

Gyilkosság telefonhívásra

ALFRED HITCHCOCK'S "dial M for Murder"



New Yorkból Londonba érkezik a híres krimiszerző, Mark Halliday. Felkeresi egykori szerelmét, Margot Wendice-t, aki kibékült férjével, és úgy tűnik, boldog házasságban élnek. A férj, Tony Wendice tud felesége egykori kapcsolatáról, hiszen Mark összes levelét felbontotta és elolvasta, mielőtt Margot kezébe kerülhetett volna, aki a leveleket elégette. Egy kivételével, amelyet férje ellopott, s amellyel – ismeretlen feladóként – levélben zsarolta őt. Tony egy éven át készült arra, hogy megölje feleségét, s megkaparintsa végrendeletében ráhagyott vagyonát. Végre úgy érzi, eljött a cselekvés ideje. Egykori egyetemista társát szemeli ki a feladatra, aki után már hosszú ideje nyomoz, s múltjában kellő terhelő adatot talál ahhoz, hogy pénzért rávegye a gyilkosságra. Percről percre, pontosan dolgozza ki a tervet, hol és miképp ölje meg feleségét. Egy partiról hívja fel Margot-t, amely hívás egyben jeladás is a függöny mögött rejtőző gyilkosnak...

A tökéletesen kitervelt gyilkosságba azonban hiba csúszik: váratlan fordulat eredményeként a gyilkos kerül el élettelenül a padlón, míg a feleségnek, az ijedtségen kívül nem sok bántódása esik. Valójában innen válik izgalmassá a cselekmény: mit tervel ki az új helyzetben a férj? Hogyan vezet vakvágányra a nyomozás? S vajon ki húzza a végén a rövidebbet?

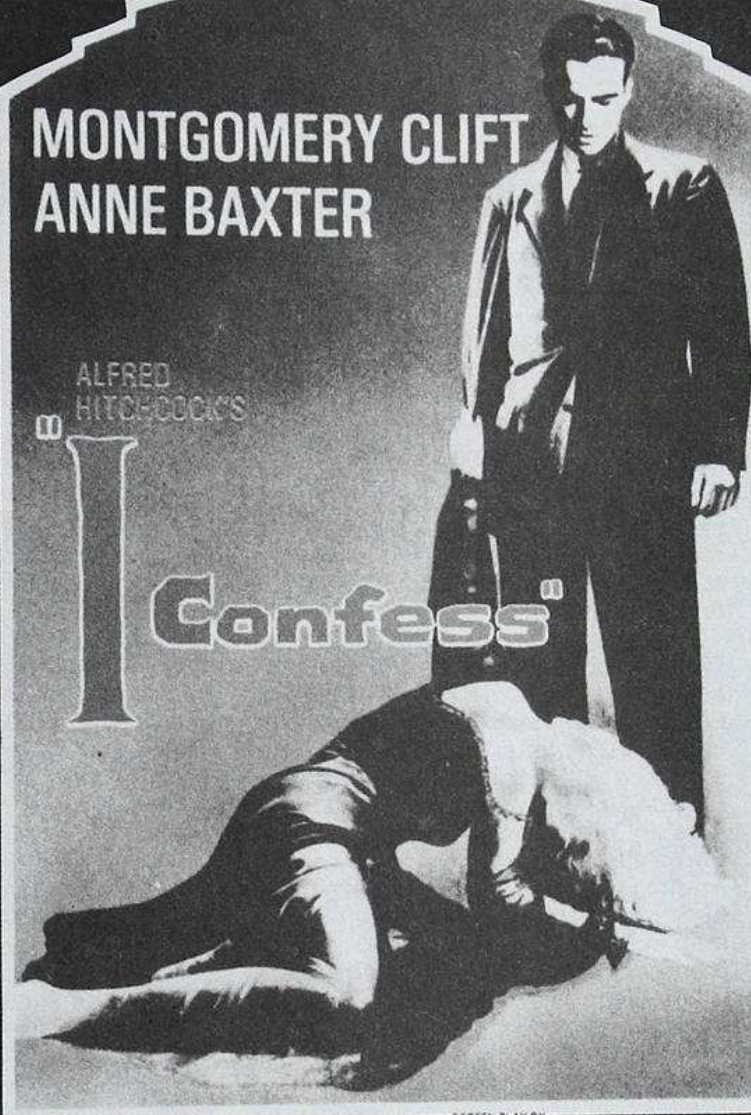
Egyesült Államok, 1954
Főszereplők: Grace Kelly, Ray Milland, Robert Cummings
Rendezte: Alfred Hitchcock
103 perc

Forgalmazza az Intervideo

Meggyónom

MONTGOMERY CLIFT ANNE BAXTER

ALFRED HITCHCOCK'S "I Confess"



Québecben játszódik a hitchcocki történet, amely egy Vilette nevezetű ügyvéd meggyilkolásával indul. Gyilkosa Keller, a helyi plébánia idegen származású mindenese. Azon az éjszakan, amikor a gyilkos elköveti véres tettetét, útja a templomba vezet, ahol meggyónja bűnét a fiatal Michael Logan atyának. Bizik abban, hogy a római katolikus törvény szerint a papnak tilos bármit is elmondania, amit a gyónás során hall. Véletlen egybeesés, hogy Logan ismerősét, Ruth Gandfortot Vilette zsarolta, a paphoz még ifjúkorában lüződő szerelmi kapcsolata miatt.

Mivel a nyomozás során kiderül, hogy a gyilkosság éjszakaiján két gyerek egy papot látott távozni Vilette házából, a gyanú Logan atyára terelődik. Így a bírósági tárgyaláson a papnak vádlottként kell megjelennie. Bár a vád alól az esküdtszék felmenti, a közvélemény szemében ő a gaztett elkövetője, holott Logan atya tudja a legjobban, ki a gyilkos, de a gyónási titkot mindvégig megőrzi. A kérdés ezek után már csak az, miként derülhet akkor ki az igazság?

Egyesült Államok, 1953
Főszereplők: Montgomery Clif, Anne Baxter, Karl Maden,
Brian Aherne, Roger Dann
Rendezte: Alfred Hitchcock
93 perc

Forgalmazza az Intervideo



Alfred Hitchcock tagadhatatlanul csúnya ember volt: kopasz, kövér, vastag nyakú, vastag szájú. A róla maradt rengeteg fényképfelvételen joviális öregembernek látszik. Esetlensége összetéveszthetetlen másokéval. Egyik híres fotóján nagy fekete madár ül a vállán, Hitchcock bizalmatlanul méregeti. Mintha azt gondolná magában: Hogy kerülhet a vállamra ilyen madár? És egyáltalán: hogy kerülök én ide? Mintha Poe hollója lépett volna bele az életébe. Egy másik képen kisgyereket tart a karjában. A fotó ellentéteivel hat nézőjére: nemcsak öregség és fiatalság szembesül rajta, hanem egy ijesztő álomvilág a hús-vér valóság egy idilli szeletével. Ismét a „hogyan?” kérdés merül fel a nézőben: mert hogyan is találkozhatott mindannyiunk Nagy Ijesztője, a krimi és a pszicho-horror Nagy Öregje, Alfred Hitchcock egy kisgyerekekkel, akit még a karjába is vett? Újabb ellentét tehát – de csak látszólagos.

A BŰN ESZMÉJE

A kép inkább enyhe figyelmeztetés: ne azonosítsuk Hitchcockot filmjei tárgyával, a bűnnel. Az, aki szenvedélyesen nyomoz a bűn hogyanja, mikéntje után, akit a *bűn eszméje* izgatja, nem pedig (vagy csak másodsorban) a bűnözés gyakorlata, az még nem válik automatikusan bűnössé. „Nincsenek maszksjaim. Nem vagyok egyenlő érdeklődési körrel. Alfred Hitchcock a nevem, angol születésű amerikai filmrendező vagyok, s ha mégis arra kényszerítenek, hogy többnyire szobormerev álarcomat levessem, azonnal előtűnik alóla igazi szobormerev (ál)arcom.” Ilyesmit sugallnak Hitchcock képei, különösen az a híres felvétel, melyen szokásos fekete öltönyében üldögél, alsó ajka, ahogy kell, előrebiggyed, s bal kezében szorongatja álarcát, melyen alsó ajka, ahogy kell, előrebiggyed. De nemcsak eset-

A Nagy Ijesztő:

ALFRED HITCHCOCK



CK

lensége összetéveszthetetlen. Az jól ismert, brekegő baritonja is, amit legtöbbször a televízióban hallhattak, amikor a rendező furcsa kis bevezetésekkel látta el filmjeit (többnyire fotelban ülve, szokásos ruhájában).

A bűnfilmen való megjelenését természetesen az ő alkotásain kell tanítani. Ebben verhetetlen. Valószínűleg igazat mondott, amikor azt nyilatkozta, szereti a festészetet, noha nem festő; szeret olvasni, noha nem író; ő egyedül a filmkészítéshez ért, és ebből a szakmából nem is fog soha nyugdíjba menni. Így is lett.

Kevés filmkritikus vonja kétségbe Hitchcock nagyságát. Alkotásainak jelentősebb részét művészi filmnek tekintik, teljes joggal. Szerencséje volt: már életében kiderült róla, hogy kivételes képességekkel megáldott teremtett egyéniség. Számára az is nagyon fontos volt, hogy filmjei kasszasikerek legyenek. E vágya szintén teljesült. Csodát művelt: sajátosan értelmezett krimiket, illetve rémtörténeteket alkotott, tömegeket vonzott a mozikba, s mindezt úgy sikerült elérnie, hogy közben *semmiféle* rendezői engedelményre nem volt hajlandó; felszínessé válással, popularizálódással, tucatrendezővé való lesüllyedéssel nem lehet vádolni. Vagyis sikerült ellenállnia a csábításnak. S ez nem mehetett egykönnyen.

Úgy tűnik, több oldalról is felvértezte magát mindenféle egyszerűbb krimihagyománnyal szemben. Egyrészt közönyösen elfordult azoktól a mindennapi történetektől, amelyek a detektívszemélyt, valamint a nyomozás, a bűnüldözés folyamatát helyezik előtérbe, s nem sokat törődnek a bűnöző lelkével, illetve a bűn eszméjével. Felhagyott azzal a konvencióval is, amelyben, mondjuk, egy tucat ember közül kell kiválasztani az egyetlen gyilkost, s ez csak a film utolsó kockáin (vagy a detektívregény utolsó lapjain) valósulhat meg. Magyarán, Alfred Hitchcocknak semmi köze az Agatha Christie-féle tradícióhoz. A rendezőhöz „bonyolultabb” szerzők álltak közel, mint a Pierre Boileau-Thomas Narcejac írópáros vagy az öt többször is megihlető Daphne du Maurier (*A Manderley-ház asszonya*, 1940; *A madarak*, 1963). Másfelől olyan alpművekkel sem rokonítható a Hitchcock-féle bűnkutatás, mint amilyen a *Bűn és bűnhődés*. Dosztojevszkij ugyanis inkább a bűnös és a bűn viszonya izgatta, nem pedig a bűn maga.

A RENDEZŐ AZ ISTEN

S védekezett Hitchcock a kommerszé válás ellen technikai eszközökkel is. Rengeteget tanult színházi rendezőktől, talán elsősorban szereplők térbe helyezését, világítástechnikát és díszletelési trükköket. Még többet tanult a némafilm mestereitől. Sőt 1929-ig ő maga se csinált hangosfilmeket (a fordulatot a *Zsarolás* hozta meg). Ha Hitchcock és a némafilm viszonyáról van szó, alighanem ismét a fény-árnyék játékokat, a mesteri világítással va-

A hazai tékában kölcsönözhető Hitchcock-filmek:

Idegenek a vonaton (*Strangers on a Train*) 1951
Meggyónom (I Confess) 1953
Gyilkosság telefonhívásra (*Dial M for Murder*) 1954
Londoni randevú (*The Lady Vanishes*) 1938

lő, korántsem csupán egyszerű optikai trükkökre épülő vizuális szuggesztíót kell az első helyen említeni. *A madarak* és a *Szédülés* rendezője ifjúkorában egy ideig Németországban dolgozott (már akkor a filmiparban), így módja nyílt megismerkedni a német némafilm legjobbjával. Minden bizonnyal hatással voltak rá (még későbbi korszakaiban is) például Murnau rendezői bravúrai. És itt kell megemlíteni azt is, hogy a kövér angol úr – külsejével ellentétben – nagy kísérletező volt. Magyar monográfusa, Nemes Károly kiemeli ebből a szempontból az 1948-ban készült *A kötél* című alkotást, mely „8–10 perces darabokból áll, tehát olyan hosszú filmrészekből, amennyit egy felvevőgépbe helyezhető tekercs tartalmaz. A zökkenő nélküli átkötést úgy oldotta meg a rendező, hogy valamelyik szereplő hátát mutatta, így annak zakója kitakarta a képet. A maga korában és némében páratlan kísérlet volt ez: folyamatos kameramozgással tízperces egységeket csinálni.”

Életrajzírói, elemzői azt sem felejtik el megemlíteni, hogy Hitchcock tudatosan alkalmazza a *suspense* elvét, vagyis azt a filmes fogást, melynek segítségével a rendező képes a nézőt izgatott várakozásra sarkallni. A feszültségteremtés bonyolult technikája ez, melynek Hitchcock valóban mestere volt. Akik ismerik életrajzát, tudják: a Nagy ljesztő mindennel tisztában volt, ami a film készítésével kapcsolatos. Ifjúkorában ismerkedett meg a szakmával, szabadidejét mozikban töltötte, figyelte a hollywoodi fortélyokat. Később vágóként, rendező asszisztenseként dolgozott. Valószínűleg az inasévek alatt sajátította el a legtöbb filmgyártási titkot, úgyhogy már első filmjeiben megcsillogtathatta tudását.

Hitchcock rendezői személyisége fokozatosan uralkodott el filmjei fölött. „Felnőtt” rendezőként már azt a nézetet vallotta, hogy a játékfilmben a rendező az isten. Rendezői elveit igyekezett maradéktalanul átvinni a filmkészítés gyakorlatába is; ebből többször keletkeztek konfliktusok, például olyan esetben, amikor egy negatív szerepre neves színészt szerződtetett, aki egyes jelenetek felvételéhez nem adhatta az arcát, nevét. Már az az eljárás meghökkentette a kritikusokat, hogy 1960-ban, *Psycho* című filmjében a történetfelénél „megölte” népszerű női sztárját, Janet Leigh-t. Később ezt a fogást átvette néhány más krimirendező is; a *Police Python 357* című francia detektívfilm eseményorának közepén a rokonszenves nyomozó (Yves

Montand) szerelmét (Stefania Sandrelli) valaki egy nehéz tárggyal többször fejbe veri, s a néző még örülhet, hogy nem mutatják premier plámban a (feltehetően) kilocsant agyú hullát.

Hitchcock több nyilatkozatában jelezte, hogy zavarják a közönség ilyen-olyan elvárásai. Mindig azon igyekezett, hogy semmi se befolyásolhassa a filmkészítésben. Ugyanakkor műveivel való viszonyát az írónia határozta meg. Kései, *Marnie* című filmjéről (szerette az egy-szavas címetek: *Psycho*, *Vertigo*, *Topaz*, *Saboteur*, *Lifeboat*, *Murder* stb.) azt mondta, jobb lenne elfeledkezni róla. Egy korai filmjével kapcsolatban pedig kijelentette, még az a szerencse, hogy elvesztette a kópiája. De azt is szemrebbenés nélkül beszélgetőpartnerre tudtára adta, ha érzékeny szálak fűzték egy régi alkotásához. Ilyen volt az 1940-es években készült *Forgószél* (*Notorious*) vagy a szintén ebből az évtizedből való *Boszorkánykonyha* (*Foreign Correspondent*). A *Forgó-*

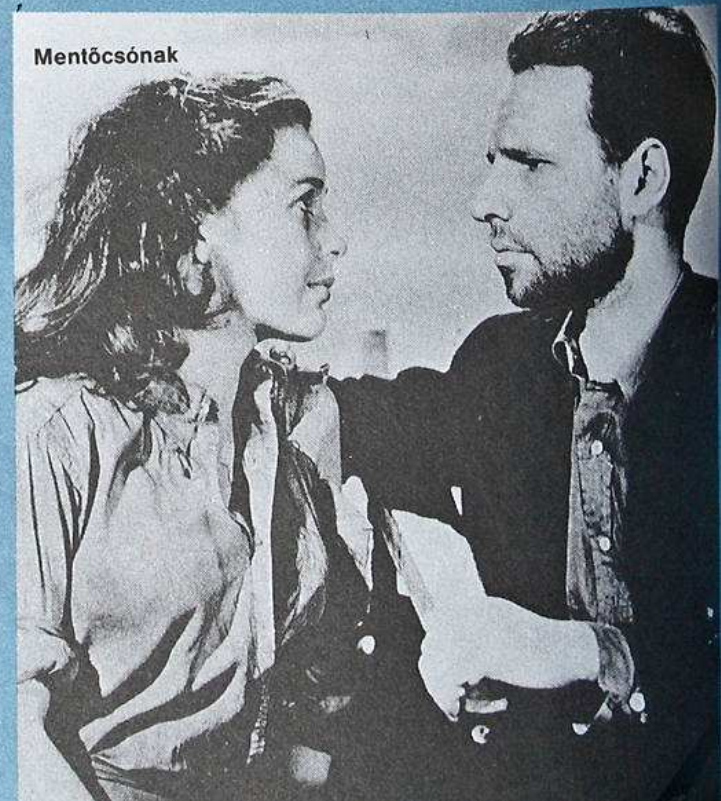
széft hatásos szerelmi történetnek tartotta, és a befejezéssel, illetve a film csúcspontjii jeleneteivel is meg volt elégedve.

1980-ban, immár lovagként, Sir Alfred néven mintegy hatvan filmet tudhatott maga mögött, nem beszélve azokról a műveiről, melyeket a televízió számára forgatott (ezek egy részét annak idején a magyar tv is sugározta).

Ugyan Hitchcock 1899-ben Londonban született, de mint amerikai filmrendező vonult be a köztudatba. Az 1930-as évek végén kezdte meg működését az Újvilágban, s ennek első látványos eredménye a *Manderley-ház asszonya* lett. Ezután egyre-másra kerültek ki keze alól a világhírűvé lett filmek: a *Boszorkánykonyha*, a *Gyanú árnyékában*, a *Mentőcsónak*, a *Forgószél*, a *Rémület a színpadon*, a *Gy. mint gyilkosság* és a többiek. Ki kell említeni közülük a *mentőcsónakot*, mert ez a film se nem krimi, se nem rémtörténet. Háborús história egy lélekvesztő kis világról, melyben – az



Madarak



Mentőcsónak



analógiák törvénye értelmében – majdnem minden megtörténik, ami kinta szárazföldön. Közöny, éhség, örület, gyilkosság, árulás. Talán nem is a második világháború itt a lényeg, hanem az alig félreérthető üzenet: veszélyhelyzetben minden laza szerveződésü emberi közösségből pokol lesz. A filmhez, melyet George Cukor híres *Gázlángjával*

hogy Hitchcocknál meghatározó motívum a szerelem. Épp ellenkezőleg. Filmjei inkább a megvalósulhatatlan erotikus kapcsolatok mintapéldái. S ez a mozzanat természetesen arra is módot ad, hogy a filmeket lélektani szempontból vizsgáló kritikusok Hitchcock munkáiban aranybányát leljenek. Helmut Färber például az 1958-as Szé-



Gyilkosság telefonhívásra

nagyjából egy időben mutattak be, John Steinbeck egyik írása szolgáltatta az alapanyagot.

RETTEGÉS ÉS TEHETLENSÉG

Hitchcock filmjeiben nyüzsögnek a sztárok. James Stewart, Cary Grant, Sean Connery, Grace Kelly és Anthony Perkins mellett Marlene Dietrich, Kim Novak, Janet Leigh és Doris Day látható az amerikai rendező munkáiban. Ám az elegáns névsor nem jelenti azt,

dülést vizsgálja pszichológusszemmel, és érdekes következtésre jut: „A filmben a három (női) típus, az egyszerű pajtás, a testetlen szöke álomalak és a sötét, enyhén kétes csábító mélységesen össze van keverve és kölcsönösen kioltja, semlegesíti egymást.”

A *Szédülés* vagy ahogy gyakran hivatkoznak rá, a *Vertigo* valóban az egyik legjobban sikerült Hitchcock-film. Mint több más filmjében, ebben is James Stewartra osztotta a főszerepet, aki mellett a jég hideg hősnőt Kim Novak alakít-

totta. E film jól példázza azt a hitchcocki törekvést, hogy már az alapszituáció képtelen, irracionális legyen. Hiszen az elbocsátott detektív, akit barátja a felesége követésével biz meg, tériszonyban szenved, márpedig az asszony csakis olyan helyeken bolyong, ahová kitűnő egyensúlyérzékkel rendelkezők is nehezen másznának utána. Bikácsy Gergely a *Filmvilág* hasábjain (1986. 10. szám) megjegyezően mutatta ki, hogy „az egész *Vertigo*, sőt talán a legtöbb Hitchcock-film a magasság-mélység iránti szorongás balladai homályú (de simára lakkozott felszínű) drámája. Ólomsúlyú tehetetlenség vetül a vászonra; a nőktől való abszolút és leküzdhetetlen rettegés témája ez, a hitchcocki univerzumot mozgató leghatalmasabb erő.” A *Vertigo* a szereplők végzetes felcserélhetőségének, valamint a szerepek irracionális változékonyságának a drámája is.

A Hitchcock-világban ugyanis bűnös és áldozat, gyilkos és detektív végérvényes rögzítettség-

ző addigi eredményeit. Alkotásakor „legjobb formájában volt” a Nagy Ijesztő, aki, mint francia kollégája, Jean-Luc Godard szellemesen megjegyezte róla, képes volt ezeket rémületbe ejteni, de nem úgy, mint Hitler, hanem egy-egy „ártatlan” kép, a *Forgószélben* például néhány palack bordói felvillantásával. A *Psycho*, hasonlatosan a mester más nagy filmjeihez, a bűnt állítja a középpontba. Az elhagyott fogadóban kitömött állatok között élő skizofrén gyilkosról (Anthony Perkins) készített filmben sorjáznak a felejthetetlen jelenetek. A rendező aprólékos gondnal dolgozott ki minden gyilkossági jelenetet, s bravúros kameraállításokkal készíltette a drámában szükséges felismerést. Alighanem ez a film is a bűn természetrajzát gazdagította új vonásokkal, nem pedig a polgári társadalomról mondott megsemmisítő kritikát, mint ahogyan némely kritikusa bizonyítani próbálta. Hitchcock nem politikus



A Manderley-ház asszonya

gel nem létezik. Az üldözött könyvedén helyet cserél az üldözöttel, és bizonytalan, ki válik végül gyilkossá. A film egyik fő motívuma a nagy múltra visszatekintő hasonmástéma, mely már a romantika iróniáján (Andersen, E. T. A. Hoffmann, Chamisso) megjelent, hogy aztán Dosztojevszkijnél, Kosztolányinál, Krüdynál vagy akár Alain Robbe-Grilletnél (az 1953-as *Les Gommessban*) különböző módosításokkal térjen vissza. A francia szerző művét azért indokolt megemlíteni, mivel ott is egy detektív a főhős, aki a regény egy adott pontján gyilkossá válik.

A lélektani üzenet

Érett filmjeiben Hitchcock egyre jobban hangsúlyozta munkáinak lélektani üzenetét. A hitchcocki pálya csúcán, 1960-ban mutaták be a *Psychót*, mely bizonyos értelemben összegezte a rende-

rendező. Annak ellenére nem az, hogy az 1963-as *A madarak* „politikus” műfajként, *negatív utópiaként* is értelmezhető. (A film kisvilágában, mint emlékezhetünk, alapvetően békés természetű madarak, főként tengeri sirályok veszik át a hatalmat és tartják rettegésben a lakókat.)

Sokan azt állítják, hogy az igazi mozi Hitchcock filmjeiben érhető tetten. Minden más csak szerény ráadás. Ez a feltétel nélküli rajongás természetesen erős túlzás. Az azonban elgondolkasztó, amit Godard mondott a rendezőóriás éppen tíz esztendeje, 1980. április 29-én bekövetkezett haláláról: „Hitchcock halála átmenet két korszak között. Nagyjából a televíziós képűség feltalálásával egy időben következett be. Ezzel szerintem olyan korszakba léptünk be, amelyet a vizualitás megtorpanása, pontosabban háttérbe szorulása jellemez. A kor elfojtja a vizualitást.”

M. J. Gy.