megoldását: sok filmjében már a sztori közepén képben vagyunk, hogy ki mit követett el, innentől kezdve a történet átfordul arra az oldalára, amelynél már csak az a kérdés, hogy a rendező miként oldja meg a lelepleződést, ill. mikor és miért és kinél törnek ki az elemi ösztönök. Itt sincs másként: Charlie bácsi sem ostoba, s rájön, hogy mit tud az unokahúga, s két kísérlettel is igyekszik eltenni őt láb alól. Gyilkos szándékát a film úgy érzékelteti, hogy vidáman felmegy a szűk, hosszú, meredek lépcsőn (Hitchcock kedvenc helyszínén) – hírt kapott arról, hogy valakit elkaptak helyette -, aztán hirtelen elhallgat a zene és visszanez a bejárati ajtónál magányosan álló lányra: ekkor már tudjuk, hogy ki fog törni a nyílt harc. De harmadik próbálkozásánál végül – mint ahogy az várható volt – Charlie bácsi veszít.

Habár Hitchcock nagyon kedvelte ezt a filmjét, ma már (a thrillerek tömegtermelésének a korában) inkább csak a kimérten felépített lelepleződés érzelmi szemszögéből érdemes végignézni, mintegy tanulmányi céllal. A szereplők átváltozásában ugyanis nem bízhatunk, mert nem változnak meg: Charlie bácsi mindvégig ugyanaz a könnyű és cinikusan szórakoztató ember marad, amikor pedig végül újra gyilkolni akar, nem lepődünk meg ezen, hiszen azt is ugyanazzal a mélyhúttott lélekkel akarja megtenni, mint amit el is vártunk tőle. Cotten választása a szerepre jó volt, de súlyát csökkenti, hogy rajta kívül gyakorlatilag senki sem tudott figyelemreméltó alakítást nyújtani, hiszen itt egy hangsúlyozottan átlagcsaládról volt szó; illik ez még Teresa Wrightra is, aki mutatós, de végső soron egy szimplán szép nőpéldány volt. Ugyanakkor az ő karaktere sem sokban változik, mert a kis Charlie keményen uralkodik az idegrendszerén, hiszen nem árulhatja el senkinek sem a titkát (abba az anyja beleroppanna); a nagybátyját tehát végül egy óvatos jelzés ravasz felvillantásával kiebrudalja a házból, megadva neki a lehetőséget akár a menekülésre is, s még az sem egyértelmű, hogy ki akarta-e lökni a vonatból, lehetett az akár egyfajta koordinálatlan véletlen is a részéről.

Az egész filmen végigvonuló hidegség ugyanakkor érdekesen kollaborál a család beszűkült, monoton életmódjával. Charlie bácsi sem több ennél: a konkrét bűnei pár utaláson kívül ismeretlenek maradnak; gyilkossági kísérletei középszerűek, s éppen ezért leleplezhetetlenek; sötét jelleme pedig önmagában fortyog, egyébként láthatatlan a mélye. Nem csoda, hogy amikor a végén a kis Charlie hűséget fogad a detektívnek, most már abban látja az „érdekes embert”, pedig ennél unalmasabb arcot nehéz lenne még neki is találnia, ráadásul az illető – saját bevallása szerint – még tehetségtelen is a szakmájához. Charlie bácsi jött, Charlie bácsi ment, a bűnök meg elhervadnak – ennyi az élet?
2010. 04. 04 21:08 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

A kötél (Rope - 1948)

A *kötél* c. Hitchcock-film filozófiai alapproblémáját már egyszer felvázolta egy Fjodor Dosztojevszkijnevű író a *Bűn és bűnhődés* c. bűnügyi gondolat-kísérletében, amely azóta is töretlen sikernek örvend a könyvespolcokon. A James Stewart által alakított Rupert Cadell professzor például a filmben kéjencen adja elő Raszkolnyikov ekkora már közismerten téveszmés gondolatait - bár nem rá, hanem Nietzsche-re utalva -, ráadásul a film elkészítése idején annak nem igazán volt igazán szezonja, tekintettel a nácikra. A professzor egykori két tanítványa, a lelkiismeretlenségben pózoló Brandon Shaw (*John Dall*) és barátja, a félidegbeteg Philip Morgan (*Farley Granger*) azonban meg is valósították a prof gondolatait, amikor megölték egyik barátjukat, Davidet csak azért, hogy megismerkedjenek a felsőbbrendűség érzésével, majd Brandon javaslatára a hulláját magában foglaló ládára terítnek a délutáni zsúrhoz, ahová még a halott apját is meghívták. A társaságban egyedül Cadell fog gyanút, aki végül visszatér és leleplezi a párost. Ekkor aztán maga is megvilágosodik és ennek következtében a filmtörténet legnagyobb részét egy percének leszünk szemtanúi, amikor is egy kulisszahasogató - de szerencsére rövid - monológban megtagadja önmagát és rájön arra, hogy minden ember egyéniség, akit tisztelni illik. Szerencsére a film ezek után szinte azonnal be is fejeződik.



A snassz mondanivalót egy gondolatelektroonnal sem szabad körberöpülni, mint ahogy annál sem, hogyan jön rá a professzor a bűnre. Nincs nehéz dolga: David, a megölt fiatalember nem jelenik meg, és emiatt mindenki nyugtalan, szinte az egész filmen róla társalognak; Philipet folyton másodpercek választják el a látványos idegösszeomlástól, aminek következtében zavarodott és vedel; Brandon pedig úgy páváskodik, hogy csak egy bolondnak nem tűnik fel: valami baj van vele, ráadásul David távollétét kihasználva mindenáron össze akarja boronálni David menyasszonyát az egyik barátjával, akik ezek után erkölcsi undorral fordulnak el tőle.

Szóval nem lehet állítani, hogy túl sok meglepetésre készülhetnénk fel, mivel nyilvánvaló már az elején, hogy a társaság legintelligensebb tagja, vagyis Cadell, a professzor fogja felfedni a rejtélyt, ezért a folyamat csak mérsékelt meglepetést tud hozni a nézőnek, bár *suspense* azért itt is működik, pl. egyszer a láda is kinyílik, és csak az utolsó pillanatban nyomja vissza Brandon a födelét. Az viszont kifejezetten rosszat tett a műnek, hogy David halálát már a legelső percben látjuk, mivel ha ez nem következik be, akkor mi magunk is fokozott érdeklődéssel nyomozhatnánk együtt az áruló jelek után Cadellel, pláne, hogy nem tudjuk: mi van aládában?

A színdarabot, amelyet *Patrick Hamilton* angol szerző írt, a rendező könnyedén tudta átültetni mozgóképbe, a szereplőket nem nagyon kellett irányítani, azoknak csak köznapi módon kellett viselkedniük egy köznapi környezetben, némi manírral, ez alól csak a gyilkosok a kivételek, akik a legidegesítőbben szembetűnőek az egész társaságban, viszont ennek ellenére sem tudunk nekik szurkolni, hiszen azt sem értjük, hogy miért is épp David lett a célpontjuk, merthogy nullinformáció áll róla – és róluk – a rendelkezésünkre. Egyedül a nyelvezettel gyűlt meg a baja a stábnak, mert a londoni angolt kellett átültetni amerikaiakra, és azok a nyelvi fordulatok, amelyek Londonban természetesnek számítottak, itt néha pikáns értelmet kaptak, pl. az eredi színműben gyakran szerepelt az „drága fiúm” kifejezés, amelynek ott semmiféle érzelmi többlete nem volt, az amerikai angolban viszont kapott egy homoszexuális felhangot. (Ez kb. olyan, mint az oroszban gyakran használt „galambocskám”, meg „kedvesem”, amelyet férfiak is használnak maguk között, míg ez magyar fordításban elég – hogy is mondjam – különösnek hangzik.)

A kamera ki nem mozdul a légtérből, a halottat rejtő láda fölött nézi végig az eseményeket úgy, hogy időnként kilép a helyzetéből, majd módszeresen visszahúzódik oda. A film különben nem egy darab jelenidejű snittből áll, mint ahogy azt sokat állítják, mert kb. tízpercenként rejtett vágásokat lehet benne észlelni, kivéve az elsőt, ahol nyíltan vált a kép egy másik szögre (ez az ún. keményvágás). Az más kérdés, hogy amikor később a rejtett vágások előkerülnek, akkor általában a kép sötétbe borul, mert valakinek a „hátába mászik” a kamera. Ennek ellenére a forgatás közben állandóan mozgatni kellett a falakat és a bútorokat is, ennek a hangja meglehetősen zavarta a forgatást, amelyet még zenével sem lehetett kiküszöbölni, ugyanis néhány zongoraötlettől eltekintve ilyen nincs benne. A színpadi hatás tehát garantált, különösen a háttérben álló várost illetően, amelyről messziről kiabál, hogy díszlet, ráadásul a toronyházak fölött az ég túl gyorsan vált – másfél óra alatt! – napfényből teljes sötétségbe.

Kellemes, tisztos, de alapcélját tekintve kísérleti munka, Hitchcock nyilván tanult belőle egy csomó dolgot, például azt, hogy milyen a színes film – merthogy eddig csak fekete-fehér alapanyagra forgatott –, azonban összességében nem egy nagy teljesítmény, és ha nem Hitchcock forgatta volna, akkor ma már legfeljebb egy-egy matinén lehetne látni a régi filmek csatornáján.

Ami némi érdekességet adott a neki, az a két főszereplő sugallt homoszexualitása volt. Ennek ugyan semmi jelentősége nincs a történetben, sőt, a darab egyik vonala éppen azon alapul, hogy Brandon volt valamikor Janetnek, David barátnőjének a szeretője, tehát ő maximum csak biszexuális lehetne – Philipről meg semmit meg nem tudunk meg. Jelezte viszont a némi érdeklődésüket az, hogy a két gyilkos együtt készül nyaralni menni, és a telefonjuk a hálószobában van (vagyis egyes számban: „It's in the bedroom!”, tehát nincs több hálólhelyiség.) A két főszereplő színész ráadásul tényleg rendelkezett ilyen irányultsággal, de mindennek lényegszerűséget nem kell tulajdonítani, mert bár Hitchcock is tudta ezt a tényt és megengedte ennek sugalmazását egy olyan korszakban, amikor erről még Hollywoodban sem lehetett nyíltan beszélni, azonban a történet és a végtermék értékét ez semmivel sem emeli, legfeljebb csak valami kis pikantériát tesz hozzá.

Akit viszont némi (bár megbocsátható) tévedésnek tart a filmtörténelem, az James Stewart szerepeltetése volt, aki maga sem értékelte sokra ezt a fellépését. Stewart sosem volt túl széles jellemalakítási készséggel megáldva, viszont igen kifejező átlagarca volt, ő testesítette meg az amerikai kispolgári férfit, ami persze csak a filmvászonon volt így, mert a valóságban aztán minden volt, csak kispolgári nem: egyszerre volt filmsztár és katona, kevesen tudják, de még dandártábornoki rangot is kapott a légierőtől. Most sem vitte túlzásba a játékot, azonban tagadhatatlan, hogy jól alakítja a belső feszültség által hajtott professzort, aki képtelen elviselni, hogy van valami titok itt, amelynek utána kell járnia, de közben önfegyelmeznie kell magát úgy, hogy ne legyen feltűnő, majd a végén hirtelen nem bírja tovább, és követelődzni kezd. Nem csoda, hogy Hitchcock nagy kasszasikerében, a *Hátsó ablakban* (1954) is egy ugyanilyen szerepet kapott, ahol az utolsó percekig sikerül elkerülnie a gyilkos figyelmét.

A *kötél* tehát egy tűrhető szórakozási lehetőséget jelent, ha különösebb elvárások nélkül ülünk le elé. A tanulság belőle pedig az, hogy amennyiben tökéletes gyilkosságot akarunk kivitelezni, akkor a tett után ne tereljünk rá a figyelmet unos-untalan, mert ahhoz professzornak sem kell lenni, hogy ezek után valaki szagot fogjon.

2010. 04. 04 19:11 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Rémület a színpadon (Stage Fright - 1950)

Minden alkotónak vannak rossz korszakai, ilyenkor a közönség azon töpreng, hogy kifutta-e magát a tehetsége, vagy egyszerűen ráunt a régi manírjaira, de az újat még nem találta meg. Hitchcockra ez a negyvenes évek végén tört rá, mikor is elegyesen gyártott jó és rossz filmeket, amely utóbbiak közül az egyik legnagyobb bukás a **Rémület a színpadon** volt. Ez egyébként már csak egy követődarabja volt a korábbi nagy leégésnek, *A Ráktérítő alatt*. filmnek (1949).

Pedig a történetben benne volt minden lehetőség a sikerre, de mégis: az egész túl fáradt és szürke lett. Unalmas a fényképezés, leginkább mindent statikusan nagy- vagy kistotálban raknak elénk, unalmasok a díszletek, a szereplők meg főleg zárt terekben jönnek-mennek, de leginkább állnak és ülnek; érdektelen a zene, semmitmondóak a párbeszéddek, sehol egy emblemikus pillanat, a szereplőgárda kiválogatása pedig kritikán aluli ízlést dicsért. Meg a cím is: a *Stage Fright* - ami nem „színpadi rettenet”, meg „rémület a színpadon”, nem, hanem egyszerű fordításban: „lámpaláz” - egyszerűen nem igaz, itt a színpadon semmi sem dől el, s igazán nem lámpalázás itt senki, még Eve Gill, a főszereplő sem, mert annak ilyenekre egyszerűen nincs ideje. (Nem csoda, hogy a filmet Franciaországban inkább *A nagy alibi* néven forgalmazták.) A cím leginkább arra vonatkozhatott, hogy Eve egy színinövendék, aki most kénytelen élőben alakítani egy másik személyt. Ugyanakkor a fellépésén minden érződik, csak az izgatottság nem.

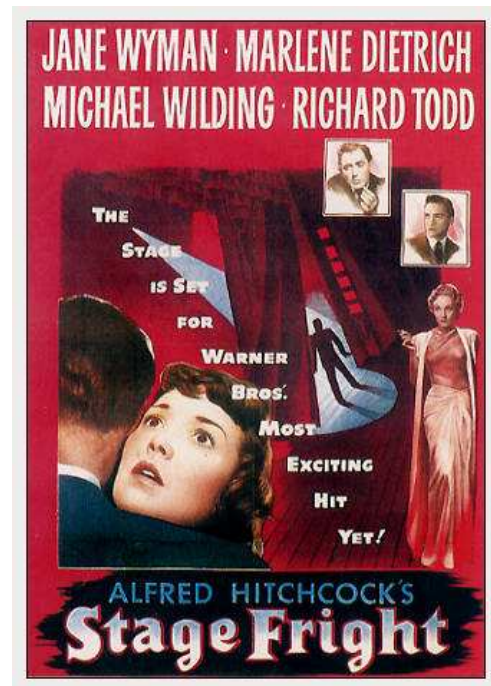
Vonatkozik a lehangoló kritika még *Marlene Dietrichre* is, aki itt Charlotta Inwood személyében egy felfuvalkodott primadonnát alakít – vagyis leginkább saját magát. Láthatólag annyira fekszik neki a szerep, hogy az önteltségből ki sem látszik, egy emberi vonás meg nem jelenik rajta, vagyis minden vonatkozásban egyszerre unalmas és taszító. Az ellenpárjául kiválasztott *Jane Wyman* ugyanakkor olyan alkatú és arcú volt, hogy minden erőlködése ellenére sem lehetett több, mint egy vidéki kislány, akit véletlenül idegenlégiósok között akarnak behajózni.

Ijedt egérke lett belőle Eve Gill, az öltöztető és színinövendék szerepében: erről a nőről képtelenség feltételezni bármiféle rafinériát, ami pedig meg tudja szólni a legkispolgáribb jellemet is.

(*Grace Kelly* egy szemvillanásával többet mondott el a karakteréről, mint *Wymen* másfél óra alatt a sajátjáról.) A szerelmes nőt is takaréklángon alakítja, pedig abba állítólag beleesik a történet közepén (ti. a szerelembe), mivel azonban a szerepe szerint neki egy gyilkost is le kell lepleznie, és ennek érdekében egyszerre két alakban kell fellépnie, az érzelmi élet jelzése egy rövid vallomástétel és egy suta csók alapján kerül feldolgozásra – és egyben elejtésre is.

De kétségkívül a legnagyobb tévedés az volt, hogy *Michael Wildinget* felléptették Smith nyomozó szerepében – a szkript szerint ugyanis ez a Smith (magyarul: Kovács) egy tucatférfi, amit itt sikerült is hoznia, de Wilding "túlzásba" merült, mert gyakorlatilag lenyomozhatatlan a jelenléte a vásznon. Azon túlmenően, hogy a ravasz rendőrt kellene alakítani, emellett még a szerelmes férfi szerepe is rá vár - az eredmény: teljes kudarc, Wildingben annyi az életerő, mint egy kitikkadt kutyában, s bár néha igyekszik magára erőszakolni egy-egy félmosolyt, ezzel aztán ki is merül az érzelmi kelléktára a fakó tekinteteken kívül; úgy viselkedik az egész filmben, mint aki már alig várja, hogy végre hazamehessen ebből az egészből. Ráadásul a film megint csak Londonban játszódik, márpedig a rendezőnek Kaliforniából ide helyezett alkotásai nem éppen a különleges jelenetekben való lubickolásról voltak híresek – ahhoz az amerikai nagyvárosok tarkabarka emberhordái és a prériek, meg a hegyek magánya kellett.

A sztori önmagában sem lenne egy nagy truváj, ahogy pl. a végén lebuktatják a gyilkos primadonnát (akiről már az első percekben sejtettük a bűnt), az Hitchcockhoz méltatlan színvonalú: egyszerűen beállítanak egy mikrofont egy falon függő kabát alá, és a vallomás (ki olyan bolond, hogy vallomást tegyen egy olyan helyen, ahová egy másik ember rángatta be?) bezengi az egész üres színházat a nyomozók nagy meglepedésére. (Lehet pedig ezt máshogy is csinálni, ld. erre *A gonosz érintése* c. filmet, ahol szintén egy rejtett mikrofonnal veszik fel a vallomást a vízparton – de az mennyivel szellemesebb, mint ez!) A mű egyedüli jó húzása az, hogy az elején Jonathan Cooper (*Richard Todd*) egy olyan történetet ad elő Evenek, amelyet azonnal el is hiszünk, bár tudjuk, hogy a bűntett kulcsa igazából Inwoodnál van. Mindennek ellenére a film ügyesen vegyíti a két nézői érzést – a hitet és hitetlenkedést -, és egészen a végéig nem sejtethjük, hogy Jonathan nem hogy nem ártatlan, hanem éppen ő a gyilkos. Aztán egyszerre felfeslik a rejtély, s máris a klasszikus hitchcocki helyzetben vagyunk: Eve, a csalódott szerelmes belekerül az igazság slamasztikájába, és most az a kérdés, hogy tud elmenekülni abból úgy, hogy még a bűnt is lebuktassa. Aki most sem kerüli el a sorsát, mert ráeresztik a vasfüggönyt. Hitchcock sosem kegyelmezett a sötét oldalnak...



Fura, hogy a langyos, hatásmentes alkotásért a Locarno Nemzetközi Filmfesztiválon Hitchcock megkapta a legjobb rendezés díját 1950-ben, de ezzel aztán a film karrierje lezárult, Hitchcock pedig a lejtmenet után új erőre kapva összehozott még három jobb, de összehatásában még mindig közepes darabot, hogy aztán a *Hátsó ablak* (1954) elérkezzen egy tízéves tündöklési szakaszhoz – ahhoz, amely alapján a nemzedékek elméjébe örökre beleégett a Hitchcock név.

2010. 04. 05 01:42 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Idegenek a vonaton (Strangers on a Train - 1951)

Milyen a tökéletes bűncselekmény? Jogi kari alaptétel a kérdés. Szóval: ha két idegen találkozik egymással egy elhagyatott helyen és az egyik megöli a másikat, majd továbbmegy. Az életbe senki rá nem jön arra, hogy ki volt a tettes.

A mi idegenjeink egy vonaton találkoztak egymással a film alapötletét adó *Patricia Highsmith*(1921 – 1995) regényében, amelyet az átkosban még nálunk is kiadtak az Albatrosz-sorozatban. Megjegyzendő: a szerző a regényt *Truman Capote* nyomására írta meg az első novellájának az átíratként, 1950-ben adták ki, hatalmas siker volt, azóta már klasszikussá nemesedett a krimi műfajában, a regényt a filmre pedig nem kisebb egyéniség, mint *Raymond Chandler* dolgozta át (két másik íróval együtt). A film tehát forró nyomon indult el a világsiker felé, amelyet a könyv is elért a maga útján. Megjegyzendő: az eredeti mű hosszabb időben utazik, mint a film és összetettebbek benne a jellemek is, *Hitchcock* viszont kénytelen volt pár napra szimplifikálni az egészet a feszültség fenntartása érdekében.



De vissza a történethez: a két idegen egyike Guy Haines (*Farley Granger*), a fiatal, kissé tejfelesszájú teniszcsillag, akit nagy gond gyötör: feleségül akarja venni Morton szenátor lányát, azonban a felesége váratlanul nem akar válni, mi több, még egy zabigyereket is szülni szándékszik neki Washington DC-ben. A másik Bruno Anthony (*Robert Walker*), a kiöregedő, cinikus, vigyori playboy, akinek az apja áll az útjában, az ugyanis jó pszichológiai érzékkel az elmeosztályra akarja deportálni a fiát ahelyett, hogy pénzzel pumpálná tele annak folyton üres zakózsébét. Bruno a vonaton lezserül ráakaszodik Guyra, s felveti a nagy ötletet: kinyírja Guy feleségét, az meg cserekedvességgént likvidálja az ő apját. Indíték és értékelhető nyom nem marad utánuk, ellenben mindketten boldogan élnek, amíg meg nem halnak, immár koloncok nélkül. S hogy jó szándékát bizonyítsa, még aznap este elteszi láb alól a nőt egy vidámparkban – legyünk őszinték, mi sem sajnáljuk a hölgyet, annyira undorító a viselkedése. Majd rögtön előlép a homályból Guy kapujánál, és innentől kezdve állhatatosan be akarja rajta hajtani az „adósságát”, miközben a teniszezőt a rendőrség is szoros megfigyelés alatt tartja, mint az első számú gyanúsítottat...

Azzal természetesen már a legelső pillanatban tisztában vagyunk, hogy Guy nem fog semmiféle gaztettet elkövetni, ez lerí az arcáról, hiszen szinte gyerek még, aki álmodozó, kissé tétova tekintettel játja be az egész filmet, süt róla, hogy csak a vörös salakon mozog biztonságosan, az élet egyéb területein annál kevésbé. Grager alakítása nem is hagy mély nyomot a nézőben. Nem így Bruno, a nagydumás (bár inkább csak dumás) fellépésű, idegesítően tolokódó pszichopata, aki veszélyesen hasonlít *Bill Murray*-re, és ha már itt tartunk: még a szeme sem áll jól. Csak az ő megjelenésekor kezd élettől megtelni a mű (a gonoszság esztétikailag mindig virulensebb a jóságnál), a többi szereplő megmarad afféle ötletszerűen helyettesíthető szabadgyöknek a filmképletben, még akkor is, ha egyébként Guy szerelme, Anne (*Ruth Roman*) és annak nővére, Barbara (akit Hitchcock lánya, *Patricia Hitchcock* alakít) végül is aktívan részt vesznek Bruno lebuktatásában. Ennek ellenére ők csak leginkább néznek és meg vannak lepődve, ki-ki a vérmérséklete szerint: Anne mindent tragikusan fog föl (nagyon helyesen), Barbara meg játékosan (egy ideig).

Ugyanakkor a rendőrség sem tud mit csinálni Guy-jal, hiszen tényleg egy fia bizonyíték sincs ellene. Az ugyanis Bruno kezében van, de itt most szó szerint: Guy vonaton felejtett monogramos öngyújtója, amelyet csak ott kellene hagyni a merénylet színhelyén, és a rendőrségnek több kérdeznivalója már nem is lenne. Ügyes ötlet volt, hogy Hitchcock azt a szürke zsebkezelővel tette meg a film „főszereplőjévé”, de csak a végén, amikor a néző már lemondóan legyint, hogy Bruno úgysem tud semmit sem rákenni Guyra, marad tehát az orgyilkossági kísérlet, mint megoldás, vagy valami szimpla verekedés, és akkor egyszer csak előkerül ez a kis izé, amely fölötti birtoklási vágy mindjárt új lendületet ad a dolognak...

Mert hogy a film a kétharmadáig csak mérsékelt izgalmat ígér és kelt: Bruno tehát ott sündörög Guy körül, és folyton figyelmeztetni arra, ha mással nem, hát emblematikus pózával (széttárt lábak, hanyag cigarettafogás a kézen, átható tekintet), hogy van még némi elszámolnivalójuk. Kihaszíratlan ellenpontja lett a karakterének Anne és/vagy Barbara személye, akik nem komplikálták a dolgot, hanem egyszerűen már elve nem kételkednek, később pedig kifejezetten hisznek Guynak. Legalább némi látványos hezitálást be lehetett volna iktatni náluk, de szerepük így csak a statisztériaminimumra korlátozódott.

Sok eredeti ötlettel sem találkozhatunk idáig, az egyetlen említésre érdemes megmozdulása a filmnek az, ahogy bemutatja a gyilkosságot az áldozat fűre esett szemüvegének a lencséjén tükröződve, majd amikor Barbara szemüvegében felvillannak Bruno öngyújtó-lángjai – ráadásul mi nézők még akkor sem kapcsolunk, hogy miért is az öngyújtó fénylik fel az üvegen, amely miatt viszont a nővérek rájönnek arra, hogy kicsoda is igazából Bruno. Az is jellegzetes hitchcocki ötlet volt, hogy elterelő hadműveletbe kezd a figyelemfronton, amikor Anne görcsösen Bruno nyakkendőtüjére összpontosít, holott aztán annak a film további részében semmi szerepe nincs, mi meg azt hisszük, hogy ez lesz a megoldás, miközben az öngyújtó még sehol nincs a képben.

Szintén szellemes félreirányító céltudatosságról tett tanúbizonyságot a rendező, amikor Guyt beengedi Bruno házába, hogy megölje az apját – bár azt tényleg nem tudjuk elhinni, hogy egy ilyen jámbor arccal ezt meg is tenné, azért aztán semmiféle meglepetést nem okoz, amikor a papa ágyából maga Bruno kászálódik ki – estélyi ruhában.

A film utolsó egyharmada viszont mestermű: Bruno és Guy versenyt fut az idővel, hogy ki ér hamarabb a tett színhelyére, hogy ott elrejtse, illetve megtalálja az öngyújtót. Hitchcock lendületes montázssal és *Dimitri Tiomkin* nem éppen karizmatikus, de erőszakos aláfestő kottavilágával mutatja be a két férfi „küzdelmét”: Guy a salakon küzd egy nehéz ellenféllel, ellenben Bruno unott tekintettel, valójában feszülten vonatozik a kisvárosi vidámparkba, hogy ott eldobja az öngyújtót. A végén persze találkoznak, és az addig is egyre hisztériásabb hangulatot most a szó soros értelemben elkapja (vagy hát inkább helyesebben: elereszti) a gépszíj, majd ezáltal a széthulló berendezés utolsó pillanatai a montázslemezlet egyik diadalát jelentik: gyors snittek a száguldó falovakról (mintha minket akarnának eltaposni), majd egy nagyotál, erő, sebesség, romok, sikolyok és halál.

Most tekintsünk el attól, hogy egy halott keze nem ernyed el, hanem úgy szorul össze, ahogy volt, benne az öngyújtóval – ez részletkérdés, a film vége zseniális a maga erőszakosságával és a helyszín fergeteges szétbomlásával. (Az angol változat jó ízléssel mellőzte az utolsó jelenetet, amikor a pihegő szerelmesek megint a vonaton ülnek. Nem Anne volt itt a főszereplő, meg nem is Guy, hanem Bruno, akiről végül Guy csak ennyit mond: „a very clever fellow”, vagyis: egy nagyon okos fickó volt.)

Az ötletesen mozgóképre adaptált regény 1.200.000 dollárba került és csak a moziban behozott magának az 1951. június 30-i bemutatót követő pár hónap alatt 3.500.000 dollárt. Hódolat illette meg az első pillanattól kezdve, amit igazolt az idő, s ennek következtében még száz és ezer év múlva is – ha még lesz akkor emberiség – nézhetjük azt, hogyan akarnak eltaposni minket a falovak a vidámparkban. Amely nem is olyan vidám. Sőt, mi több...!

2010. 01. 15 22:10 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Meggyónom (I Confess - 1953)

*Hitchcock*nak is voltak diétás darabjai: ez tehát egy jó film, jelentékeny közhelyekkel kísímított egyenletlenségekkel.

Kezdjük mindjárt a főszereplővel, azaz Michael William Logan atyával (*Montgomery Clift*). Az egykor egyszerű munkásként, hivatalnokként, parasztként életet kezdő (mindegy, szóval mélyből induló) fiatalemberből katona lesz, aki teljesíti kötelességét a hazája (Kanada) iránt, és gyilkolja a náciakat. Egyébként: nagyon helyesen. Aztán, amikor



vége a harcoknak és végre magába vonulhatna, megcsömörlik a világtól, és pappá szentelik. Tehát ő gyakorlatilag egy legújabbkori Assisi Szt. Ferenc, aki annak idején szintén egy hadjárat után – bár ő hadifogságban - jött rá arra, hogy a földi hatalmak katonája helyett inkább a Megváltó csendes katonája lesz. Clift ennek megfelelően tehát igazából semmit nem csinál a filmben, csak értetlenkedve néz, töpreng, és dönt – mindig az egyszerűség és az igazság mellett. Színészi játéka behatárolt, alakítása érdektelen, hiszen egy szerzetestől nem várhatunk el tárgyalótermi drámát, felüteseket és csattanókat, csak szürkeséget és csendet,

különösen, hogy a gyilkos Otto Keller (*O. E. Hasse*) gyónási titokként bízta rá a gyilkosságát, hogy ti. nyereségvágyból, előre megfontolt szándékkal megölt egy ügyvédet.

Keller egy német menekült, aki vélhetőleg a II. Világháború után telepedett le Kanadában. (A sztori Quebec államban játszódik.) Panaszodik is arról az elején, hogy mennyire ellenségesen fogadta őt és a feleségét mindenki – csak az egyház segített rajtuk. Keller tehát szintén egy sablonfigura: Hitchcock bedőlt a közízlésnek, s bevetette a filmben az „örök németet”, vagyis aki a náci rezsim bukása után Amerikában kezd új életet, ergo: gyanús. Mintha csak *Orson Welles* háborús bűnös „menekültjének” az alakját néznénk *Az óra körbejár* c. filmjében: Keller a) német, b) menekült, c) tehát gyilkolásra kész személyiség, ez egyszerűen ennek a népségnek a vérében van.

Kissé árnyalta volna a képet, ha Keller - mondjuk - egy csődbement görög tavernás lett volna, esetleg egy szibirják, aki hadifogolyként átküzdötte magát ide a zavaros Európából, vagy bármi, csak német nem. Jó, meg kell értenünk Hitchcockot, még csak 1953-ban járunk, két választási ciklussal a hitleráj fölött aratott győzelem után Eisenhower elnök tiszta, fehér világában – a „kellereknek” tehát van helye az amerikai mítoszmúzeumban. Csúnya hely, de akkor hihető volt. (Megjegyzendő, hogy *Eichmann* lekapcsolása sem éppen a mítosz valóságmentességét erősítette meg...)

Aztán jön a Nő, vagyis a megszokott szókeség: Ruth Grandfort (*Anne Baxter*). Újabb káposztáskocka-jellem következik: a viszonzatlan szerelemtől elgyötört szépség, aki fuldoklik a férje által „rákényszerített” jómódban, miközben szíve azért a férfiért ver, aki szegény és perspektívtalan és aki sosem lehet az övé. Ezért hát napjai többségét azzal tölti, hogy piheg érte. Nem kétkelhetünk abban, hogy nyilván vannak ilyenek, de ha már ezt a karaktert két ilyen szemhéjsüllyesztő jellemmel, mint Keller és Logan atya eresztjük össze, akkor ez a trió ólomsúlyú lesz. Ehhez társul végül még *Karl Malden*, aki viszont jól alakítja a könyörtelen Larrue felügyelőt, az más kérdés, hogy ez is csak egy átlagszerep volt, hiszen egy nyomozónál az a minimum, hogy könyörtelen legyen.

Ráadásul a film elejétől fogva tudjuk azt, hogy ki követte el a gyilkosságot, ehhez képest tehát már csak abban gyönyörködhetünk, hogy miként tekeredik Logan atya nyakára a szappanos kötél. A történet, mondhatni, ügyes, ugyanakkor persze ennek is az a legnagyobb baja, hogy a dráma eredeti írója valószínűleg sosem látott egy telivér büntetőaktát, mivel annyi bizonyíték mellett, amit ő felsorakoztatott, soha az életben nem ítélnének el senkit sem. Ezt egyébként az esküdtszék meg is erősíti, hiszen felmenti Logan atyát, ami némi csalódottságot okoz az embernek, mert az esküdtszék – mint az a filmekből köztudomású – leginkább mindenkit folyton, ha kell, ha nem, bűnösnek talál. (Kivéve, ha a mesebeli tizenkét dühös emberről, vagy *O. J. Simpson*ról van szó.) Itt a bíró fejti ki, hogy nem ért egyet ezzel, de hát ez van – Logan mehet ki, a szabadságba.

Ahol egy új ellenséggel nézhet szembe: a tömegekkel, akiket persze nem érdekli az ítélet, mert ha a tömeg valakit bűnösnek tart, akkor ebben nem lehet megingatni, magyarázhatják nekik aztán akár válogatott jogászok is a büntetőjog bizonyítási elveit. Attól, hogy a népség meglincselje, vagy legalább jól elgyepálja az atyát, végül Keller felesége menti meg, aki annyira az események hatása alá kerül, hogy a férjét is fel akarja adni, aki azonban azonnal lelövi őt. Nagyobb ostobaságot nem is tehetett volna, a végjátékban végül őt is megölik, miután rövid életvezetési tanácsadóban tájékoztatja Logan atyát arról, hogy mennyire egyedül van. (Mármint Logan.) Aztán repül a golyó... A történet tehát megnyugtatóan zárja le a két bűnös (a Kellerek) sorsát, mint ahogy Hitchcocknál mindig.

Szóval ez a mű nem egy mérföldkő a filmtörténelemben, mert bár a történet ugyan jól csavarodik, s nem lehet egy rossz szavunk sem a zenei aláfestésre, meg a fényképezésre sem (amely néha művésziességre is próbál, de aztán néhány ferde képbeállítás és egy árnyékvonulás lefényképezése után ettől elmegy a kedve), ugyanakkor a kiárusításon vett karakterek, meg a behatárolt játéktér (néhány szoba, hajófedélzet, tárgyalóterem) nem képes a kizárólag beszélgetésekre alapított cselekményszöveget feldobni. Nem csoda, hiszen egy színdarabon alapul az egész. (Írta: *Paul Anthelme*.)

Gyilkosság telefonhívásra (Dial M for Murder - 1954)

Hitchcock nem idegenkedett a színpadi művek filmre vitelétől, *A kötél* és a *Meggyómom* c. darabja is erről tett biznyságot. Nem járt tehát idegen térben, amikor *Frederick Knott* (1916-2002) színdarabját akarta mozgóképre adaptálni. Nem volt nehéz dolga, már csak azért sem, mert a film még a legnagyobb igyekezettel sem tekinthető ma már többnek, mint egy jól sikerült, kis költségvetésű beszélgetős krimisorozat egyik ügyes darabjának. A rendező nem is becsülte különösebben magasra, egy átlagszínálmánynak tekintette, amely behozta a maga forgatási költségét, de semmi több. Fokozottabb izgalmat okozott neki az adaptálásnak az a problematikája, amelyet a korabeli háromdimenziós (3D) technológiával valósított meg, amelyet már akkor is speciális szemüveggel kellett végignézni a mozikban. *A kötél* c. darabban kapcsolatban sem lehet elfeledni a kísérletező jelleget, mivel ott meg azzal próbálkozott meg, hogy az egészet egy látványsnittben vegye meg. (Technikai snittben nem sikerült az sem, hiszen a film tízpercenként kifogyott a gépből.) Nem lehet elhessenteni a gondolatot, hogy a két színdarab-adaptációt azért választotta, mert ezekkel technikai szinten nyugodtan próbálkozhatott, nem sokat veszthetett velük az alacsony költségvetés miatt (bár ez is belekerült 1.400.000 dollárba) – a nagyobb filmjeinél ilyen próbatételekkel nem akarta megterhelni a producerét, a szupersztárokat és a filmgyárat, ott már túl nagy volt a tét. Egyébként a 3D-s verzió (amelyet egy behemót, kétlencsés és kétszalagos kamerával vettek fel), nem különösebben ragadta meg a nézőket, pár hét után le is vették ezt a változatot a műsorokról. (A filmszínházakban két, egymással teljes szinkronban lévő vetítővel kellett lejátszani, ezért is van a közepén az „intermission”, vagyis „szünet” jelzés – ekkor cserélték ki a szalagokat). A nézők azonban 3D nélkül is élvezték a darabot, s azóta sem játsszák ilyen formában, nem is igényli senki, csak néha mutatják be eredeti állapotában – kuriózumként.

Ugyanakkor még így is az életműnek erősebb darabjai közé tartozik a végeredmény. [Ráadásul egyre jelentékenyebb besorolást kapott az Amerikai Filmintézet (az AFI) rangsorában, amely fontossági sorrendbe rakja az alkotásokat, de a mostani jó pontozását valószínűleg csak a rendező személye miatt nyerhette el.] Knott műve első változatként a BBC-n ment le, közönséges szórakoztató krimiként; Hitchcockot egy este (1952-ben) felhívta *Jack Cardiff*, a barátja, hogy nézzen bele a tévébe, ott fut a következő filmje. Nem nézett bele, mert nem volt képernyőközelen, ezért Cardiff az egyik barátját kérte meg erre, aki helyeselte a filmjogok megvételét. De gyorsabb volt náluk *Korda Sándor*, aki végül mégiscsak eladta a Warnernek a jogokat. Aztán a BBC-premiert követően színpadra is állították Knott drámáját Londonban és az USA-ban, amikor tehát a filmet 1954. május 29-én bemutatták, már befutott (de épp kifutó) darab volt. [Knottnak aztán több nagy dobása nem is volt az életben, hiába költözött át 1954-ben az USA-ba, csak a *Várv, míg sötét lesz* (1967) c. film címadó darabjával sikerült megint feltörmie. Aztán csönd.] A rendező sem sokat nézett ki belőle, 36 nap alatt fejezte be a forgatást, aztán ment a következő klausztrófó darabját rendezni, a *Hátsó ablakot*.

A film - a darab eredetijéhez hűen - Hitchcock egyik kedvenc helyszínén, Londonban játszódik, de a városból semmit sem látunk, mert egyetlen lakás két szobájában, de ténylegesen leginkább annak a nappalijában megy végbe az egész, a kamera csak néha pillant ki az utcára, de akkor sem történik ott sok érdekes, kivéve a végén, mikor a gyilkos ott úgy dönt: kockáztat és benyit a házba... A belső térbeli cselekményt is úgy nézhetjük végig, mintha egy színpad előtt ülnénk, kivétel az a pillanat, amikor az operatőr felső gépállásból mutatja meg a két gyilkos tervezgetését, meg persze az ölési jelenet, amelyről a film az egész címét kapta: ez már tényleg művészi teljesítményt jelent, de hát a film többi része a legkevésbé sem. A 3D verzió ezért sem lett igazán népszerű, mivel csak pár jelenet lett volna általa hatáskeltően felnagyítható, a többi végső soron fölöslegesen vágyakozott ilyen nagystílu kiállításra.



A darabban egy lakáskulcs dönti el azt, hogy a negatív hős lebukik-e vagy sem. Tony Wendice (*Ray Milland*) egy pályavégzett teniszcsillag, akiben most fortyog a bosszú, mert Margot, a felesége (*Grace Kelly*) megcsalja az amerikai krimiíróval, az épp idepofátlankodó Mark Halliday-jel (*Robert Cummings*). Megzsarolja és egyben felbérli tehát volt iskolatársát, Swann (*Anthony Dawson*), hogy az éjjel belopódzva megölje a nőt akkor, amikor Tony telefonhívására kijön a nappaliba. Csakhogy balul sült el a dolog, mert a félholtra ijedt Margot öli meg a betolakodót. Tony ezután - kényszerhelyzetében - ügyesen úgy forgatja a dolgot, hogy a gyanú a feleségére terelődjön, s mikor az már a kivégzésére vár, jön elő Mark a megoldással - amelyet azonban ő maga sem hisz el, mivel csak felmentési teóriaként veti fel Tonymak. Nem úgy Hubbard felügyelő (*John Williams*), akinek szemet szúr a kulcsdolog, s rájön, hogy mivel lehet kiugratni a nyulat a bokorból: Tony a hulla zsebéből kivette ugyan a lakása kulcsát, hogy azt Margot táskájába tegye, de elfeledkezett arról, hogy Swann - követve az utasítását - visszatette azt a helyére, a lépcsőházi futószőnyeg alá; így Tony Swann lakáskulcsát lopta vissza a neje táskájába. Amikor Hubbard szándékosan összekeveri a kabátjaikat, Tony persze kulcs nélkül nem tud bejutni a lakásba, ezért elmegy a rendőrségre Margot holmijáért, s az ő táskájában lévő kulccsal akarja kinyitni a zárat. De ezzel sem megy a bejutás, így végül kockáztat: habár az ösztöne ellenáll ennek, a lustasága legyőzi őt és kiszedi a valódi kulcsot a szőnyeg alól. Benyit és ezzel aztán rögtön le is bukik, mert eszerint ő tudta, hogy hol van az igazi kulcs, csak idáig elleplezte ezt, Margot tárcájába pedig csak egy ember tehetett be titokban a bérnyílkos lakáskulcsát: ő maga.

Mellesleg a kulcstörténetet nem egyszerű megérteni, mivel Tony a gyilkosság estéjén kicsempészi a felesége táskájából annak kulcsát, viszont jó kérdés, hogy ezek után miért állíthatja mindenki, hogy az ajtó zárva volt, ha azt Tony nem zárta be kívülről és Margot sem belülről? A megoldást a film vége nyújtja, amikor kiderül, hogy ez olyan zár, amely az ajtó becsukódása után kívülről már csak kulccsal nyitható, még akkor is, ha senki sem zárta be azzal.

Habár a történet önmagába is fordulatos (csupa beszélgetős jelenetből áll, az intellektuális izgalmakon kívül tehát másra ne számítsunk), nagy átlagát tekintve nem több egy Colombo-darabnál. Inkább abból a szempontból vizsgálandó a film, hogy Hitchcock stílusjegyeit bőséggel lehet felfedezni benne.

Így pl. a legelején, amikor Tony magához csábítja Swann, fehér kesztyűket készít ki, meg egy botot, amelyre támaszkodik, s néha olyan mozdulatot tesz, mint aki arra vár, hogy Swann agyonverhesse. Ráadásul annak érdekében, hogy nyoma sem maradjon Swann ittlétének, még az által megfogott dolgokat is akkurátusan letörölgeti, s így még mindig azt várjuk, hogy végre lesújtson rá. A „vörös hering” módszere persze becsap, mert semmi ilyen nem történik, sőt. Az más kérdés, hogy ezek után viszont marad valami keserű mellékíz a szánkban, mert a kesztyű + sétabot semmilyen vonatkozásban nem illeszkedik bele a történetbe, márpedig a „vörös heringnek” akkor van csak létjogosultsága, ha az - mellékúton bár, de - előreviszi a sztorit. (Pl. a *Psycho*-ban a film fele ebből áll, de mégis szükségszerű része a történetnek, mert a nő meggyilkolása nélkül senki nem figyelne fel a Bates-motel sötét titkára.)

A film többi része is tele van elterelő hadműveletekkel. Amikor Tony a társaságban ráébred arra, hogy az órája megállt, miközben a lakásában egyre idegesebben várja a hívását Swann, az ugyan jó kis *suspense*, de a film végéig nem derül ki, hogy az óráját Tony állította-e le, és csak azért kérdezte-e a többieket a pontos időről, mert alibire volt szüksége, vagy azért, mert tényleg nem tudta azt. A másodikat támasztja alá az, hogy alig bír telefonhoz jutni, miközben már mi tördeljük helyette a kezünket. Ez megint Hitchcock jellemzője: az ember már a gyilkos sikeréért izgul és nem az áldozatért, ami persze leginkább csak akkor működik, ha a gyilkos egy olyan körmönfont tervet dolgoz ki, amelyre mi is elismerően csettinthetünk, mert kár lenni veszni hagyni ezt a „szépséget”... De hasonlóképpen félrevezető szerepe lesz Marknak, aki annyiban színezi ki a történetet, hogy kitalálja ugyan az igazságot, de azt nem meggyőződésből adja elő Tonymak, hanem mint hazugságot, amelyet krimiírói aggyal ötlött ki, s amelyet most szerinte Tonymak el kellene játszania - hiszen csak pár évet kaphat érte! Tony azonban meggyőzi őt arról, hogy ez a sztori milyen valószínűtlen, s Mark ebbe bele is törődik.

De a film végén is van egy újabb elterelés, az, amikor Hubbard rálel Tony aktatáskájára, amely tele van lopott egyfontosokkal, mert végső soron ez mindegy a végkimenetelt tekintve: ha Swann kulcsa van Margotnál, akkor csak az a kérdés: ki tette azt oda? (Swann és Margot kizárva, ugyebár.) És nem az ugyebár, hogy honnan van a pénz.

A párbeszéddek – nemhiába készült drámából a darab – jól peregnek, de nem akarnak dúskálni a szellemességben, pedig szinte várnánk, hogy Tony morálfilozófiát adjon elő a gyilkolás könnyűségéről, de erre csak az elején tesz egy röpké kísérletet, amely Swannt a legkevésbé sem győzi meg, annál inkább a beígért ezer font, meg a zsarolódsi. A színészi játékkal sem lehet semmi gondunk, de nagyalakításokat nem szabad várni senkitől, Ray Milland sem az a kimondottan sunyi bűnözőtípus (mert ilyen nincs is, mondta mindig Hitchcock), mégis az ő jelenlétén alapul az egész darab: ügyesen, higgadtan lavírozik a lebukás szikláik között és mindig a helyén van az esze, de azért a rendezés gondoskodott arról, hogy néha egy-egy pillanatra megtorpanjon – ilyenkor látni, hogy épp kitalálja magának a megoldást, aztán megkönnyebbülten és egyenesen néz ismét a többiek szemébe. Különösen jó a Swannt alakító Anthony Dawson, aki tíz perc alatt alakul át világfiból egy amorális bérgyilkossá.

Kellytől most nem szabad sokat várni, mert őt Hitchcock csak a steril szépsége és törekenysége miatt vetette be, hogy kellő ellenpontját képezze a körülötte kavargó ármánynak. Hitchcock annyira megkedvelte őt, hogy innentől kezdve a színésznőt akarta az állandó sztárjává tenni, csak ebbe (sajnos) beleszólt a monacói herceg is. Különösen a film gyilkossági jelenete aggasztotta a rendezőt, mert úgy vélte, hogy Kelly nem fog negligzsében megjelenni több millió ember előtt, ezért azt ötlötte ki, hogy amikor a nő a telefonhoz megy, akkor valami hódító, vörös köpenyt terít majd magára. Kelly azonban kimondta azt, amire a rendező is gondolt: egy nő, ha egyedül van otthon és sürgetően csörög a telefon, nem fog divatbemutatót rendezni önmagának. Úgyhogy majd kimegy ő a nappaliba egy közönséges hálóingben... Kész, a probléma ezzel megoldódott. Ugyanakkor érdemes figyelni arra, hogy Kelly teljes ruhátára lecserelődik a film folyamán, attól függően, hogy éppen milyen szerepben van: szerető, hitves, gyilkos, vádlott, felmentett személy.

A filmet később – megfelelő átalakításokkal – újrarendezték *Tökéletes gyilkosság* címmel (1998-ban), de ez minden látványossága ellenére sem tudta utolérni az eredetit, éppen azért, mert nem tartotta be az „egy térben mindent, de ne túl sokat” szabályát, inkább a „sok térben mindent” vette elő, amelynek kiküszöbölésére Hitchcock mindig is kényesen vigyázott a színdarab-feldolgozásoknál.

2010. 04. 04 23:09 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Hátsó ablak (Rear Window - 1954)

Szeretünk kukucskálni? Hát még szép hogy... Nos, ezzel szokták mindig elkanyarítani a film igazi céljának a megértésétől a közönséget az esztéták, merthogy ezek után már mindenki feltételezi L.B. Jefferiesről (*James Stewart*), a folyóirat-fényképészről, hogy tulajdonképpen még jót is tett neki az autóverseny közben szerzett lábtörése, mert így legalább egész nap perverz hobbyból figyelheti a szomszédjait a címadó hátsó ablak mögül. (A sportfotó, aminek a készítése miatt ebbe az áldatlan helyzetbe került, a falon van, erre megy rá először a kamera a lakás bemutatásakor.) Ez azonban csak a látszat: Jeff nemcsak a gipsz miatt érzi magát kényelmetlenül, hanem azért is, mert unalomból nézni kénytelen a többiek életét, és ezt mérhetetlenül unja, panaszkodik is miatta az ápolójának, Stellának (*Thelma Ritter*). Szóval ő nem egy tipikus voyeur-típus, nem jókedvűből figyel fel mindenre, ami csak történik a blokkházak közötti udvarban.

Ami tulajdonképpen egy főudvar, mint ahogy az sem teljesen igaz, hogy Jeff nyílászárója valamiféle hátsó melléklaklak lenne, merthogy másfelé nem néznek az ablakai, az udvarra néz a kétszobás lakásának mindkét ablakiránya. Mint ahogy a többieké is. Hitchcock felépített egy komplett new yorki bérlakáshomlokzatot a stúdióban – az egész ott játszódik, villanyfényben és műesővel -, a külvilágból is csak egy keskeny sávon látható utcarészletet hagyott meg. Nekünk, magyaroknak, akik mindent bezárunk, berácsolunk és befüggönyözünk, elég meglepő a ház lakóinak az élete: sehol egy sötétítő, egy függöny, mindenki a másik szeme láttára végzi az összes dolgát, de láthatólag a teljes közöny álláspontján állnak mindenkivel szemben, mert mint ahogy őket nem érdekli senki sem a környezetében, úgy a többiekről is azt gondolják, hogy rájuk sem kíváncsiak. Egymástól teljesen független életek zajlanak tehát itt, interakció semmilyen vonatkozásban nincs az emberek között néhány kósza szóváltáson kívül, de azokban sincs sok köszönet: tökéletes tanulmányalap lehetne ez az egész a nagyvárosi elidegenedésről, a film olyan szépen és hatásosan fogalmazza azt meg. Igaz, ehhez kell a legkevesebb tehetség: csak az kell, hogy senki ne álljon szóba a másikkal.

Pedig a ház tagjai egyenként ugyancsak érdekesnek tűnő személyek, ezt jelképezi a lelkes dzsessz is, ami akkor szólal meg mindig, amikor a kamera időnként végigvonul az oldalfalakon, ez jelképezi, hogy a látszat-érdektelenség mögött milyen dinamikusan zajlik itt a magánélet. A lakókból a film nem sokat mutat, de mégis: pár képkocka alapján már mindenkivel tisztában vagyunk. Itt van rögtön Miss Magányos Szív, az alkoholista vénlány; aztán itt van a szétdúlt életű zeneszerző, aki hol iszik, hol vendégeket fogad, a teljes kiegyensúlyozatlanság a lételeme; a balett-táncosnő, aki Stella szerint lepusztult alkoholistaként fogja végezni, viszont végül a sok sármos szívtiprót egy girnyó és szemüveges katona személyével váltja fel, aki az első csók után már a kaja után érdeklődik; a szobrásznő, akinek a szobra – khm – elég minimalista színvonalat mutat; a folyton az erkélyen alvó házaspár, akik aztán bohócot csinálnak maguknak az esőben, de végül – a kutyájuk révén – mégis ők lesznek a helyzet kulcsai; a fiatal házaspár, akik a mézesnapok után már a teljesen elközepszerűsödöttség állapotában marakodnak egymással; és persze Lars Thorwald (*Raymond Burr*), az utazó ügynök, aki most speciel vért mos le a falról, mert megölte és feldarabolta a feleségét...



A közönyben bízik ő is, ezért is van jelentősége Jeff ágynyugalmának: egyébként, ha ő is úgy élne, mint bárki más itt, észre nem venne semmit sem az egészből. De észrevesz. Az apró jelekből összerakja a gyanúját, s hiába akarja róla lebeszélni a barátja, az idegesítően racionalista Doyle hadnagy (*Wendell Corey*), ha egyszer szerelme, Carol Fremont (*Grace Kelley*), és persze Stella is a végén már neki hisz. Amikor pedig magánakcióba lendül a hármas, Thorwald is lecsap, de már későn... A társaságból Doyle hadnagy különben kész filozófus, csak nem tud róla: akaratlanul is kitalálta magának az *Ockham-borotvája* elvet, vagyis azt, hogy „*Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*”, vagyis: „*Ne szaporítsd jobban a dolgokat, mint hogy az szükséges.*” Ő aztán nem indul ki semmiféle fantazmagóriából, s ez lesz – a nézők szimpátiája tekintetében – a vesztesége: nincs képzelőereje, tehát eleve vesztesen indult az ütközetbe a minden apróságra felfigyelő Jeff-fel szemben.

Különösebb színészi alakításokat ne várjunk, ugyanakkor a film mintapéldája annak, hogy lehet a minimumból kihozni a maximumot: Stewart lényegében csak a fejével játssza el az egész szerepet, néha tűnődve oldalra vagy maga elé néz, de különben az arca rezenéstelen marad, csak akkor enged meg magának egy kis feszültséget, ha úgy érzi, hogy le fog bukni, vagy nem hisznek neki. Akkor lesz csak igazán emberi, amikor a film másik vonala, a közte és Carol közötti szerelmi viszony kerül előtérbe, mert Carol, a cicababa mindenképpen arra akarja rávenni őt, hogy maradjon itthon és fotózzon a divatbemutatókon (amelyeknek ő a sztárja), ellenben Jeff inkább a világtúrát választja. Ezt a románcot azonban mindketten olyan visszafogottan és elegánsan adják elő, hogy a nézőnek önkéntelenül is eszébe jut: ezt hívják csendes szerelemnek. Az persze más kérdés, hogy Hitchcocknak nem ennek ábrázolása volt a célja, hanem csak az, hogy kissé félrevezesse a nézőt és az elkezdjen foglalkozni ezzel az érzelmi szállal is, elterelve a figyelmét a bűnről, mint központi tényezőről.

A feszültség megteremtése pedig egészen különleges - azért az, mert egy hihetetlenül olcsó ötleten alapul. Jeff ül a székében és időnként kinéz a nagyvilágra - mi pedig azt várjuk, hogy az majd egyszer csak visszanéz rá, vagyik valaki felfigyel a lehelkedő szomszédra. Vagy lehet, hogy már fel is figyelt, csak mi nem tudunk róla. Lehet, hogy Thorwald csupa elterelő hadműveletet folytat Jeff ellen és készül valami visszavágóra. Meg aztán az is lehet, hogy Jeff rosszul látja az egészet... A suspense szépen kitart a film végéig, kellően klausztrófó hangulattal, sötéttel, esővel és hamis nappali fényekkel körítve Jeff szemlélődő magánakcióját. (A műtermi jelleg miatt a film egészén érződik valami természetellenesség, amit azért érdekes, mert az emberek viszont természetesen viselkednek benne és éppen az a furcsa, hogy mi meg, a kívülállók az egymás iránti totális nemtörődömségüket érezzük természetellenesnek.)

A film vége ugyan kissé összecsapottnak tűnik - pl. az a módszer, ahogy Jeff távol akarja tartani magától Thorwaldot, nem tudna megállítani egy igazi gyilkos lelkületével bíró embert - , meg aztán túl gyorsan és kiszámíthatóan fejeződik be, azonban ez mit sem von le abból az élvezetből, amit a film addigi része nyújtott: egy nem túl elegáns gyilkosság elegáns szemlélődőjének a szemlélődő lehetünk, s bár nincs itt sem erőszak, sem kirohanások, sőt, azt is tudjuk már az elején, hogy kinek lesz itt igaza és ki fog meglakolni, de Hitchcock nem akart elborzasztani, sokkolni és megdöbbeníteni, hanem csak közölni akarta azt, hogy aki nyitott szemmel jár a világban és elengedi a képzelőerejét, azt feljogosítja a sors arra, hogy kincset leljen.

Például egy emberölést.

2010. 04. 04 20:20 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Bajok Harryvel (The Trouble with Harry - 1955)

Harryvel két baj van: az egyik, hogy meghalt, és ezzel mindenkinek határtalan nyűgöt okoz a környezetében, a másik, hogy ezt Hitchcock meg is filmesítette. A rendezőre sosem volt jellemző a humor - még magánéletében is leginkább csak kegyetlenkedő vicceket engedett meg magának - , azonban abból az alapanyagból, amelyből a film készült, sokkal többet tudott volna kihozni egy francia szerző, vagy egy *Pirandello*, de még egy *Gogol* is, pedig ez utóbbi is a meglehetősen komor világgépéről volt híres, aztán mégis megírta *A revizort*.

Nem tudni, hogy pontosan mi vezette az addig kizárólag krimiben és thrillerben utazó rendezőt megannyi nagy siker után ennek a kis gügyeségnek a megfilmesítésére, de nincs felmentés, saját szabad akaratából tette, nem a stúdiók erőszakolták rá, ráadásul alig került pénzébe, annyira minimalista helyszínen játszódott: egy látványos, színes őszbe borult vermonti faluban (nem a falu neve Vermont, mint ahogy az sok ismertetőben van), ami azonban inkább egy tanyaközpont, ahol csupa jóra való, kedves ember él, akiknek nyugalmát még az sem borítja fel, hogy meglelik Harryt egy tisztáson a dombtetőn, vérfolttal a fején, ergo halott és ez általában elég kínos szokott lenni...

Pláne, hogy mindenki bűnösnek érzi magát a halála miatt: Jennifer Rogers, a fiatal özvegy (*Shirley MacLaine*) egy tejesüveggel vágta kupán, Albert Wiles kapitány (*Edmund Gwenn*) azt hiszi, hogy lelőtte orvvadászat közben, a falu vénkisasszonya, Ivy Gravely (*Mildred Natwick*) szintén önváddal foglalkozik, mert detto fejbevágta őt, csak ő egy vassarkú cipővel. S habár Sam Marlowe (*John Forsythe*), a falu még fel nem fedezett festőzsenije speciel éppen semmivel sem ütötte le, rúgta fel, lőtte le és szurkálta össze a halottat, viszont kedveli a kapitányt, megérti Ivyt, továbbá szerelmes Jenniferbe, ezért – megvédendő a békés hétköznapiakban tengődő községet is a sajtó rohamától – megtesz mindent annak érdekében, hogy Harry végre a föld alá kerüljön. Végtelen el- és kihantolás veszi azonban kezdetét reggeltől estig, mert ahogy belépnek az újabb szereplők a sztoriba, mindig akad valami momentum, ami miatt szegény Harrynek „mozognia” kell, hogy aztán végül egy fürdőkádban találja magát a szimatoló helyi önkéntes rendőr elől, akit ügyesen el is terelnek a céltől, aztán minden jó, ha jó a vége, Harry pedig kezdheti a pályafutását ott, ahol tegnap elkezdte: a tisztáson, arccak az égnek.

Habár *Jack Trevor* könyvecskéjéből írt történet jópofa, de az egyetlen humorforrása csak az, hogy folyton eszébe jut a szereplőknek valami, ami miatt Harryt exhumálni kell; verbális poénok nem is csattannak el a kapitány dörmögésén kívül – tőle nem is várunk mást -, ráadásul a szereplők mind rendkívül nyugodtak: blazírt arccal veszik tudomásul a nem mindennapi szituációt, sehol egy látványos idegeskedés, egy masszív hisztériás jelenet, egy jóízű összeveszés, még csak nagyobb kalamajka sem lesz a dologból, olyan az egész film hangulata, mintha egy gyászbrigád sztahanovista műszakra jött volna össze a faluszélén. Mindennek következtében nincs kit megdicsérni a teljesítményéért, mert az gyakorlatilag nincs, még MacLaine sem bontakozik ki – ez volt az első filmszerepe, meg kellett elégedni a butuska kis kikapós özvegy alakításával. A szerelmi szál sem sokat emel az egészen, mert a két pár ugyan azonnal egymásba szeret, de mindezt olyan természetes lagymatagsággal, amely több mint hihetetlen, az ember az ebédjét szereti ilyen lelkesedéssel (rántott kacska, krokettel), mint ahogy ezek egymást, ráadásul a filmből nem maradhat ki a népnevelő vonal sem, amikor a végre felfedezett festő nem magára, hanem a közösségre gondol, s képeinek ellenértékéért mindenkinek rendel valami ősidők óta vágyott kis csacskaságot, mintha gyermekeket etetne süvegcsukorral. *Bernard Herrmann*kottavilága most persze – a műfajhoz illően - könnyed fázisokkal operál a tőle később megszokott nehézkes, vibráló Hitchcock-aláfestésekhez képest, de nem lépi túl a korabeli hollywoodi átlagot, nem is emlékezetes. A filmből tehát maradandó elemként leginkább csak a színpompás tájképek maradnak meg, de ezek is csak félig igazak: a kellemesnek ígérkező forgatást egy hatalmas vihar verte szét, letépkedve a fákról a tarkabarka leveleket, ezért aztán több felvételt egy helyi gimnázium tornatermében kellett felvenni műfákra kötözött levelekkel, ráadásul a nagy sürgés-forgásban a rendezőt majdnem agyoncsapta egy kamera.

A film nagy bukás volt az USA-ban, de Angliában valamiért szerették, egy évig ment a mozikban, mint ahogy Olasz- és Franciaországban is megnyugtató sikert aratott. Aztán szépen feledésbe merült, mint a Mester vígjátékügyi próbavonata, amely szerencsére gyorsan és hatékonyan futott mellékvágányra, a fák mögé.



A tévedés áldozata (The Wrong Man - 1956)

Christopher Emmanuel Balestrero, becenevén Manny-t, aki a new yorki Gólya Klub nevű felsőkategóriás vendéglátóipari egység nagybőgőse volt, 1953. január 14-én éjszaka rendőrök várták a lakásánál. Bezsupolták őt egy kocsiba és az őrön szembesítették azzal, hogy megbízható források szerint ő a környék (Queens Kerület) boltos rablója, akit délután egy biztosítótársaság irodájában azonosítottak be, merthogy néhány hónappal korábban a rabló ott tett látogatást. (Az érdekes módon fel sem merült bennük, hogy a tettes miért menne vissza oda azért, hogy rögtön lekapcsolják.) Balestrero terhére rótták, hogy egy folyton pénzzavarban lévő alak, aztán ezek után még két tanú is állította, hogy felismerte őt a rablásoknál. Miután 7500 dollár óvadék ellenében szabadlábra került, nekiállt felkutatni az egyik rablás idején az alibijét igazolható személyeket, de ezek közül a kettő meghalt, a harmadik sorsa pedig ismeretlen volt. A kirendelt védő tanácsára felfogadta Frank D. O'Connor (1909-1992) ügyvédet, aki inkább politikai, mintsem jogász karrierre tört, s akkor épp a mélyponton volt, ugyanis 1952-ben kiesett az állami szenátusból, ahová csak 1954-ben sikerült visszakapaszkodnia; ráadásul nem is volt túl járatos a büntetőjogban. Ennek ellenére 23 tanút talált, akik az adott időpontokban bizonyítani tudták volna Balestrero hollétét. Annak felesége, Rose közben idegösszeomlást kapott és egy szanatóriumban kellett elhelyezni. Ennek ellenére a bárzenész helyzete nem volt könnyű, s el is ítélték volna, ha egy este nem hoznak be a rendőrsre egy hozzá



kísértetiesen emlékeztető alakot – bolti rablás miatt. Egy Roger Horan nevű nyomozó emlékezett Balestrerora és így azonnal tisztázni lehetett az ügyét. (Az illető ismeretlen, a filmben a Daniel nevet kapta – kis érdekesség, hogy ha jobban megfigyeljük, Balestrero háromszor is találkozott vele. Először akkor, amikor bement a biztosító fiókjába - nekiütközött - , majd amikor a rendőrök beküldik az első boltba, s Daniel elmegy a kirakat előtt; aztán ismét feltűnik, amikor Balestrerót beviszik a bíróságra, hogy elrendeljék az előzetes letartóztatását.)

Balestrero tehát kiszabadult és ügyéről a Life magazin 1953. június 29-i számában megjelent egy cikk (Herbert Brean: A Case of Identity – „Azonosítás”). Készült róla egy egyórás tévéjáték is a Robert Montgomery Presents sorozatban, amelyet 1954. január 11-én adtak le. Ez a kettő, meg az esetről készült könyv, azaz Maxwell Anderson (1888-1959) A rossz ember - Emmanuel Christopher Balestrero igaz története című alkotása ihlette meg Hitchcockot, Anderson kapta meg a forgatókönyv megírásának a jogát is. Hogy a történet miért ragadta meg a rendező képzeletét, arra két magyarázat van. Az egyik, hogy – egyszer be is vallotta – világléteiben félt a rendőrségtől, amely bármikor, bárkinek elkaphatja a grabancát, és aztán vergődjön ki az illető a nyomozás alól, ha tud. Másrészt kedvenc, visszatérő témája volt a meghurcolt ártatlanság története, amelynek bemutatásánál azonban mindig csak kiagyalt mesékből indult ki – ez itt viszont maga volt a rögválóság.

A Balestrerót alakító Henry Fonda csak némileg hasonlított az eredetihez, aki egy beesett arcú, nyüzüge, és elnézést a kifejezésért: patkányképző alak volt, és afféle tipikus olasz csóró. Felmerült az ötlet, hogy esetleg ő maga szerepeljen a filmben, de Hitchcock döntött: a közönséget Balestrero története érdekli, de Balestreróval nem lehet eladni azt. Megjelent tehát Fonda, aki igazán minimalista szerepet játszik: elgyötört küllemű, kopaszodó, semmitmondóan in the street, hitchcocki egyenöltözékben (szürke ruha, felöltő, kalap), aki szóltan tehetetlenséggel hagyja magát rángatni kocsiba be, cellába át, majd be a tárgyalóterembe. Hitchcock bizonyítani akarta ezzel a fásult karakterrel, hogy a hatalommal szemben mennyire tehetetlen mindenki, azért nem csinálhatott Balestreróból egy dühös, ellenálló, folyton jogait követelő alakot, hanem inkább Josef K.-t ültette át ide A perből, aki már az első perctől kezdve beletörődik – jó állampolgár módjára – abba, hogy ő most gyanú alatt áll, legfeljebb nem érti az egészet és abban reménykedik, hogy majd mások sem.

A film első harmada semmi másból nem áll, mint Balestrero egyhangúan látványos, realista vándorlásából az eredeti helyszíneken: a gépezet zökkenésmentesen emészti meg és köpi végül rács mögé az áldozatát, ahonnan csak az menti ki, hogy van valami, ami még a hatalommal is dacolhat: a pénz. (Vagyis az óvadék.) Balestrero útja különbözik az eddigi – és az ezutáni – Hitchcock-filmek hangulatától: a fényképezés dokumentarista, híján van mindenféle ötletelgetésnek néhány magasból vett képen és néhány szubjektív kamerázáson kívül (pl. az újjlenyomatvételi jelenetnél); a környezet sem műtermi, mivel az eredeti helyszíneken, eredeti szereplőkkel forgatták le. Jellemző, hogy amikor Fonda belépett a cellájába, a fogda egyik lakója kikerjantott hozzá: hé, Henry, te meg mit követtél el? A csúcsjelenete e szekvenciának kétségkívül az, amikor a legközelebb kerülünk *Kafka* világához: a „szétosztó” jelenet, amikor a rabosítottakat egy hodályban színpadra léptetik és egy kameraállvány-szerű emelvényen gubbasztó alak (akinek az arcát nem látjuk) szórja szét őket a fogdák között. Amikor Fondát feltuszkolják a színpadra, a kamera úgy veszi fel őt mind távolról, mind közlől, hogy a mikrofon az arca közepébe lóg, így először nem látni, hogy ki is ő, aztán meg csak a szemeit és száját látjuk, de egyébként semmi felismerhető nem marad meg belőle. Balestrero „bűne” egy iktatószámmá változott, ő maga meg, a bűn függeléke egy börtönpoggyásszá, akit most ötletszerűen elhelyeznek ott, ahol épp van üresedés. A film ügyesen vigyáz arra, hogy a többi rabtól lehetőleg semmi ne látszódjon egy-egy felvillantott testrészükön kívül, az arcukat gyakorlatilag lehetetlen kivenni, csak Balestrerohoz bilincselte fickóról nyerhetünk egy pár másodperces benyomást, amikor a kamera nem tudja elkerülni, hogy ne látszódjon ő is a képen.

A tanúk felkutatása sem éppen azokat az izgalmakat idézi, amelyeket Hitchcocktól megszoktunk: nincs semmiféle rejtély és üldözés, a tanúk ugyanis egyszerűen felszívódtak, nincsenek, meghaltak. Az ügyvéd (*Anthony Quayle*) ugyan látszatra egy pozitív figura, valójában azonban nem egy Petrocelli-alkat, mivel mindent az ügyfelére hárít, keresse meg ő a tanúkat, igazolja ő az alibijét, és a tárgyaláson sem képes semmi másra, csak arra, hogy értelmetlen kérdésekkel húzza az időt, hátha addig történik valami. A szüzsé újjába itt egy szilánk került, ugyanis az ügyvéd megtudja, hogy Balestrero arca fel volt duzzadva az egyik rablás idején, s ezt a kártyát akarja kijátszani az orvos felvonulataival, aztán ez az ötlet se szó, se beszéd, elenyészik, pedig a néző felkészült rá, hogy ezzel fogja megdönteni a vádat.

A tárgyalótermi rész különben maga a pokol a vádlott számára: de nem azért, mert a vádat az arcába vágják, hanem azért, mert a kutyát sem érdekli, mi történik vele. A bíró tömondatokban utasítgatja őt, az esküdtszék ingerült, hogy ezzel az alakkal kell eltölteniük az ő drága idejüket, a hallgatóság meg tesz-vesz, szépitkezik, enyeleg, kimegy és bejön, az örök fesztelenül csevegnek, az ügyész nevetgél és sutyorog a helyettesével, szóval mindenki túl akar már lenni ezen az egészen. És túl is lennének, ha nem kerülne elő a tényleges elkövető, vagy egész pontosan: ha nem figyelne fel rá egy nyomozó. Nem csoda, hogy a vége felé Fonda – aki mit sem veszít beletörődő magatartásából – már azt is ki meri mondani: inkább ítéljék el, csak legyen vége ennek. (Ez Josef K. agyában is felmerült.)

A legvisszataszítóbb azonban nem a rendőrség, meg az igazságszolgáltatás, mert annak közönyét Balestrero is tudomásul veszi, mellesleg: épp ez lesz ijesztő, ahányszor Fonda csüggedt és értetlen arcába nézünk. Az igazi ellensége neki nem más, mint a rendre vágyó kisember, tételesen az a hiszterika, aki azonosította őt a fiókban és annak főnöke: két gyáva nő, akik képtelenek az arcába nézni a végén, amikor eléjük áll a rendőrségi folyosón, s az egyik felvetett fejével, pökhendin megy el mellette, a másik meg egy megrugdosott kutya módjára próbál elillanni, de hogy bocsánatot kérjenek, az persze eszük ágába sincs. Ha a nézőnek nem jut eszébe, hogy Balestrero helyében jól felpofozná őket ott helyben, akkor bizony baj van az erkölcsi érzékével.

A klausztofóbia természetesen most is dominál a filmben, hiszen alig van jelenet, amely nyílt színen játszódna: Balestrero mindig igénytelen, kopott falak között járja a maga kálváriáját, a közelképek szépen mutatják meg, hogy a fogda és a rendőrség épületében hány réteg festéket kentek már rá a falakra és az ajtókra, hogy valami pofájuk is legyen, a kihallgatóhelyiség például leginkább egy szanálás előtt álló épület enteriőrjét mutatja.

A kellékes különösen vigyázott arra, hogy véletlenül se kerüljenek elő személyes tárgyak, még Balestrero lakásában is csak Jézus Szent Szívét ábrázoló olcsó nyomatra mozdul rá a kamera, s Balestreronak is csak egy rózsafüzért engednek megtartani a rendőrségen, de a nyakkendőjét már levetetik vele: beszélhet Istenhez, de Istennel nem beszélgethet (ti. azután, ha felkötöti magát). A párbeszéddek is mind funkcionalisták, csak az ügy előmenetelével kapcsolatosak. A film mellőzött mindenféle érzelmi kirohanást, szenvelgést, erőltetett drámaiságot, s ezt a szabályt sikerrel tartja be akkor is, amikor Balestrero feleségének a sorsát mutatja be.

Habár a film nem bontja ki részletesen, hogy mi is volt Rose (*Vera Miles*) baja, a valóságban egyszerűen idegösszeomlást kapott és három évig kellett kezelni egy szanatóriumban (tehát nem kettőig, mint ahogy a film sugallja: az ugyanis nem veszi bele ebbe a tárgyalás alatti időt is, ami fél év volt). A film középső része ennek a felbomlási folyamatnak szenteli magát, s azt rövid idő alatt, de mégis hihetően mutatja be. Rose agya akkor borul el, amikor kiderül, hogy a két tanú meghalt – ekkor még csak kényszeresen nevet; majd rátör a szorongás, amit már az ügyvéd is észrevesz; az éjszakai jelenetnél pedig – amikor a férjére támad – már kidolgozta magának azt a létszemléletet, amely szerint mindenért ő a bűnös, hiszen ha nem kér a férjétől 300 dollárt a fogorvoshoz, akkor ez az egész nem történt volna meg. Innen pedig már egyenes az út az idegosztályra... Miles „örülési jelenete” egyébként a színészi alakítást illetően egyszerű átlagot nyújt, mert lehetett volna árnyaltabban is ábrázolni ezt a szokásos semmibe tekintős manírokon kívül.

A filmhez *Bernard Herrmann*, Hitchcock kedvenc zeneszerzője írt aláfestést. Ez azonban nem a tőle megszokott nagyzenekari, ideges muzsika volt, hanem csak néhány hangszerral előadott, kissé szakadozott darab, amelyben folyton megszólal a nagybőgő is – Balestrero hangszere. A film erőteljes könnyűzenével indít, ami sosem volt Herrmann kedvence, itt sem tagadta meg azonban önmagát: mert az élénk, lány rumba gyorsaságát lelassította, s a hangszínt olyan mélyre helyezte, hogy az baljóslatúan brummog a fülünkbe, majd aztán átadja a helyét a már jelzett elmagányosodott, nyugtalan dallamvilágnak.

Habár a film elején Hitchcock megjelenik és közli a nézőkkel, hogy ez egy megtörtént eset – a szokásos *cameo* tehát elmarad -, a közönség valahogy nem honorálta a Mester új szemléletét. Valami többre vágyott - talán valami szép mesére, szóval a kasszasiker távol tartotta magát tőle. A filmkritikusok viszont az egekig magasztalták, különösen nagy hatást tett a francia újhullámra (*Godard* egy hosszú elemzést is írt róla), s a filmtörténelem azóta is Hitchcock legjobb filmjei között tartja számon. Jelentősége azért is nagy, mert ebben mutatta be a rendező, hogy ha akar, minden további nélkül el tud szakadni a műtermek és a túldrmatizált hősök világától, és lemenni az utcára, a kisemberek közé egy őszinte, egyszerű film érdekében.

A történet utóéletéhez tartozik, hogy a Balestrero-család valóban elhagyta New Yorkot és Floridába ment, ahol Balestrero tovább pengette a nagybőgőt Miami Beach bárjaiban. A költözésre az orvosok tanácsa miatt került sor, akik határozottan javasolták, hogy Rose legyen minél távolabb az események színterétől. A férjének tehát jól bejártatott életét kellett odahagynia – de szerette a feleségét és a kedvéért ezt is megtette. (1956-ban, legalábbis 1957-ben úgy nyilatkozott egy tv-showban, hogy 14 hónappal korábban költöztek oda és arról beszélt, hogy milyen nagyszerű emberekkel találkozott a délvídeken.) Míg azonban Balestrero viszonylag könnyen kiheverte a drámát, Rose annál kevésbé, s egy életen át depresszív személyiség maradt. Rose Balestrero 1982-ben halt meg, Manny pedig 1998-ban, 88 éves korában. Frank D. O'Connor, az ügyvéd továbbra is politikai babérokra tört, kerületi ügyész lett, majd 1966-tól New York Város tanácsának a „házelnöke”, 1966-ban még kormányzóknak is jelöltette magát, de ezt a státuszt már nem nyerte el; 1968-tól szolid karriert futott be New York Állam Legfelsőbb Bíróságán, mivel annak tagja, majd 1976-tól a fellebbviteli ügyszak elnöke lett.

Érdekesség az életéből, hogy ő volt az, aki még ügyészként elítéltette *Winston Moseley*t, azt az embert, aki 1964. március 13. napján megölte *Kitty Genoveset* úgy, hogy az egész háztömb végignézte az eseményeket, de senki nem telefonált a rendőrségre, csak a végén – ez az eset azóta is pszichológiai alaptétel, hogy ti. hogyan alakul ki a közöny, meg a „miért én legyek hős” típusú magatartás, tudományos neve: Genovese-szindróma. Kár, hogy erről Hitchcock nem csinált filmet. Többet ért volna, mint a *Madarak*.

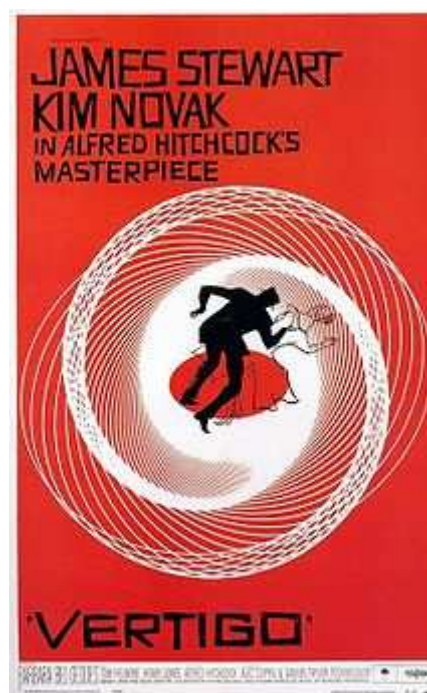
A történetből utoljára Roger Horan detektív távozott; miután – kitüntetésekkel agyonhalmozva - 1964-ben nyugdíjazták, magánirodát nyitott és 2003. január 2-áig üldözte a bűnt, amikor is meghalt 84 évesen. Addigra pedig már rég halott volt Anderson, Hitchcock, Fonda és Herrmann is. Hátrahagytak viszont nekünk egy mesét, amelyben véletlenül győzött az igazság – és ez elég kevés ahhoz, hogy a nyugalom magabiztosságával baktassunk el a rendőrpaloták és bírósági épületek előtt. Az ember sosem tudhassa.

2010. 04. 05 02:37 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Szédülés (Vertigo - 1958)

Hitchcock különleges zsenialitását mutatja, hogy a sok krimi mellett képes volt melodramát is rendezni. Mert ez az alkotása – bár a látszat, meg a rendező aurája ellene szól - nem bűnügyi film, még akkor sem, ha egy gyilkosság, és egy nagy átejtés áll a középpontjában, illetve – ez utóbbi esetén – a háttérben, s még akkor sem, ha a főszereplő az amerikai filmek kedvenc karaktere, a nagyvárosi magánnyomozó, a megszokott kellékekkel. (Kivéve a pisztolyt – ilyenje nincs.) Mitől is lenne ez krimi? Hiszen az első felében semmiféle bűncselekmény nem követték el, csak egy szerencsétlen, önmagát az ükanyja, Carlotta Valdez reinkarnációjának képező Madeleine misztikus és zavaros csavargásait, majd öngyilkosságát nézhetjük végig, aztán a film háromnegyedénél (egy csapásra) megtudjuk (még a múltba is visszavisz minket néhány képtörredék erejéig a kamera), hogy mi az igazság, de innentől kezdve meg már az a kérdés: mikor jön rá Ferguson hadnagy, hogy baleknek nézték őt és megbünteti-e ezért Madeleine-t, az újra megtalált szerelmét.

A történet különleges, az egy francia szerzőpáros: *Pierre Boileau – Thohams Narcejac: d'Entre les Mortes (Halálok között)* c. kommersz regényéből készült. Az önváddal küzdő, tériszonyos John „Scottie” Ferguson (*James Stewart*) hadnagy elhagyja a san franciscoi rendőrséget, mert tériszonya miatt meghalt egy bajtársa, s most bottal vonszolja magát, miközben öregedő, magányos barátnője műtermében székeken egyensúlyozva igyekszik megbarátkozni az egy méternél magasabb távolságokkal rosszul nélkül. Most legyünk őszinték: nem így szoktuk elképzelni az amerikai hősokeket, ilyen gyűrött ruhákban, lefogyva, őszülő fejjel, mi inkább vagyunk hozzászokva a *Jack Nicholson*- és a *Humphrey Bogart*-féle lekezelő és hervadtan mosolygó alakokhoz, akiknél viszont gyorsan perdül be a markukba a pisztoly.



Nos, ezekből itt semmit sem kapunk: Stewart karaktere egy percig sem téved a cinizmus mezejére, jellemvonásait és színészi eszköztárát is tekintve pedig leginkább valahol a Stirlitzet alakító *Vjacseszlav Tyihonovra* emlékeztet: egy megkeseredett, már öregedő férfit, aki merő életunalomból és hasznosságának a bizonyítása érdekében áll neki nyomozni volt évfolyamtársa, Elster (*Tom Helmore*) zavart agyú felesége, Madeleine (*Kim Novak*) után, aki öngyilkossági hajlamokkal kibélelve kocsikázik fel- és alá San Francisco-ban (Hitchcock kedvenc városában). Stewart nyomorúsága egyébként nem volt előzmény nélküli, hiszen emlékezzünk a *Hátsó ablak* c. filmre: ott meg lábtöréssel kénytelen otthon tengődni, tehát mindkét esetben egy-egy testi-lelki trauma zökkenti ki Hitchcock kedvenc színészét a megszokott „jóravaló amerikai” szerepéből, aki hirtelen olyan dolgok mélyére láthat, amelyet korábban elképzelni sem tudott – de valószínűleg alkalma nem nagyon nyílt rá.

Scottie rögtön a magáénak érzi a nőt, hiszen az éppen olyan elveszett lélek, mint ő. Már az első néhány „közös” jelenetüktől kezdve látszik, hogy Scottiet nem a pénz érdekli őt, nem is a városi követős-figyelős-furikázós kalandok, hanem maga „a” nő, akiben egy, még nála is szerencsétlenebb sorsot vél felfedezni. A film első negyedében tehát csak nesztelenül követi őt, szinte beszéd nem hangzik el, csak zene; *Bernard Herrmann* ugyan nem valami fantáziadús, sűrűn ismételteti ugyanazt a fenyegető hangzású kis ötletet (alig pár hangjegyből áll), de éppen ez a nyomasztó muzsika adja meg a tökéletes háttérrel ahhoz, hogy érzékeljük: Scottie úgy hódol be lassanként a megváltási rögeszméjének, mint ahogy a képek a zenének, mert akárhová megyünk vele, a zene mindenütt elkísér minket, mint őt a nő képe.

Ha meglelné a nő rejtélyét, két legyet ütne egy csapásra: ha már elveszett miatta egy élet, egy másikat visszatarthatna a haláltól, s talán még a nő is megszeretné őt. Scottie hadnagy álomvilágát jelképezi maga San Francisco is – nyoma sincs itt a nagyvárosi nyüzsgésnek, a páros szinte üres utcákon kocsikázik fel-alá, csak egy-egy autó kerül néha a képbe mellettük; ha pedig nincs zene, csönd ül meg a környezetet, mintha nem is a valóságban járnának. A két szereplő a továbbiakban is folyton tág terek között jelenik meg: a kulcsjelenetekben hatalmas parkok, tengerpart, múzeumi termek, felülről fényképezett, hosszú utak, meg persze az eltorzuló lépcsősor díszletei között folytatják a vándorútjukat, amelyek mind a végtelenséget, tehát a halált és a magányt szimbolizálják.

Madeleine öngyilkos akar lenni. Scottie megmenti, s nem akarja, nem tudja elhárítani magától a vágyat, hogy immár folyton a vágya titokzatos tárgyának a közelében legyen. Itt már szó sincs semmiféle szakmai etikáról vagy éppen pénzügyekről: a titokzatos, hideg, hidrogénezett hajó, semmibe meredő Madeleine a szürke kosztümjével, a fehér kabátjával és az öngyötrő hallgatagságával a férfi legszebb jellemvonásait ébreszti fel: a gondoskodást és egy másik ember boldogtalanságától való félelmet. Hitchcock egyik remekbe szabott ötlete volt az, amikor az égbe nyúló ősfák arborétumában Madeleine egy kivágott fa törzsére mutat: itt születtem, majd egy kicsit odébb csúsztatja az ujját – és itt halok meg. És mi ez a fának?

Ekkor már mi sem a rejtélyre figyelünk, pedig ennek megfejtése lenne Scottie küldetése. A két szereplő között halkán elvész a főtéma, s már a tengerparton látjuk őket, amint egymás karjaiba omlanak. Olcsó fogásnak tűnik épp e helyen felszakítani a vágy frigyszekrényét, de Hitchcocknak még ez is sikerült, hiszen a páros szinte már-már nem evilágivá váló - múltjukkal és általában a végtelen idővel - szembeszegülő vonzalmához ugyan mi illene jobban, mint a végtelen, mély víz, amelynek moraja és vadul felcsapó hullámai belesimulnak a felizzó zenébe?

Ellentétként viszont ott látjuk Scottie szerelmét, Marjorie (*Barbara Bel Geddes*), a festőnőt, aki ugyan a leghűbben vágyik a férfit után, de valamit nem tud, amit Madeleine igen – bevallani a gyengeségét. Madeleine sem persze egy kifejezetten csapzott szárnyú madár, de annyira azért nem erős, hogy hitet tegyen valamiféle álvilág öntudat mellett, amelyet Marjorie viszont ha kell, ha nem, kínos lezserséggel gyakorol. Marjorie szép nő, de átlagnő – Madeleine az, akiért igazán meg tudnak őrülni a férfiak. (A dolog persze fordítva is igaz – a nők meg a titokzatos férfiakat szeretik.)

Marjorie karaktere az eredeti regényben sem szerepelt, utólag tették bele a történetbe, hogy jelenlétével árnyalja Scottie jellemét, továbbá megmentsék őt a magában beszélés kényszerétől (pedig folyton magában beszél, csak hangtalanul), de leginkább azért, hogy Madeleine ellentétét játssza el, azt a nőt, aki nem fogja sosem megérinteni a magányos, tépelődő, rejtélyekre és önfelmentésre vágyó Scottie szívét.

Mikor Madeleine mégis öngyilkos lesz – Scottie nem tud utánamenni egy toronyba a tériszonya miatt – , a nézőn a zavartság lesz úrrá: hogyan? Meghalt a két főhős egyike? De hát mi lesz így a filmmel? Még nagyobb volt a baj a klisékhez adjusztált fejekben már a film bemutatója idején, amikor az ezt követő megalázó bírósági tárgyalás után kiderül, hogy Scottiet – amerikai magánnyomozóhoz tényleg méltatlan módon – Hitch az elmeosztályra utaltatja be, ahol egy évig Mozartot kell kazettákról hallgatnia, miközben katatoniában mered maga elé. A rendezői ravaszságra utal, hogy amikor a film elején Scottie az esőcsatornán függeszkeedik és rémülten néz az utcára, ahol a halott rendőr teteme hever, hirtelen eltűnik a kép, s most, amikor a kórházban ül, akár azt is hinni lehetne: az egész, amit idáig látott, csak egy rémkép volt, a valóságba most zökken vissza a megkínzott rendőr tudata.

Amikor pedig kinn van ismét az utcán, Marjorie – aki pedig nagyon fogadkozott, hogy mellette marad – már nincs sehol: rájöhetett arra, hogy ő már semmilyen szerepet nem játszhat ebben a révült elmében. Scottie most aztán már tényleg a legalján jár az életének.

Zavart tekintettel, félig nyitott szájjal, esetlenül botorkál az emberek között, látszólag csak annyit értek el vele a sárga házban, hogy valami alapszintű, tisztálkodásra, bárpultra támaszkodásra és önálló bevásárlásra alkalmas egyén legyen belőle, aki nem zavarja a környezetét. Szánalmas ez a látvány, de fontos szerepe van: mutatja, hogy Scottie már egyáltalán nincs itt közöttünk, a múltjában él, amelyet igazából nem is ért, hiszen Madeleine nagy titkát nem sikerült megfejtenie, s mert a nő megmentésébe is belebukott, nem találhatja meg hasznosságának az öngazolását. Eljutott a folyamatos szédülés állapotába, ahol már minden összevissza van, s immár két halott terheli a lelkét.

Azzal az ötlettel, hogy megölte Madeleint, Hitchcock megint a „vörös hering” módszert alkalmazta: a nézővel elhitetett valamit, és most új fejezetet nyit, amit hirtelen senki sem ért, miközben mindenki tudja, hogy annak, ami jön, valami nagyon komoly kapcsolata van azzal, amit idáig láttunk. De mi? Zseniális ötlet volt, amely önmagában biztosítja a fokozott odafigyelést az utolsó jelenetekre. És nem hiába...

A fim utolsó negyede egy Pygmalion-történetnek indul: Scottie az utcán rábukkan Judyra, Madeleine hasonmására (szintén *Kim Novak*), akinek megesis rajta a szíve és szóba áll vele. Hogy ez merő véletlen lett volna, kétséges: épp ott áll meg Judy a barátnőivel, ahol Scottie, majd amikor az követi őt a szállodájáig, a nő kitekint az ablakon, mintegy nyugtázva, hogy ott van-e a férfi s lesz elég bátorsága feljönnie hozzá.

Itt jött a következő szokatlan fordulat a dramaturgiában: a rendező már a kapcsolat kezdetén leleplezi az egész háttérrel, amely miatt Scottie megzavarodott. Igen – Judy valóban Madeleine, akit Elster a felesége arcására alakított át, hogy aztán a toronyból úgy vethesse ki a már megölt nejét, hogy a balek Scottiet használja fel koronatanúnak az öngyilkosságra. (A tornyot kár keresni a San Juan Bautista Misszió épületénél: már 1949-ben lebontották, mert szétrohadt, egyébként sem hasonlított a filmbelire, kisebb volt. Nem is építették fel a forgatás kedvéért, egyszerűen befényképezték a misszió mögé ezt a háttérrel.)

Scottie a nőt a maga képére akarja átalakítani – az pedig előbb dacosan bár, végül azonban lemondóan hagyja magát. Nem kell őt betörni erre – a ruhásszekrényében ott lóg még mindig Madeleine szürke kabátkája, mint ahogy az az ékszer is, amelyet Elstertől kapott. A bűn zsoldjaival él együtt Judy, aki – e jelképekből látszik – javíthatatlan romantikus.

És igazából innentől kezdve válik a film különösen érdekessé, hiszen Judynak semmi szükség nem lenne arra, hogy kapcsolatot tartson Scottievel, elköltözhetne a város másik végébe, sosem találna rá a férfi, s mivel Scottie semmit sem sejt, biztonságban élhetné az életét. De Judy szerelmes, és aláveti magát az ex-hadnagy akaratának. Most már csak az a kérdés, hogy min fog lebukni és megbünteti-e őt Scottie, amiért ezt tette vele – és nem másodsorban a halott feleséggel.

Volt tehát idáig a filmben miszticizmus, bírósági tárgyalás, idegösszeroppanás, elmeosztály, egy hirtelen jött krimivonal – és most, hogy a műfajok halmozódása eljusson a csúcusra, a melodráma, de olyan tömény, amelyet keveset látott a filmtörténet. Hiszen ez a műfaji szekvencia immár nem önmagán alapul, nem holmi „szeretem – nem szeretem” viszonyon, ez itt nem az enyelgés ideje. Ez a rész minden mozzanatában gyorsan és tömören rakja helyre azt, amit idáig láttunk, úgy lép elénk, mint egy varázsló, aki tele van aggatva bűvkellékekkel és mi nem tudjuk, hogy melyikkel fog felénk suhintani, hogy megdermesszen minket.

Scottie megszállottá válik, s ahogy felcsillan előtte a remény, hogy a nőt a halott szerelme alakjába öntse, úgy lesz egyre erőszakosabb és mániákusabb: amikor pedig végül sikerül kiviteleznie a tervét, szinte összeroppan a megrendüléstől az Új-Madeleine láttán. Ahogy a felemelkedő, ünnepélyes zene hanghullámai alatt Judy, azaz immár Madeleine kilép a homályos háttérből, mintha csak valami szellemalak járulna lassan, szorongva az istene elé – „hát ez kellett neked?” - , de aztán a még mereven összeszorított szája szélén megrebben egy kis tétova mosoly, s a kérdés már ez: „Jó vagyok így”? És Scottie immár nem foglalkozik a múltjával – nem érdekli őt a bűntudat a két halott miatt, csak az, hogy végre van valaki, akivel átélheti a szerelem illúzióját. Ami itt nagyon is illúzió, hiszen Madeline már eleve egy másolat volt, Judy pedig a másolat másolata. De a kamera könnyörtelen: ahogy az összelelkező pár mögött megfordul a tér, Scottie hirtelen a misszióban találja magát, ahol Madeleine öngyilkos lett. Csodálkozva néz körül, nem érti ezt, hogy hozhatta őt ide ennek a műnőnek a műölelése, pedig egyszerűen csak emlékeztette a közelsége és illata Madeleinere – aztán ismét belefűl az ajka a csókba. Öt perc múlva viszont kiderül az igazság, amikor észreveszi a nyakláncot a nőn... És ebben a pillanatban megért mindent.

Stewart nem játszotta túl a szerepét, ritkásan mosolyog a filmben, érzelmek szinte alig játszanak az arcán, elég volt hideg, kék, de mégis egyfajta mindenre rácsodálkozó tekintettel végigbolyongania a magánpoklát a városban, kinézete meg egyenesen szánnivaló, most azonban, hogy – már tudva, mit kell tennie – a misszió alkonyi épülete felé száguld a lelepleződéséről mit sem sejtő, boldog Judyval, már az ötödik arcát veszi fel: a tépelődő rendőr, a vágyakozó szerelmes, a zavarodott beteg, majd az összeroppan, rögeszmés roncs után a bosszúvágó szerepébe lép be – most már megengedi magának azt a bizonyos Nicholsonos-Bogartos, kegyetlen kis mosolyt a kocsiban, miközben Novak egyre inkább válik egy ijedt, menekülni vágyó kis nővé, aki már sejt, hogy ennek az útnak nagyon nem lesz jó vége... Novak teljesítményére sem lehet egy rossz szavunk: a melankolikus úriasszony után a dacos, kihívó kis hímvadász szerepébe lép be, aki azonban a lelke mélyén kétségbeesett, mert nem őt szereti Scottie, hanem egy lidércet; nagyjelenete azonban akkor következik be, amikor Scottie a torony tetején áll vele, láthatólag a teljes döntésképtelenség határán. Hiszen ez a nő nála egy dupla, Elsternél pedig egy szimpla másolat volt, ráadásul a nő még a rég halott, tragikus sorsú Carlotta Valdez személyiségét is magába akarta építeni a „jobb hatás” kedvéért, amellyel aztán végleg megbolondította Scottiet. (S eközben az eredeti asszonyt csak egy futó kis snitt erejéig láthatjuk – vajon milyen lehetett ő?) Az utolsó egy perce igazi színészi nagyteljesítményt jelent: egyszerre vallja be megroppant lélekkel a szégyenét, hogy Elster elhagyta őt és akar Scottie nyakába omlani, de úgy, hogy egy másodpercig sem tud meggyőzni minket arról, hogy szerelmi vallomása mellett nem keresi-e a menekülés útját, vagy nem akarja-e éppen Scottiet levetni a toronyból.

Hogy végül ő zuhan le, annak is megvan a maga dramaturgiai indoka: az apáca abból a sötét sarokból emelkedik ki, ahol annak idején ő várta ki Elsterrel, amíg Scottie kiment a toronyból.

Amikor Scottie ott áll lábai alatt a hullával, már nem fél a térörvénytől (arról már abban a pillanatban leszokott, amikor végre mindketten kimondják az igazságot a lépcsőkön), de tudjuk: most aztán végképp egyedül maradt, s mert már soha, semmiféle Judyt nem fog találni, akit Madeleinné tehetne. Karját tétován szétárja a combjai mellett – s mi nem lehetünk biztosak abban, hogy nem fogja-e magát az álkedvese után vetni, hiszen a harang, amely oly hangosan temeti a szerelmüket, akár az ő halálának is szólhatna.

Valószínűleg a műfaji kavalkád és a jellemelek váltakozása és átalakulása, meg az, hogy nem a megszokott Hitchcockot látták viszont a nézők, okozta azt, hogy a film megbukott. (Bemutató: 1958. május 9.) A kritikusok is elég vegyesen fogadták, leginkább csak azt emelték ki, hogy milyen ötletes volt a tériszony megjelenítése – Hitchcock ezt úgy érte el, hogy – de inkább idézem ide egy ismeretlen olvasóm pontos, szakszerű megfogalmazását: *„Az említett snittekben zoomolást (variózást) látunk, ami az optika látószögének megváltoztatását jelenti. A kamerát a rendező „előretolta” (előrefahrtolt), és ezzel egy időben kizoomolt (kivariózott). Ezt onnan lehet tudni, hogy például amikor a lépcsőket látjuk, akkor az egymás felett lévő lépcsősorok távolsága látszólagosan megnő, és ennek az az oka, hogy a kamera optikája telés állásból nagylátószögűre vált. Szóval a kamera ezekben a snittekben kizoomol, de közben előre felé mozog (párhuzamosan az optika tengelyével), így a kép határai szinte változatlanok maradnak, viszont a képen belül megváltoznak a látszólagos távolságok, és ez hozza létre a Vertigo-effektet. Természetesen fordítva is működik a dolog: tehát a kamerát hátrafelé mozgatva, és ezzel egy időben zoomolva, de ekkor az optika tengelyével párhuzamos egyeneseken lévő távolságok látszólag rövidülni fognak”.* Szóval: így.

A kritika és a közöny mindenesetre olyan jó munkát végzett, hogy Hitchcock soha többé nem kérte fel Stewartot főszerepre, mert meggyőződése volt, hogy a színész nem helyezte a szerepébe elég energiát. A filmet a rövid bukás után 1984-ig sehol be sem mutatták, még a tévé is mellőzte, a szakirodalom meg egyszerűen elkönyvelte ezt Hitchcock balsikerű kísérletének, kivéve Truffaut-ot, akinek ez volt a kedvence, de ez sem sokat lendített a sorsán, végül is a zsenik is szoktak tévedni. 1984-ben azonban felvirradt a videókorszak, s úgy gondolták, hogy ki kellene adni a filmet, kár-bajt végül is nem okoz. Ekkorra azonban az elfeledettségől annak anyaga foszladozni kezdett, mire végre a jogtulajdonos úgy döntött, hogy hajlandó egymillió dollárért megmenteni. Jól tette, mert percek alatt visszahozta ezt az összeget, hatalmas siker lett, meglehetősen egyszerű okból kifolyólag: a közönség már látott azóta többféle Hitchcockot is, s elfogadták azt, hogy a rendező nem feltétlenül egy logikus világba akarja elvezetni a nézőt. Ma már a filmet a világ legjobbjai között tartjuk számon, megérdemelten. De legalább Kim Novak ezt még megélte.

Madarak (The Birds - 1963)

Ember még nem jött rá arra, hogy mitől vadultak meg a madarak.

Van olyan ötlet, hogy légköri front, vagy sugárzás dühítette fel őket (ez a szokásos „csernobili értelmezés”) – de erre nincs utalás a filmben. Olvasni olyat is, hogy rossz tápot ettek – de a filmben a tápot a csirkék ették volna meg, nem a varjak, a sirályok, a verebek, és azért „volna”, mert még a csirkék sem ették meg. A legteljesebb félreértés szerint a hősök kalickás törpepapagájai vadították meg a többieket – de azok meg sem mukkannak az egész film alatt. Természeti okot tehát ne keressünk.

Hacsak nem egy emberben. Eszerint a madarakat az a Melanie Daniels (*Tippi Hedren*) „hozta magával”, aki lement Bodega Bay-be, hogy behálózza magának Mich Brennert (*Rod Taylor*), az agglegény ügyvédet, akivel egy madárkereskedésben ismerkedett meg. Nos, Melanie tényleg képes a vadításra – de ez csak a férfiakra vonatkozik, meg azok aggódó anyjára, tekintve, hogy a hölgy nemcsak egy gazdag bombázó, de ráadásul rossz hírű is, a film szerint meztelenül fürdött egy római szökőkútban (finom utalás ez az *Édes élet* c. *Fellini*-filmre). Az tény, hogy ahol Melanie megjelenik, ott feltűnnek a madarak is, de kiderül, hogy a szárnyasok támadásai nemcsak Bodega Bay-ben indultak meg, és ott sem csak ő lett célpont, hanem a többiek is, tőle függetlenül és egyedien. Melanie tehát nem tehet semmiről.

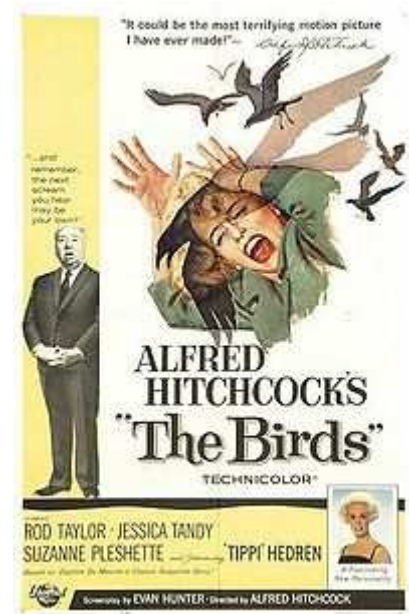
Aztán van olyan filozofálgatás is, hogy a madarak Isten sorscsapása egy bűnös közösség fölött. Mielőtt ezt valaki túl komolyan veszi, nézze meg a falu lakóit, hogy ugyan miféle bűnöket mutat be róluk a rendező? A válasz kiábrándító: semmit. [Bodega Bay valóban létezik, a rendező fedezte fel *A gyanú árnyékában* (1943) c. film forgatása alatt, azóta is ezzel a filmmel dicsekednek a turistáknak a lakosok.]

De egyáltalán: kell erre a légi úton terjedő járványra bármiféle magyarázatot találni? Hát érdekel minket, hogy *Romero* élőhalottjai miért támadtak fel?

Az a helyzet, hogy kell és két okból kifolyólag is. Ha a horrorban a negatív erő egy expozíciós faktumként lép be a történetbe, akkor nem igazán vagyunk kíváncsiak a gonoszság eredetére. Jobb, ha tudunk arról valamit, de ha semmit sem, az sem zavarja a műélvezetet. Teljese mindegy, hogy Drakula (avagy Nosferatu) mitől lett olyan, amilyenné, elegendő, hogy az, ami. Ha viszont ez a valaki vagy valami a történet folyamán alakul át egy fenyegető erővé, akkor igenis szükséges a magyarázat. A penész, az indokolás nélkül is tud terjedni – a gonoszság nem ilyen.

Észlelte ezt a közönség is, ezért árasztja el a netes fórumokat unos-untalan ez a kérdés. Mármint ez a második probléma: mert ha a közönség számára ez egy kardinális felvetés, akkor itt valami hiányosság van a filmben. És az hiba.

Ezzel a hibával *Hitchcock* sosem akart megküzdeni, szimplán áttolta a kérdést egy allegorikus értelmezési tartományba, mondván, hogy a madarak a bennünk élő tudatalatti rettegések manifesztációi és kész. Hát ezzel sokra mentünk, a jó horror nem pusztán az ijesztgetésekről szól, hanem arról, hogy az ismeretlen veszély mit hoz ki az emberekből, hogyan lesz például a jóból rossz és a rossz hogyan emelkedettebb jellemmé. Ez azonban csak egy technika, s a technika nem lehet öncél.



De ha annak is tekintenénk, ebben a filmben még ez sem működik. A madarak értelmetlen támadásai ugyan kétségkívül kihoznak mindenkiből „valamit”, de az édeskevés ahhoz, hogy a filmből egy pszichodráma is legyen, mert a szereplők közül senki sem lép lejjebb vagy feljebb a saját korábbi jelleméhez képest. Az öreg ornitológusnő, Mrs. Bundy (*Ethel Griffies*) csak a természettudomány lekezelő kliséit fújja, aztán meghökkenve elhallgat; a flegma átutazó férfi nevet az egészen, és végül véletlenül önmagát gyújtja fel; az iszákos meg bibliai idézeteket kezd ordibálni, de különben beletörődik a helyzetbe. Egyedül a hisztériás anyából bukik ki a gonoszság, mert ő rögtön boszorkányként akarná megégetni Melaniet, de egy pofon után végleg elcsendesül. A többi mellékszereplő gyakorlatilag észlelhetetlen teljesítményt nyújt. Marad tehát nekünk Melanie és Mich, meg annak anyja (*Jessica Tandy*), akinek egyetlen átváltozása a filmben az, hogy őszintén bevallja Melaniének: fél Mich barátnőitől, mert azok el akarják tőle szakítani őt – de ez kb. két perc a filmben, aztán a téma gyakorlatilag már eleve ejtve is van. Különben teljesen fölösleges volt ez a jelenet belé, már az első perctől lehetett látni, hogy ez az ő vesszőparipája, ráadásul ez a motívum is rögtön elenyészik, mert a mama beletörődik a jövőjébe (meglepően gyorsan).

A színészi játék jó közepes, ez elsősorban megint csak annak köszönhető, hogy társadalmi és pszichológiai feszültség sincs a filmben, a főszereplők azon kívül, hogy nem értik ezt az egészet és néha vagdalkoznak, semmiféle más tartalmat nem tudtak kitölteni színészi játékkal. A madarakkal való küzdelmük sem valami különösen eredeti: azok ui. meglehetősen szabványos módon támadnak, nyakszirten csipkedik az áldozatokat, és ahhoz képest, hogy milyen sokan vannak, végül is elég könnyű őket lefejteti a tarkókról.

Annyit kell itt még feljegyezni, hogy Tippi Hedren a reklámfilmek világából érkezett, Hitchcock megpróbált belőle sztárt faragni, de teljes kudarccal járt, mert hiába kapta meg ezért a filmért a *Golden Globe*-díjat a legígéretesebb fiatal tehetség kategóriájában 1964-ben, az maradt, ami mindig is volt: egy gyönyörű, lenge, elegáns, de kisugárzás nélküli nő, soha nem tudott megkapaszkodni a nagyok között. Ebbe ez a film is valahol beszámíthatott, hiszen az ő szerepét akárki eljátszhatta volna. Ez Rod Taylorra is vonatkozik... (Aki odafigyel, láthatja Hitchcock-ot is a szokásos cameojában: két kutyát sétáltat ki az állatkereskedésből.) A párbeszédekben sincs sok különlegesség, pillanatnyi érdekességek, hosszabb távon viszont céltalanok.

Az öncélú borzongatásba az is beleszámított, hogy a film történetét - amelyet a rendező régi kedvence, a *Manderley-ház asszonyát* is jegyző *Daphne du Maurier* regényéből íratott át *Even Hunter*rel - eredetileg Hitchcock televíziós sorozatához vették meg, vagyis egy olcsó kisfilmet akart belőle forgatni, csak amikor arról kapott hírt, hogy tényleg történtek madártámadások, úgy gondolta, hogy ebből egy nagyobb alkotást is össze lehetne rakni. (Valahogy így készült el a *Psycho* is.) Az ötlet teljesen elragadta őt, három éven át dolgoztak a madarak megjelenítésén (volt ott valódi és gépmadár, meg belemontírozott is), 350 trükköt alkalmaztak hozzájuk, vagyis a látványt óriási erőfeszítéssel teremtették meg. A történet nem is Bodega Bay-ben fejeződött volna meg, az eredeti koncepció szerint a san franciscoi Golden Gate-hidat szállják meg a madarak, jelképezve ezzel az egész emberiség pusztulását, csak ez már tényleg tetemes pénzbe került volna - tehát kimaradt. A filmből ráadásul nem is ezek a trükkök ragadnak meg a nézőkben, hanem az a teljesen egyszerű jelenet, amikor Melanie üldögél az iskola előtt egy padon és a gyermekek idegesítő kórusának a hangjaira a háta mögött lassan elárasztják a játszótérrel a fekete madarak. Az intellektuális koncepciótlanság mellett gyenge ellensúly marad az Oscarra jelölt technikai ötletparádé. Kapunk tehát egy lelkesen és jól kivitelezett, de különben teljesen üres filmet, amelyben Hitchcock madárnak nézi - a nézőket.

Persze volt, akire ez így is nagy hatást gyakorolt: amikor a szerző *Bacsó Péterrel* beszélgetett, az bevallotta neki, hogy Hitchcock életművéből ez számára a legmaradandóbb, aztán az ablak felé billentette a fejét, ezt mondta:

- Sosem tudni, hogy mikor fognak támadni.

2010. 02. 07 14:44 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Marnie (1964)

"Hitchcock legigényesebb kudarca" – ezzel a névvel illetik a filmtörténészek a *Marnie*t, nem elfeledkezve természetesen *Tippi Hedren*ről, a főszereplőről sem, akiből a rendező egy magángyártású sztárt, egy új *Grace Kelly*t akart faragni, állítólag azért, mert reménytelenül szerelmes volt belé. Kísérlete megbukott, mert a film után összekülönböztek egymással és így Hedren nagykarrierje is megszakadt. Pedig a filmet nézve igaztalan volt mindkét ítélet, ma már egyáltalán nem tekinthetjük a *Marnie*t kudarcnak, inkább csak egy kissé kiegyensúlyozatlan műnek, viszont a Hedren színészi képességeiről szóló ledorongolások élét is le kellene simítani, mert ő nemcsak szép volt, de játszani is tudott, ráadásul itt egy olyan komplex személyt kellett megjelenítenie, amely a nála százszor viharezettebb színésznőket is álmatlan éjszakák elé állított volna.

Pedig Hitchcock nagyon komolyan gondolta ezt a filmet, rögtön a *Psychoután* akarta azt rendezni, de aztán ügytorlódás miatt jött a *Madarak*, benne Hedrennel, a pót-Kellyvel. Eredetileg tényleg *Grace Kelly* játszotta volna *Marnie* szerepét, de aztán Monaco monarchista népe lebeszélte arról a hercegnéjét, hogy eljuttasson egy férfigyűlölő tolvajt, aki ráadásul embert ölt, ez már nem illett a renoméjához.

A férfiszerep sem lett volna akárci: Hitchcock erre *Cary Grant*et jelölte, de annak nem tetszett az egész, inkább jött helyette az épp 007-es ügynökként befutó *Sean Connery*, akinek nem voltak skrupulusai, és nem is bánta meg, hogy elvállalta a szerepet, végre bizonyíthatta, hogy tud ő jellemet alakítani pisztolyok, félmeztelen nők, meseautók és szeszepoharak társasága nélkül is.

A *Winston Graham* azonos című könyvéből készült *Marnie* – műfaját tekintve – megint csak nem thriller, hanem Hitchcock másik kedvence, a melodráma, vagyis az, amellyel elnyerte élete első Oscar-díjat A *Manderley-ház asszonya* c. filmje által (bár hivatalosan nem ő vitte el a díjat, hanem a producer), s amelynek a szemléletmódját folyton beleszötte a további filmjeibe is (ld. erre nézve a legjobb példát: a *Szédülést*).

Marnie (*Tippi Hedren*) egy gyönyörű és (természetesen) szőke, felsőbbbéges mosolyú, elegáns, távolságtartó, de kedves nő, aki álneveken jelentkezik be titkárnőnek cégekhez, és fosztja ki azokat pár hónapi lapító tereptanulmány után. Idáig Hedren udvariasan néz és nyilatkozik, de mindent pontosan megfigyel, érezhetően lenézi a környezetét, és visszafogott viselkedése mögött az öntudatos, feszélytelen magabiztosság számító kamerája térképezi fel a környezetet. Olyan most, mintha *A madarak* folytatását látnánk: Melanie Daniels szakított Mitch Brennerrel, és most *Marnie*ként keresi (lopja el) a kenyerét. De azért már a bevezetésnél látjuk, hogy ez csak a (később szétfoszlandó) látszat: mert *Marnie* anyja (*Louise Latham*) ugyan barátságos vele, valójában azonban nem szereti a lányát, az hiába hoz neki ajándékot, felpofozza a lányát már az elején, mire *Marnie* kétségbeesetten tör ki: miért nem szereti őt, és mit kellene még tennie, hogy ez így legyen? (Ez a kirohanás egy kicsit olyan *Bergmanos*...) Ez a fejezete a filmnek túl didaktikus, egy pofon elegendő lett volna a két nő viszonyának az érzékeltetéséhez, de az, hogy még beszélnek is a problémáról (amelyről egyelőre semmit sem tudunk) elvette a főtéma balladai homályát.

Aztán *Marnie* lebukik, de a cégvezető Mark Rutland (*Sean Connery*) annyira szerelmes lett időközben a titokzatos szépségbe, hogy még a tolvajlás tudatában is feleségül veszi őt – *Marnie* pedig engedelmeskedik, bár nem éppen önszántából, de hát ez még mindig jobb, mint egy nyaralás a vizsgálati fogságban. Azonban kiderül, hogy *Marnie* nem alkalmas a házassálatra, ugyanis retteg a férfiaktól.



A hajóutas részben Hedren tehát hirtelen felad mindent magából: lefoszlik róla a felsőbbrendűség, helyette egy szerencsétlen, síró-rívó, összetört kislánnyá változik, aki nem holmi maníros daccal, hanem őszinte utálattal igyekszik eltántorítani a férfit attól, hogy a vágyait kiélje rajta. (Bár azért ezt a részt sem vitte Hitchcock túlzásba, erőszakos jelenetekre tehát ne számítsunk, Rutland a legelső ellenállás látványára mindig elegánsan visszavonul.) S habár szívesen venné a közönség kockafejűbb része, ha a rendes mederben folynának a dolgok – vagyis Marnie végül féltőn feloldódna a férfi ölelésében -, erre nem kerül sor: a nő hisztériásan, de eltökélten tartja távol magától a férfit, viszont némi változás azért végbemegy rajta: amikor nyilvános helyeken vannak együtt, szeretettel néz rá, de tudjuk: ennél többre nem képes.

Marnie eme jellemváltozása feminista szemszögből ugyancsak érdekes állomása a filmnek, hiszen egy olyan férfivágyat elégít ki, amely mára már – az emancipált nők korszakában – egyre betölthetlenebb: a megtört lelkű szépség, aki a szexvággyal szemben akarja megőrizni a maga bánatának a tisztaságát, de ugyanakkor tudat alatt vágyik arra, hogy a hím végre a magáévá tegye, manapság a politikai korrektség, meg a *gender studies* szemszögből már súlyos, üldözendő ízléscicamnak számít, mert a nők önként vállalt alávettségének a sztereotípiájára épít.

Ez a film azonban még 1964-ben készült, amikor a rendező nyugodtan alapozhatott erre, nem volt egyedül, ehhez csak meg kell nézni az *Álom luxuskivitelben* c. filmet, amely 1961-ben készült és amelyben *Audrey Hepburn* valami hasonló szomorkás hajasbaba-szerepben tűnik fel (amely miatt Oscarra is jelölték, akárcsak a forgatókönyvíró). Viszont – paradox módon – éppen ez adja meg a *Marnie* feltámadásának az esélyét: mivel manapság ilyet már nem illik leforgatni, az ilyen élmények átéléséhez vissza kell nyúlni abba a korszakba, amikor ezzel a szemléletmóddal még semmi baj sem volt. (És amely elég sok nő igényét ki tudná ma is elégíteni, mert legyünk őszinték: a legtöbb nő ma sem egy *Thelma és Louise*, vagy a *Sin City* prostikerületének a rendfenntartója.)

Sean Connery hol erőszakosan, hol érzékenyen akar asszisztálni a feltámadáshoz – de egyikkel sem ér el sikert. Sok színészi teljesítmény egyébként nem tett hozzá a darabhoz, leginkább megértően, de kissé üresen néz ránk vagy Marniera, ahogy hirtelen feldúsul benne a tesztoszteron és erőszakos lesz, de Marnie egyetlen szavára mindig visszazökken a korábbi, távolságtartóan megfigyelő állapotába. Pedig Marnie csak benne bízhat, mert a filmbeli felső-középosztálybeli nőktől semmiféle támogatást nem kap, azok mit sem vesznek észre a bajaiból, mi több, Rutland ifjú kis sógornője (*Diane Baker*) ott fúrja őt, ahol lehet.

A film vége felé egyre feszültebb lesz a viszony a két fél között: Marnie el akar menekülni a lovával a kedélyesen vadászgató társaságból, amely a kutyákkal épp egy vadállatot marcangoltat szét, de csak annyit ér el vele, hogy a lovát (amely neki az egyetlen szerethető lényt jelenti, tehát magát az életerőt jelképezi) összetöri és le kell lőnie; lopni is akar a férjétől, de ekkor már van benne annyi megértés és vonzalom a férfi iránt, hogy inkább önként lemond a pénzről – amiben persze segít a hirtelen megjelenő Mark is. Hedren itt újabb arcát mutatja be: immár céltalanul hisztériás, egy hálóban vergődő, fogat villantó vadállat, aki azonban lelkileg már túl erőtlén ahhoz, hogy *tényleg* a szabadságra vágyjon.

A férfi látja, hogy Marnie kezd megtörni, s le akar csapni a múlt árnyaira: elhurcolja tehát Marniet az anyjához, ahol a nő féldelíriumos állapotban vallja be, hogy mi történt itt egykoron: az anyja prostituált volt, akinek az egyik erőszakos ügyfelét ő szúrta le hatévesen, ezért volt rosszul az egész film alatt, ha vörös dolgokat látott. (A látványtól elborult lélek érzékeltetése technikailag azonos *A hátsó ablak* utolsó jelenetével, amikor *James Stewart* egy vakuval villantgatva akarja távol tartani magától a közelítő gyilkos szomszédot.) A dolog azonban nem ilyen egyszerű, mert a múltjelenetből nem igazán derül ki, hogy a férfi zaklatni akarta-e a gyereklány Marniet, vagy csak részegen kedveskedni neki és az anya jogos védelemből vetette-e rá magát, vagy szimpla hisztériából.

A film vége sajnos elég gyorszárású lett, mert Hitchcock ahelyett, hogy finoman rávezette volna a nézőt a megfejtésre (amelyhez pedig nagyon értett), egyszerűen leültette a szereplőket egymással szemben, és kikiabáltatta Marnieval a történetet, amelyet már különben is sejthettünk, hiszen ha összerakjuk az anya ellenszenvét a lánya iránt, meg annak a vöröstől való félelmét, akkor nem nehéz kikövetkeztetni, hogy az az bizonyos „valami” Marnie gyermekkorában történt meg és benne volt az anya is... Az pedig, hogy éppen ez a bűncselekmény történt meg, tulajdonképpen mellékes, lehetett volna az bármi más is; lényegtelen a film egészét illetően, bármiféle hasonlóan nagy szakítószilárdságú bűntettel helyettesíthető lett volna. Ráadásul logikailag nem is illeszkedik Marnie életmódjához, mert a férfiaktól való undorból igen nehezen lehet levezetni a cégek módszeres kifosztását. (Kivéve, ha némi erőlködéssel a cégeket azonosítjuk a férfiakkal, mint a társadalom domináns erővel. De ez már annyira átmenne pszichológiába, amelybe Hitchcock sem gondolt bele.) Ez a jelenet különben annyira fontos volt a rendezőnek, hogy miatta dobta ki a forgatókönyvet eredetileg jegyző *Evan Hunter*t, aki a *Madarakét* is csinálta; helyét egy drámaíró, *Jay Presson Allen* foglalta el, aki meg (a rendező kívánalmainak megfelelően) azt hozta össze, amit a filmben is látunk.

Ráadásul a rendező – hogy végre kimondja azt, amire mindenki várt az egész film alatt – ezek után még szájbarágósan hozzáilleszti a történethez a fölösleges záróképet, amelyben Marnie beszáll a kocsiba és azt mondja Marknak: vele akar élni. Nos, erre e nélkül is rájöttünk volna... De a romantikus vég megteszi a hatását, mert kétségkívül könnyzacskó-markolászó, és nem is szégyen, ha valaki elpityeredik rajta. Már ha van szíve...

A film tehát azt mutatta be, hogy bár Hitchcock értett a lélekhez, de valójában (és ez az egész életművére jellemző) általában elnagyoltan, csak egy-egy szempontból közelített a hőseihez: a filmjeiben nincsenek komplex, differenciált jellemek, ez alól legfeljebb a *Szédülésre* a kivétel (a *Psychonem*, ott a főszereplő egy szimpla őrült): ebben a filmjében többet ért volna el álombetékekkel, sejtetésekkel, apró nyomokkal, ellenben ő inkább kimondta az igazságot a végén, megtakarítva magának az addigi precíziós aprómunkát, meglegedett inkább a férfiösztönrel uralható nőalak bemutatásával.

Hitchcock még a német expresszionizmus hatásait is felhasználta a filmben (ld. a festett hajóhátteret Marnie anyjának az utcája mögött), bár egyéb hatáskeltésre nem nagyon törekedett, *Robert Burks* fényképezése most az elégségesre elegendő, *Bernard Herrmann* zenéje pedig nem emelkedik ki a korabeli hollywoodi átlagból: hol nyúlós, hol erőszakos nagyzenekari hangaláfestés az egész, a finomságok érzékeltetésére azonban nemigen futotta a szerző erejéből. Pedig a zenetörténészek az egyik legjobb munkájaként emlegetik a film zenéjét – lehet, de semmiképpen nem olyan karizmatikus, mint a *Psychoé*, amelyet önálló kamarazeneként is elő lehet adni, annyira elmond mindent egy lelkiállapotról. Herrmannak volt az utolsó együttműködése Hitchcockkal: összevesztek, aztán fel is út, le is út.

A filmet (bár az hasznos termelt) a közönség és a kritika nem fogadta jó szívvel, mert nem tudtak mit kezdeni azzal, hogy nem kell lerágni a körmüket az érdeklődéstől, a szerelmi szál meg furcsán nyúlik-húzódik a megváltás reménye nélkül, nincsenek benne nagy csókok és záporozó könnyek, és a Nagy Titok is csak a végén feslik fel – előzmények nélkül. A port végül mindenki a gyenge láncszemnek tartott Tippi Hedrenen verte el, pedig ez igazságtalan volt, ő mindent ki tudott hozni a karakterből, ami az abba írva volt.

Korunkban már persze sokkal jobb a vélemény a filmről, mint annak idején és ez nemcsak annak köszönhető, hogy ilyen karaktereket (magányos, szenvedő nők és megváltó, férfias férfiak) ma már nem nagyon láthatunk, hanem annak is, hogy Hitchcock sokoldalúságát is meg tudjuk csodálni benne. Akárcsak a síró Tippi Hedrent, akit mi, férfiak olyan szívesen magunkhoz ölelnénk.

Szakadt függöny (Torn Curtain - 1966)

Amilyen kevés jó lehet mondani erről a filmről, olyan kevés rosszat is. Leginkább tehát semmi különöset, tekintve, hogy ugyan egy összeszedett, nem rossz alkotás, de színvonalát tekintve nem sokban különbözik a Rákosi-korszakban gyártott *Nyugati övezet* c. magyar kémfilmtől, amely ráadásul szintén Berlinben játszódik. (Csak épp Nyugat-Berlinben).

Hogy milyen vonzerőt látott a forgatókönyvben *Hitchcock*, azt ma már nehéz kiokumulálni, akár az is eszünkbe juthat, hogy levezetőnek szánta az egészet a megannyi zajos, de nehéz műfajú és kivitelezésű filmsikere után. Ebben a művében tehát a lélek mélységei helyett mindig átmenet nélkül a felszínre kormányozta a bűvárhajóját, még a lobogót is felvonta és várta a partmenti örömujjongást. Amely nem igazán hallatszott...

Pedig a főszereplőkkel a biztosra ment: az épp feltörő, csibészes, de tiszta tekintetű *Paul Newman* játszotta Michael Armstrong professzort, aki látszatra sértődöttségből, valójában azonban csak falból átvált a keletnémetekhez, hogy kicsaljon a lipcsei egyetem agg professzorából, Karl Manfredből (*Günter Strack*) egy fizikai képletet; Sarah Shermant, a menyasszonyát alakító *Julie Andrews* meg éppen egy új felbocsátású csillag volt a *Mary Poppins* (1964) c. film miatt, amelyért megkapta a legjobb női főszereplő Oscar- és Golden Globe-díját, mint ahogy 1966-ban is elnyert a *Muzsika hangja* (1965) c. filmért egy Golden Globe- és egy BAFTA-díjat. Tökéletesebb párost tehát nem is lehetett volna létrehozni, bár Hitchcock aggódott Newman miatt, mert szerinte túl fiatal volt egy atomtudóshoz, de aztán lenyugodott, mikor közölték vele, hogy az USA jelenlegi fizikai szaktekintélyei között a legnagyobb név még csak 32 évvel dicsekedhet... Csak éppen Hitchcock egyiket sem akarta főszereplőnek, őt egy *Cary Grant* - *Tippi Hedren* kettős izgatta volna fel, de az *Universal* mindkettőt visszautasította, mert nekik most nagyon, de nagyon nagy nevek kellettek.

A kiemelt kettős azonban nem tudta különösebb tartalommal megtölteni az eseményeket, mivel a szűzsé nem áll másból, mint két olcsó thriller-alapelem lineáris újrafeldolgozásából: az első részben a szerelmesek a kollaborálás félreértései miatt titkolóznak és civódnak egymással, majd amikor Armstrong bevallja a valódi célját, arája megbékélten hozzásimul, aztán rögtön menekül vele együtt buszon, postán, balettelőadáson át, hogy végül Berlinen keresztül egy cseh táncársulat két, hajóra berakományozott ládjában érjék el Svédországot, a szabadság földjét.

Habár a menekülés részötletei nem szokványosak – falmászás, lövöldözés és autósüldözés helyett álautóbuszos túra vár ránk a német hegyekben, meg szökött katonák, mint útszéli fosztogatók, utána Albert, a postás, akit egy lezüllött lengyel arisztokrata hölgy szed össze a „szponzorainak”, meg a végén a színházi jelenet -, de ugyanakkor semmiféle több élményt nem nyújtanak, mint a két főhős futásának az állomásait, amelyek ráadásul félúton teljesen kiiktatják a történetből Andrews karakterét, mert az inntól kezdve már csak a férfi függvénye, aki éppen arra megy, amerre Armstrong is, meg onnan szalad el, ahol választottját is megkergeti a STAZI. A film vége és a happy end teljesen bemérhető, csak az nem, hogy amikor Armstrong tüzet kiabál a színházban, akkor ezt – elfeledve, hogy hol van - angolul teszi, ennek ellenére mindenki menekülni kezd. (Ezt azóta is folyton felróják a filmnek.)



A zene középszerű - *Bernard Herrmann* már nincs a csatarendben, annyira összeveszett Hitchcockkal, hogy az kivágatta a már elkészült muzsikát, a nagy összeveszés oka az volt, hogy mind a rendező, mint az Universal olyan zenét akart tőle, amelyben van valami pop- , meg beathatás, erre viszont ő nem volt hajlandó. Hitchcock szakított vele - nos, nem tudni, hogy mit ért el ezzel, mert a helyére szerződtetett *John Addison* angol zeneszerző aztán mindent összehozott, csak nem pop- és beathatásokat.

A főszereplők, a sztárok sem remekeltek: Newman hidegen és feszülten néz, de többre nem képes, Andrews meg leginkább csak tátja a száját és fátyolos tekintetet fényképez az arcára az operatőr, hogy valami érzelem is legyen, ami megdobja a sztorit.

A film egyetlen komolyan vehető jelenete Gromek (*Wolfgang Kieling*), az NDK-titkosrendőr meggyilkolása, az ugyanis annyira életszagúra sikeredett, hogy külön negatív figyelmet szenteltek neki az erkölcsvédő egyletek, ki is akarták ollózni a filmből, de aztán persze – ha másért nem, hát ezért - benne maradt. Hitchcock utólag azzal magyarázta a jelenetet, hogy ezzel akarta megmutatni, a látszat ellenére mennyire nem egyszerű dolog megölni egy embert. A látványt tekintve elhisszük neki.

A film Hitchcock korábbi alkotásaihoz képest elég tetemes összegbe került (6.000.000 dollárt vitt el - ez ma már smafu), ez nemcsak a sztárok fizetésének, hanem a helyszínek váltakozásainak is köszönhető volt. Newman külön terhet jelentett Hitchcocknak, mivel a színész teljesen kikészítette őt a szereplő motivációinak a firtatásával (nem értette, hogy mit miért tesz), s tette ezt azzal a rendezővel, akinek egyik közismert (de valójában sosem bizonyított) mondása szerint a színészek egy állatfalka, tehát úgy is kell bánni velük. Amikor már Newman teljesen felmorzsolta azzal, hogy a karakterének most éppen mi az aktuális indítéka, Hitchcock annyit mondott neki, hogy a gázsi, ezzel aztán sikerült teljesen beletaposni a hamvaslelkű sztár önérzetébe, aki innentől kezdve fokozottan fújt rá az egész forgatás alatt. Ráadásul a két főszereplő között nem működtek még a tettetés szintjén sem a hormonok, ez szintén bukásra íteltette a filmet.

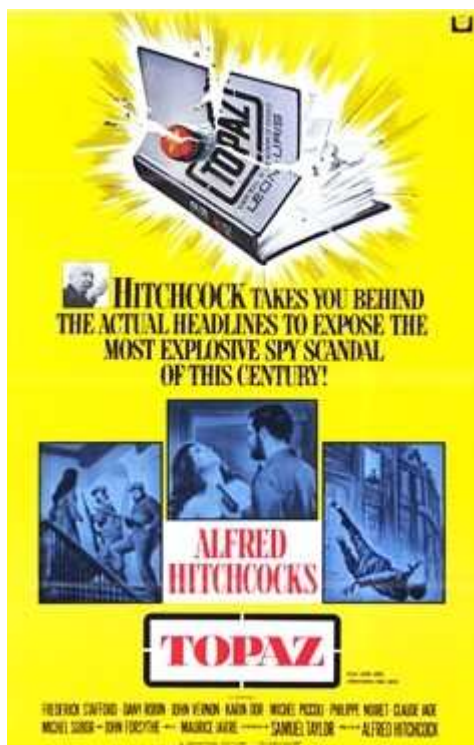
A végeredmény tehát nem volt rossz, de jó sem: egyszer nézhető, leginkább a rendező iránti tiszteletből. Ja és hát a film címe azért *Szakadt függöny*, mert a hősök a vasfüggönyön át szöktek meg. Mit mondjunk: elég könnyen. Ennél azért a STAZI ügyesebb volt...

Topáz (Topaz - 1969)

Nagyon várta ezt a filmet *Hitchcock*, jaj, de nagyon várta. *Leon Uris*, az izraeli bestseller-szerző művét megtekintve azonban az előválogató producer-zsúrinek nem támadt éppen jó kedve. Nem azért, mert a regény nem lett volna jó. Hanem azért, mert a regény nem volt elég *hitchcockos*: teljesen más sztorisíkon dolgozott, mint amit a rendezőtől vártak és elvártak. Hitchcocktól azt akarták, hogy forgasson reális és enigmatikus személyiségekről szóló filmeket, ahol tarol a feszültségkeltés, a sejtetés és a meglepő végkifejlet. Uris regénye meg nem erről szólt: egy szimpla kém-történet az egész, amelyben a lelepleződésg fogócska folyik. Vagy még az sem nagyon...

A főtéma a kubai rakétaválság (1962. október 14- 28.). André Devereaux ([Frederick Stafford](#)) francia ügynök azt a kérelmet kapja amerikai kollégájától, Nordstrom ügynöktől ([John Forsythe](#)), hogy derítse ki: miről kötött egyezséget a Szovjetunió és Kuba. A szerepválasztás már eleve mellétalálat volt: Stafford egyszerűen nincs a színen, sem stílusa, sem kisugárzása nincs, egy teljesen hétköznapi figura, ráadásul a mai nemzedék számára már feszengve hasonlít *Roger Moore*-ra, pedig ő csak 1973-ban lépett fel a 007-es kódszámú szuperkém szerepében, addig a nála sokkal célravezetőbb *Sean Connery* alakította a brit korona leghűbb ügynökét. A többi szereplő sincs éppen a helyzet magaslatán: már akkor is másodvonalbeli színészek voltak (azok is maradtak), feljegyezték pl. azt, hogy Hitchcock úgy utasította őket, mint a rabszolgákat, ami jelzésértékű: egy *Peter Lorre*-ral, egy *James Stewart*-tal vagy egy *Grace Kelly*-vel ilyet ő sem mert megtenni... (Pedig állítólag a színésznépség: állatsorda.)

Neki is veselkedik tehát Devereaux a baráti szívességgént tálalt kisegítő feladatnak, ennek következtében először is megszerzi a két ország szupertitkos megállapodását.



Ezt úgy cselekszi meg, hogy Rico Parra ([John Vernon](#)), a kubai küldött környezetében lévő egyik korrupt hivatalnokot ráveszi arra Devereaux néger alügynöke (mellesleg temetkezési vállalkozó – stílusos...), hogy szerénytelen pénzmag fejében juttassa el az ő fényképezőgépe elé egy mellékszobában a kontraktust. A sztori már itt elkezdi gyengélkedni, mivel teljesen abszurd, hogy Parra titkára kb. három perc alatt a zsúfolt harlemi utcán beleegyezzen az instant hazaárulásba, nem is ellenőrizve azt, hogy az alügynök valóban francia és nem amerikai állampolgár-e (az amcsikat gyűlöli, mivel a fia elveszett a Disznó-öbölben), továbbá “csak úgy” kilopja az aktatáskát Parra irodájából. Ennyire senki nem lehet könnyelmű, meg a kubai belső ellenőrzés sem lehet ennyire hanyaveti.

Az atomtitkok birtokában most már Devereaux Juanita de Cordoba ([Karin Dor](#)), a kubai forradalmárnak álcázott polgári ellenálló kegyeit élvezheti a szigeten, aki mellesleg Parra kitarottja. (Barátnője, szeretője, elv- és harcostársa, vagy amit akarunk – viszonyuk nembeli lényege nem derül ki.) Csakhogy Parra sem buta: rájön egy véletlen folytán, hogy Cordoba nem más, mint egy beépített kém, és megöli őt. Ez a jelenet a legszebb a filmben: a nő hátrahanyatlik, közben lila

szokánya szétnyílik, mintha egy hatalmas vérfolt lenne. A szoknyáját egyébként damilszálakkal rögzítette és húzta szét a stáb...

Devereaux ekkor már Párizsban van raporton az engedetlensége miatt, ahol új ellenségekkel kell felvennie a harcot: mégpedig az elegáns, kissé fennsőbbes, lekezelő *Michel Piccolival* (alias: Jacques Granville), és a begyulladás, mulya, összevissza beszélő *Philippe Noiret*-val (filmneve: Henri Jarre). Merthogy ezek ketten a TOPAZ fejei, vagyis a NATO polgári szolgálatosai, akiket kilóra megvett a szovjet titkosszolgálat. Mint ahogy a végén kiderül: nem egyedül, mert még Devereaux felesége, a szőke, Hitchcock-kedvence típusú Nicole ([Dany Robin](#)) is a sarló-kalapács vonzó árnyéka alá állt. A feszengő Jarre végül egy álinterjún lebukik és azonnal megölik a megbízói, Granville meg tudomásul veszi a kudarcot és lakásában öngyilkos lesz, amikor rájön, hogy mindent tudnak (vagy legalábbis sejteneik) róla.

A zenét *Maurice Jarre*, igen, a nagy Jarre írta. Ha más nem, hát ez tökéletes. A film elején a vörös-téri díszszemlét aláfestő indulója precízen másolja a szovjet indulókat: ezek ugyanis nem nehezek voltak, mint a német marsok, hanem inkább olyanok, mint az osztrák-magyar monarchia indulói, vagy a franciáké: könnyedek, elegánsak, amelyek azonban mégsem koncerttermekbe valók voltak, hanem a hadszínterekre, lélekmelegítőnek szüronyromham előtt. (Akit jobban érdekel a téma, hallgasson ilyeneket itt: www.sovmusic.ru.) A film további részében is jól teljesít a zene, s a végét megint az indulóval zárja le.

Akkor mi okozta a film bukását? Merthogy csúfosan leégett, az tény: a közönség negligálta. Nem az aktuálpolitika – abból még minden jó kisülhet -, hanem az, hogy Hitchcock nem adta önmagát. A történet túl köznapi személyiségekkel dolgozik, s valahogy nagy meglepetésekre már nem is számítunk a végén. Nincsenek benne hosszú beállítások, érdekes személyiségek, mélyebb jellemábrázolások, de ugyanakkor sok kaland sem, Devereaux például egyszerűen csak van, keresztülmegy mindenben, mint kés a vajon, láthatólag nem is izgul amiatt, hogy esetleg lebukhat. Mondjuk, soha nem is jár igazán közel hozzá... A végkimenetelt ráadásul már ismerjük: *Hruscsov* visszavonta a rakétákat, aztán megbukott. *Castro* maradt. Különben a kubai forradalmárok a legfárasztóbbak: köpködő, szakállas, bunkó alakok, akik között még *Che Guevara* is felvonul egy beállítás erejéig, továbbá Rico Parra személyében is aligha üdvözölhetünk mást, mint őt. Ráadásul felvonulnak még dokumentumfelvételek is, de ezeken kívül sok külső felvételre nem lehet számítani. A szovjet KGB-igazgatóhelyettes meg, akinek ez az egész hercehurca köszönhető, mert átállt az amerikaiakhoz, olyan idegesítően lekezelő és pökhendi, hogy azt várjuk: adják már vissza őt az oroszoknak, legalább a GULAG-on megtanulja, hogy mi jár a hazaárulóknak. A filmben még leginkább Piccoli és Noiret teljesít – hiába, nekik elegendő volt megjelenniük, hogy aurát hozzanak az üres terekbe. De a többiek...?

2010. 04. 05 17:08 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Téboly (Frenzy - 1972)

Hitchcock utolsó előtti filmje a hanyatló korszakának egyik keserű mellékízzel terhelt manifesztuma lett. Szinte rá sem ismerünk arra, hogy ezt Hitchcock csinálta volna: egy teljesen közepes igényt kielégítő, mérsékelten érdekes krimikét láthatunk, amely semmilyen vonatkozásban nem iratkozott volna be a vizsgátelek közé a filmszakokon, ha nem Hitchcock neve nyitja a stáblistát.

Londonba kerülünk, ami az öreg Hitch egyfajta nosztalgikus hangulatára világít rá, egyébként itt semminek semmi köze a városhoz, akárhol le lehetett volna forgatni a történetet – ne tévesszen meg minket a nyitókép, amikor kinyitják a híres Tower Bridget, amelyre a stáb egy helikopterrel repült rá, pontosan kimérve a nyitás időpontját. (Naponta csak kétszer volt erre alkalmuk, alatta meg nem repülhettek át, ezért egy gumiobjektívvel oldották meg a dolgot). Hitchcock alaposan meglepődött, amikor azt látta, hogy ifjúkora városa mennyire nem változott.

A film a lehető legfárasztóbb ötlettel indul: egy nyakkendővel nőket fojtogató sorozatgyilkos tartja izgalomban a várost, legújabb produktuma épp valami főember beszéde alatt sodródik a Temze-partra. (Kis hiba a filmben: amikor észreveszik a hullát, az még a vízben van, a kamera ekkor a tömegre vált, majd vissza a vízre – és nini, a hulla már féltettel a partra mászott.) Amikor a hisztériás és frusztrált Jon Finch, a volt repülő őrnagy (*Richard Blaney*) elvált feleségét is megölik, a gyanús személy rögtön ő lesz, hála annak, hogy látványosan veszekedett a nővel az irodájában, továbbá a bontóperi papírok szerint verte is őt. A „pozitív” főhős fura jelleme sajnos rögtön garantálta a film kudarcát, ugyanis Finch egyszerűen kiállhatatlan, mert undok, veszekedős, ideggyenge provokátor, egy leégett, mindenhol kirugdosott félszichopata, akiről ráadásul még mi sem tudjuk lemosni a gyanút, hogy lop és iszákos. Irritál minket, idegesít és végső soron már untat is. Legszívesebben már mi is lecsapnánk, csak már fogja be a száját és ne fröcsögjön annyit.

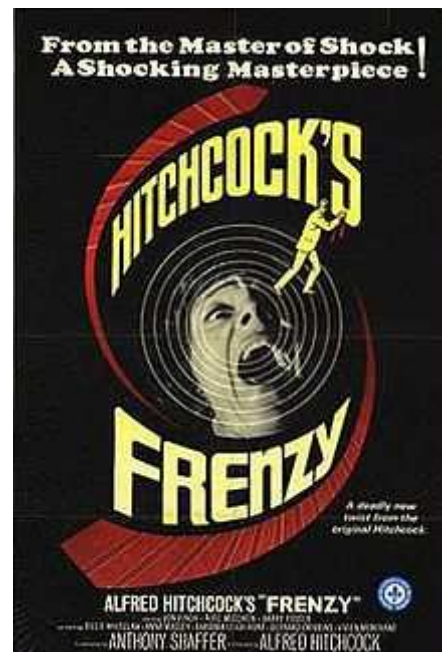
A történet tehát dőcög a maga útján, tele üresjáratokkal. A szereplők túl sokat beszélnek semmiségekről, különösen bosszantó, hogy hosszasan elmélázhatunk a Finchet üldöző szeszínű-segszagú Oxford felügyelő (*Alec McCowen*) étkezési szokásain (az őrmestere percekig nézi a tányérján a kolbászt, de „lényeges”, hosszan tartó szerepet kap még kétszer az is, hogy otthon butuska felesége a francia konyhaművészet szörnyeteivel traktálja őt); erre nyilván azért volt szükség, hogy valami jellemet is kapjon már a bajszos úriember, mert ilyenje egyébként nincs neki. [Ilyenkor eszünkbe juthat a *Harrison Ford*-féle

A *szökevény* (1993), amelyben a *Tommy Lee Jones* által alakított rendőrkarakter gyakorlatilag nagyobb kisugárással rendelkezik, mint a menekülő doki.] De hát hiába: az unalmas Londonban vagyunk...

Ráadásul Finch barátja, *Bob Rusk* (*Barry Foster*) meg túl közvetlen és barátságos, idegesítően „alálohol” a főhősnek, hogy segítsen rajta, viszont kapott egy rém közönséges kenyérkereseti lehetőséget, ti. zöldség-gyümölcs nagykereskedő a helyi nagybani piacon; csakhogy Rusk az igazi gyilkos. (Ez nem spoiler, mert ahogy ránézünk, már tudjuk, hogy ezzel a ravasz, vörhenyes hajjal keretezett rókapofával csak ő érvényesülhet gyilkossági területen, aztán a film harmadánál tényleg ő öli meg Finch feleségét.) Az ő szerepére eredetileg a rendező *Michael Caine*t akarta szerződtetni, de annak iszonya támadt ettől az iszonyú alaktól, úgyhogy dobta a témát.

A többi szereplő viszont nincs sehol, csak a két sovány, madárfejű angol nő, vagyis Finch felesége, *Brenda* (*Barbara Leigh-Hunt*), és bárpincérnő barátnője, *Babs* (*Anna Massey*) turbékol lagymatagon a főhős körül, de nulla kisugárással, az ő szerepük csak annyi, hogy Rusk megölje őket, addig pedig azt próbálják jelezni, hogy Finch nem is olyan rossz ember. (Meg hát egy fölényes *Tippi Hedren*, vagy egy üde *Grace Kelley* ellilult nyakán igen rosszul mutatott volna a fojtogató nyakkendő. Hitchcock inkább középszerű angol nőket áldozott fel a bűn oltárán – azokért nem kár.)

A film egyetlen érdekesebb jelenete az, amikor Rusk *Babs* hullájára veti magát egy vidékre induló krumpliszállító kocsin, mivel ostoba módon a nőn felejtette a nyakkendőűjtjét; itt megint csak a rendező szokásos ötletével találkozunk, ti. szurkolni kezdünk a gyilkosnak, hogy már ki ne derüljön, mit csinál a sötétben száguldó teherautó nyitott platóján, miközben a kihulló burgonyák betérítik az utat. Éppen ilyen feszültséggel nézhettük azt is, ahogy *Norman Bates* a mocsarat fixírozza, ahol nem akar elsülyedni a hullát rejtő gépkocsi – mi magunk is megkönnyebbülünk, amikor azt elnyeli a láp, mint ahogy itt is, midőn a kocsit leparkol az útszéli krímónál, és Rusk végre kikászálódhat a hulla és pár tonna krumpli társaságából a szabadba. (Ahol aztán el is követi élete nagy hibáját.)



De persze Hitchcock nem lenne az, aki, ha egy szimpla nyomozásos sztorit csinált volna: Rusk ármányának köszönhetően tehát Finch börtönbe kerül, ahonnan azonban öt perc alatt megszökik és leleplezi az időközben helyszínre érkező Oxford felügyelővel a gyilkost, akinek az ágyában egy halott szőke nő hever, akire épp Finch sújtott le egy kurblival. Újabb probléma a motivációkkal: Finch a maga kezébe veszi az igazságszolgáltatást, de a szőke nő az ágyon éppen azt jelképezi, hogy ennek semmiképpen nem lehet helye, hiszen elképzelhető, hogy egy ártatlant talál el. Oxford felügyelő természetesen nem ad alább továbbra sem a londoni hűvösségből: „*Uram – nem viseli a nyakkendőjét*” – közli Ruskkal, és ezzel vége a filmnek.

A film leginkább a törekvésmentességéről lett ismert: a rendező nemcsak azzal lőtt bakot, hogy semmiségeken mészázott el, hanem azzal is, hogy nem aknáztta ki a helyzetekben megbúvó magasfeszültséget. Pl. amikor Rusk megöli Babsot, a kamera egyszerűen kivonul a házból az utcára, így jelképezve azt, hogy mi fog ott a némaságban történni – csak hogy korábban meg egyenes adásban mutatta meg az eltorzult arcú, verejtékező Rusk első gyilkosságát, ehhez képest nem érhető pontosan a hirtelen távolságtartás a rettenettől. (A helyszín a Henrietta Street volt – persze ez is műteremben felépítve.) Az a hatás meg teljesen nevetséges, amikor Finch megölt feleségéhez felmegy a titkárnő és mi az utcát nézve egy teljes percig várunk a sikítésre – mintha jöhetne valami más ehelyett. De ugyanilyen furán kivitelezett a szállodai jelenet is, amikor a portás kihívja a rendőrséget az ott alvó Finchhez – némi montázsötlettel komoly idegeskedést lehetett volna belevonni ebbe, a kamera azonban megelégedett azzal, hogy bemutassa a portás várakozását, a rendőrség kiérkezését, majd azt, ahogy beszállnak a liftbe - időhúzás az egész.

Mintha unta volna Hitchcock ezt a filmet, pedig nem igaz, élvezettel forgatta le, hiszen bejárhatta a *Covent Garden* környékét (a belső felvételek természetesen itt is műteremben készültek Londonban). Csak nem sikerült úgy igazán „hitchcockosra”. A cannesi fesztiválon mutatták be, de versenyben nem vett részt. Persze van, akire hatást gyakorolt: egy *Joel David Rifkin* (1959 -) nevű amerikai sorozatgyilkos volt az illető, aki úgy nyilatkozott, hogy a film komoly benyomást tett rá, s ez bírta rá arra, hogy végre megvalósítsa az álmait, amelyek következtében 1989 – 1993 között 9 nőt bizonyítottan, további 8-at bizonyítatlanul megölt. (Jelenleg életfogytiglanban rohad.)

Az a beharangozó meg, hogy végre meztelen nők is vannak egy Hitchcock-filmben – hát ahogy vesszük, csak annyira igaz. Van két hullánk, biztos távolságból bemutatva. Azért egy igazi nőnél nem ez a szexepil.

2010. 04. 04 22:22 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Családi összeesküvés (Family Plot - 1976)

A filmmel semmi baj sincs. Nézhető és nemcsak *Hitchcock* miatt. Viszont a *nomen est omen* elve alapján: a címében van a végzete. Ez tényleg egy családi film. Mármost ez a címke – „családi film” – azokra a műalkotásokra vonatkozik, amelyeket mindenki megnézhet a famíliában, a hatéves gyereknél éppúgy nem okoz traumát, mint a nyolcvanévesnél. És hát itt ez a helyzet. Ezt már az egy évig készülő forgatókönyv atyamestere, a rendező arca is mutatta a plakátokon: kacsint ránk – ezt kérem, nem kell komolyan venni. Ez nem egy *Szédülés* vagy egy *Psycho*... Azért 76 évesen már lehet lazulni, nem?

Adott tehát egy vidám kis páros, a fals szellemidézéssel hiszékeny asszonyokból monetáris támogatást kiszivattyúzó Blanche Tyler (*Barbara Harris*) és színész(ön)jelölt barátja, aki jelenleg taxizásból keresi a párizsira valót, George Lumley (*Bruce Dern*). A kissé naiv és idétlen duó mellest arra szakosodott, hogy stiklikből tartsa el magát a „bejelentett” foglalkozásukon kívül: Blanche kifürkészi az ügyfelek titkait,

George meg akcióba veti magát és felgöngyölti az ügyet. Már ha felgöngyölti... Mindenesetre Hitchcocknak sikerült megalkotnia a saját filmtörténetének egyik legbájosabb párosát: Blanche butának néz ki, de helyén van az esze és bátor is, akárcsak Georgenak, aki pedig úgy fest, mint akin még a kertitörpe is átgyalogol, ezt biztosítja a *Pierre Richard*-szerű kinézete is, holott ő sem gyáva és tökfilkó. És folyton veszekednek, főleg a szexen és a pénzen. Olyan életszerű az egész, mint Hitchcock egyetlen filmjében sem...

Az ellenoldal már kissé sablonosabb: Arthur Adamson (*William Devane*) tipikus '70-es évekbeli rosszfiú az akkoriban nagyon menő hernyóbajusszal; barátnője meg a bandzsaságából Golden Globe-karriert csináló *Karen Black* (itt Fran néven domborítja a végzet parókás asszonyát). Ők tulajdonképpen korrekt, figyelmes és emberbarát emberrablók, akik a hétköznapi rutinja mellett időnként egy-egy kriminalisztikai kiruccanással cukrozzák meg az életüket, az így szerzett gyémántokat pedig a csillárjukra aggatják a csiszolt üvegek közé. Adamson *anno dacumal* úgy tört föl, hogy a nevelőszüleire gyűjtotta a házat (bízható kezdet), aztán holttá akarta nyilvánítani magát, s mert ez nem sikerült, kerülő úton sírkövet állíttatott magának, hadd higgye mindenki, hogy ő is elszállt a füsttel. Ez lesz a végzete – merthogy Blanche nagy megbízást kap a halál árnyékában álló Julia Rainbird-től (*Cathleen Nesbitt*), a dúsgazdag vénlánytól: kutassa fel zabigyerek unokaöccsét, hogy neki adhassa az örökségét - s ez a személy nem más, mint Adamson. Blanche és George tehát a 10.000 dollár fejében nekiveselkedik a feladatnak, csak hát nem tudják, hogy a célszemély kissé nagyobb kaliberű személyiség, mint ők, aki a barátnőjével, mikor menekülni kell a kutakodó páros elől, még a helyi püspököt is fesztelenül elrabolja. Ehhez képest persze a végén mégis ők húzzák a rövidebbet, mert a lakásukon a kissé ügyefogyottnak tűnő páros végül foglyul ejti őket... Addig már csak – átmeneti problémaként – a gonosz oldal barátját, a begyulladt fedőembert, Maloneyt (*Ed Lauter*), a benzinkútkezelőt kell kiiktatni a sorból, amit az öntevékenyen meg is old, mert szakadékba zuhan a kocsijával, amikor el akarja ütni Blanchet és Georgot.

A zenét Hollywood későbbi mágusa, *John Williams* írta, de itt még nem adja az igazi formáját: mindenesetre jó és erőteljes a muzsikája, bár nem különösebben eredeti, ugyanakkor határozottan nem akar mindenben behódolni a kora irányzatának, vagyis inkább marad meg a klasszikus-, mintsem könnyűzene oldalán, ez a vonulat Williamsra mindig is jellemző maradt. A forgatókönyvet *Victor Canning* *The Rainbird Pattern* („Az Esőmadár- eset”) c. regényéből az az *Ernest Lehman* írta, aki az *Észak-északnyugat* forgatókönyvét is összealkotta (meglehetősen sikerrel). A film hangsúlyozottan nem akart kollaborálni kora szokásos új-hollywoodi filmjeivel sem, vagyis nem a vázlatos akciókat és vázlatos alakokat részesítette előnyben, hanem inkább a jellemábrázolásra és a nyugodtabb vitéti tempóra rendezkedett be. Ezért is nem kedvelte meg a korabeli közönség. Neki nem ilyeneket kezdett el mutogatni *Spielberg*.

A filmet tehát elkönyvelték a vén mester utolsó – bár kétségkívül kellemes – alkotásának, amelyet már pusztán az alkotó előélete miatt is illik szeretettel nézni. De áhíttal nem... Ha viszont ezt a képzelgést kikapcsoljuk a mű értékeléséből, akkor látható, hogy egy kifejezetten kellemes, szórakoztató, bár nem valami lehenyerlően eredeti filmet láthatunk, amely ráadásul nem is vonultatja fel a jellegzetes hitchcocki allűröket: az események túl gördülékenyen követik egymást, a szereplők túl hamar hódolnak be a körülményeknek, nincs benne *suspense*, hiányoznak belőle a töprengő beállítások, a félhosszú snettek, a fényképezés eredetietlen, és sehol benne egy enigmatikus kép...



Szóval, a mozi lepereg, jól mosolygunk a végén, nem kell itt kérem semmit sem komolyan venni – hiszen a rosszak még csak meg sem hálnak, pedig a negatív oldal tragikus (bár teljesen megérdemelt) bukására Hitchcock mindig is kiemelt figyelmet fordított.

Egy átlagthriller, mondhatnánk, nem is indították versenyszekcióban az 1976-os cannesi fesztiválon, ahol bemutatták. És az is, egy átlagthriller. Hitchcock már iszonyú testi fájdalmak közepette forgatta le, egy külön autót készítettek számára, amelynek platójáról dirigálhatott egyre fáradtabb hangon, alig bírta az egészet végigcsinálni. De szeretnivaló és kedves a végeredmény. És már az sem érdekel minket, hogy mi történt az elrabolt püspökkel. Biztos megkerült valahol... Nem mindegy? Hitchcock kacsint, és mi nevetünk egy vele egy kicsit. Szép befejezés volt, Mester, köszönjük, akárki akármit is mond az okosok közül. Önnél ez volt az alkony – a többségnél meg ez a dél.

2010. 04. 05 17:21 | [Gyöngyösi S. Zoltán](#)

Gyöngyösi S. Zoltán írásai - nezozug.prae.hu - 2010.

