

Chaplintól Mihalkovig

**Gyürey Vera
Honffy Pál**



Filmelemzések

PSYCHO

(Eredeti cím: PSYCHO)

Készült: 1960-ban

Rendező:	Alfred Hitchcock
Forgatókönyv:	Robert Bloch regényéből Joseph Stefano
Operatőr:	John L. Russell
Zene:	Bernard Herrmann
Szereplők:	
Norman Bates	Anthony Perkins
Marion Crane	Janet Leigh
Lila Crane	Vera Miles
Sam	John Gavin
Arbogast	Martin Balsam

Magyarországi bemutató: 1968 (Filmmúzeum)

A gyilkosságok, a merényletek, a kegyetlen cselekedetek az emberiség történelmének és ma már hétköznapijainak is megszokhatatlan, de mindennapi eseményeivé váltak. A krimibe illő események a valóságban történnek meg, amelyeket még a legjobb bűnügyi rendező is megirigyelhetne. Mindazok az emberek irtózáttal tekintenek az erőszakos tettekre, akiknek értékrendjében a másik ember életének tisztelete helyet kap. Igyekeznek távortartani magukat a szörnyűségektől, de ha az elkövetett bűntettekről szereznek tudomást, akkor mégis fel-

erősítik a rádiót, hogy jobban hallják a részleteket, vagy az újságközleményekben az erről szóló híradást izgatottan olvasásuk végig. A borzongató, megdöbbentő események hatással vannak ránk, függetlenül attól, hogy kinek mennyire működik intenzíven a fantáziája, vagy mennyire foglalkoztatják a tettét kiváltó okok és körülmények. Minden reakciónk különbsége ellenére él az ember tudata mélyén egy rejtett, titkolt öröm, hogy nem velünk történt meg az eset. Ez hasonlítható ahhoz az érzéshez, amelyről Elias Canetti *A túlélő* című könyvében ír.

Természetesen másképpen éljük meg a borzalmat, ha nem a konkrét valóságban, hanem a műalkotásban jelenik meg. A művészetben a meghökkentő és borzalmas jelenségek megjelenítésének mindig szerepe és helye volt, amely nem azonos a tragikus értékvesztés ábrázolásával, de kísérője lehet annak. Amíg az érték pusztulása katarzist válthat ki a befogadóból, addig a borzalomra elsősorban viszolygó izgalommal reagálhat. Az iszonyatos és a kegyetlen egy-egy ember állapotának, helyzetének kifejezője lehet, mint Shakespeare drámáiban, vagy a festő létérzésének hordozója a szörnyekkel benépesített világ, mint Bosch képein. A gyilkosságok, a rémületet ébresztő helyzetek és az ember másikkal szemben elkövetett kegyetlensége a német romantikában, E. A. Poe elbeszéléseiben, Dosztojevskij regényeiben, Franz Kafka írásaiban az elvonatkozott problémák érzékletes kiindulópontjaiként esztétikai funkcióval bírnak, s elsősorban metafizikai szerepet töltenek be. A német expresszionizmus némafilmjei óta a rettenet megjelenítésének nagy hagyományai vannak a filmművészetben is. Ezek a művek szellemi izgalmat keltenek, és nem a gyilkosságból fakadó feszültséggel akarják a befogadó figyelmét ébrentartani. Az igazi értékeket tartalmazó művekben a kegyetlenséget kísérő szenvedés megjelenítése sokszor elutasításban részeseül a befogadó hipokrizise vagy ideológiai elfogultsága miatt.

Az alkotó szembesülésre készítő véleménye a világról és önmagunkról, amelynek a kegyetlenség és a szenvedés is része lehet, felzaklató hatású.

A tisztán detektívtörténetek, bűnügyi témájú művek másképpen hatnak. Annál sikeresebbek, minél több veszélyes fordulatot, gyilkosságot, borzalmat tartalmaznak irodalomban és filmen egyaránt. Ennek az okát nem az emberben meglévő esetleges szadisztikus hajlamokkal kell magyaráznunk. Ezekben a művekben az izgalmas történet az elsődleges, ez áll a regény és a film középpontjában, és az ennek nyomán támadt fölélmünk és érdeklődésünk is csak addig tart, amíg nem tudjuk meg, hogy ki a gyilkos és nem szolgáltatnak igazságot. A megoldás után a befogadó is megnyugszik, a megrázó katarzisz helyett állapota azonos a krimi olvasása vagy megtekintése előttivel.

Igazán nincs szándékunkban arisztokratikus alapállásból elutasítani a „thrillert”, mert a legigényesebb olvasó sem legyint leereszkedően Hammett, Chandler, Simenon, Agatha Christie regényeire, legfeljebb nem szereti ezt az irodalmat, ami viszont a befogadás szubjektív körülményeivel van összefüggésben. Az értékkülönbségek tudatában természetesen más-más indítással és elvárással választunk az irodalom vagy a filmművek között. A detektívregény vagy film bevonja az olvasóját, illetve a nézőjét a történet szálainak kibogozásába, a gyilkosság körülményeinek, a bűnös személyének kiderítésébe. A logikai játékhoz és rejtvényfejtéshez hasonló örömet érezhetünk, ha helyesen és jól következtetünk, és bosszankodunk, ha rossz nyomon indultunk el a szellemi nyomozásban.

A film sajátosságaiból következik, hogy nézői énkünk nem azonos az olvasóival. A művelt filmnéző különbséget tesz ugyan a filmművészet és az úgynevezett „mozi” között, de ezek sokkal kevésbé zárják ki egymást számára, mint például nagyon sok olvasó esetében az irodalmi érték és a bestseller.

A filmtörténet és a néző értékskáláján ezért jól megfér egymással Orson Welles, Chaplin, Fritz Lang, Bergman és Hitchcock. Ez annál is inkább így van, mert Welles rendezte a filmtörténetben fordulópontot jelentő *Aranypolgárt*, de a *A sanghaji aszszonyt* (1946) is, amely az 1940-es években az úgynevezett „fekete széria” filmirány egyik darabja volt. Az amerikai filmnek ez a irányzata a hollywoodi álomtörténetekkel szemben a borzalom középpontba állításával a valóság kegyetlenségére akarta ráébreszteni a nézőket.

A felsorolt rendezők közül Fritz Lang is rendezett sok bűnügyi filmet, s koncepciója az emberről mint potenciális gyilkosról szinte valamennyi filmjének visszatérő gondolata volt.

A jól megcsinált kommersz film a kellemes esztétikai kategóriájába sorolható, nem is várunk tőle többet. A detektív vagy másképpen bűnügyi filmet, ha nem lehet is kellemesnek nevezni köznapi értelemben, de szórakoztatónak igen. A néző sajátos pszichológiai állapotban foglal helyet a zsöllyeszéksorban, hogy végre önfeledten izgulhasson és féljen a vásznon megjelenő történet láttán. Hitchcock nagyon szellemesen jellemzi a detektívfilmet néző helyzetét: „A publikum szívesen hagyja magát megrémíteni. Semmi sem kellemesebb annál, mint ha az ember fél attól, ami a filmvásznon történik, és ugyanakkor tele van annak az embernek a biztonságával, aki a nézőtérén ül.”¹

Ezek a filmek az ember primér ösztönein, néha intellektusán keresztül elsősorban emocionálisan hatnak ránk, érzelmeinket manipulálva váltanak ki félelmet, izgalmat. Ez sokszor még testi kísérő jelenségekkel is jár, felgyorsul a szívünk működésünk, néha a szemünket is becsukjuk egy pillanatra, mert úgy érezzük, hogy nem bírjuk tovább az izgalmakat. De azért nem megyünk ki a moziból, hanem kinyitjuk a szemünket, és átadjuk magunkat az újabb borzalmaknak, hiszen éppen ez okoz élvezetet.

Az irodalomban leírt és a vásznon megjelenített borzalom és kegyetlenség másképpen hat ránk. A gyilkosság elbeszélése még a legérzékletesebb szövegben is kevésbé hat félelmetesnek, mert az olvasó fantáziájától is függ, hogy mennyire válik mindez elevenné számára. A néző a látvány konkrétsága miatt nem tudja eliminálni a szörnyűséget a moziban, valamint a veszély váratlan megjelenése is sokkírozóbb vizuálisan, mint az írott szövegben. Persze a kép konkrétsága ellenkező hatású is lehet, néha a félelmetes nevetségesnek hat, mint például Spielberg *Cápa* című filmjében.

A bűnügyi filmek eszköztára állandó jegyeket tartalmaz, amelyek a hatáskeltés fontos megteremtői. Több bűnügyi film megtekintése után kellő rutinra teszünk szert, elsajátítjuk ezeket, és az újabb filmek percipiálásakor szótárként használjuk. Az igazán nagy rendezők a bűnügyi filmekben is képesek sajátos világot teremteni, mint Fritz Lang vagy Hitchcock.

A filmnyelvi eszközök közül a fényeffektusok, a fény-árnyék alkalmazása, a közletről fényképezett képekkel a részletek hangsúlyozott kiemelése, a zene a feszültség megteremtéséhez elengedhetetlenül hozzátartoznak. A történetben a véletlenek, a váratlan fordulatok a nézőktől mindig más beállítódást kívánnak, az eddigi feltételezések újragondolására készítetik őket, és nem utolsó sorban félelmet váltanak ki. A rendezők a tettes cselekedeteit általában szociális vagy társadalomlélektani okokra vezetik vissza. Az alkotók szándékától és igényétől függ, hogy mennyire vállalkoznak a történetek objektív vagy metafizikai okokkal való magyarázására, amit vagy indirekt módon, a történet részeként, vagy didaktikus szövegekkel, a film ideológiai meghosszabbításaként juttatnak kifejezésre.

A televíziós bűnügyi szériasorozatokban a már említett állandó formai jegyeket olyan következetesen alkalmazzák, hogy az ismétlődésük következtében a néző már jelként fogja fel őket. A zene a sorozat emblémája is lehet, mint például a

Derrickben. Érdeemes megfigyelni, hogy a televízióban sugárzott bűnügyi sorozatok valamilyen módon kapcsolódnak akár társadalmi problémákhoz is. A néző a kriminézés során ki akar kapcsolódni, és nem veszi észre, hogy öntudatlanul is alanyává válik a sokszor nagyon is direkt képernyős oktatásnak. A jó detektívfilm kritériuma nemcsak a gyilkosság és a feszültségkeltés, hanem a szereplők és a történet hitelességének megteremtése is.

Alfred Hitchcock

A legtekintélyesebb mestere a thrillernek, akit a filmtörténetben a mozi „Simenonjaként és Agatha Christie-jeként” is emlegetnek. Filmjeinek önértékén kívül ebben nagy szerepe volt a francia újhullám rendezőinek, akik rajongtak érte, és akik számára példaként hatott filmjeinek izgalmas történetészövése. Truffaut hosszú időn át készült egy beszélgetéssorozatra Hitchcockkal, amelyre végül is a 60-as években került sor, és könyv készült belőle.² Truffaut rajongása a rendezőért érthető, de azt túlzásnak érezzük, hogy az „aggodalom művészei”, Poe, Dosztojevszkij és Kafka mellett jelöli ki a helyét. A mozi mesterét, Hitchcockot Truffaut-ék a filmművészetbe emelték, és így egy sok szempontból konvencionális alkotó az ő közvetítésükkel az értékek sorába lépett. Az a Hitchcock-kép, amelyet ők megteremtettek, mára már kicsit veszített a varázsából, megkopott, ahogy ezt az egykori rajongó, Woody Allen is látja: „Vegyük Hitchcockot! Imádom filmjeit, voltak időszakok, amikor sírni szerettem volna, annyira tökéletesen vannak megcsinálva, a történetek megjelenítése rendkívüli gondossággal van kimunkálva. De tudom, hogy ezek a filmek azokkal a detektívregényekkel egyenlők, amelyeket minden pályaudva-

ron árusítanak. Nincs semmi mélység ezekben a filmekben, felzárkózások. Hitchcock sem állította ennek az ellenkezőjét.”³

Hitchcock 1899-ben Londonban született, iskoláit a jezsuitáknál végezte, és tanulmányai befejezése után egy ideig mérnökként dolgozott. Már ekkor megmutatkozott jó kézügyessége a rajzolásban, reklámok készítésében. Nem sokkal ezután egy amerikai filmcég londoni leányvállalatánál kapott állást. A némafilmek feliratainak tervezőjeként került a filmszakmába, és csakhamar a filmkészítés legkülönbözőbb munkáiban vett részt. Asszisztens és forgatókönyvíró volt, majd 1925-ben az európai film legjelentősebb központjába, Berlinbe ment. Megismerkedett Fritz Langgal, aki nagy hatással lehetett rá, noha ezt mindig tagadta. A 20-as évek közepén kezdett filmet rendezni, az első önálló filmjét, *A gyönyörök kertjét* 1925-ben készítette. De az igazi Hitchcock-filmnek *Az albérlőt* tartják (1926). Angliában tíz néma és tizenöt hangosfilmet rendezett, majd 1939-ben Amerikába települt át, és itt folytatta a filmrendezést. Minden évben készített egy filmet, 1948-tól kezdve saját filmjeinek producere is volt, közben mellékesen televíziós sorozatokban vett részt, bűnügyi antológiákat szerkesztett. Az életműve több mint hatvan film, az egyik róla készült fényképen az egymásra helyezett forgatókönyvekből összerakott totem magasabb, mint a mellette álló rendező. Angliában lovagrá ütötték, és az életműért járó speciális Oscar-díjat is megkapta. 1980-ban, utolsó filmjének munkái közben halt meg.

A bűnügyi film, a thriller volt hosszú pályája során az igazi műfaja. Ez kicsit mintha ellentétben állna avval a joviális úrral, akit a fényképekről ismerünk, és akinek csak a szeme árulkodik az éles megfigyelőről. Hitchcock azt nyilatkozta, hogy már gyerekkorában is a sarokból szerette szemlélni az eseményeket. Az élet szeretete sugárzik a megjelenéséből, pedig filmjeivel a szorongást előidéző mesterként lép elénk. Ebben a műfajban találta meg önmagát, *A Manderlay-ház asszonya* című bestsel-

lerből készült filmjében az egyik szereplő szavai a rendezőre is érvényesek: „Apám mindig ugyanazt a virágot festette... az volt a felfogása, hogyha a művész megtalálja a témáját, akkor nem lehet más óhaja, mint hogy mindig ezt ábrázolja.”⁴

Az amerikai film tematikáját a II. világháború alatt és után a náciellenes háborús filmek jellemezték. Hitchcock is ilyen témájú filmtörténeteket forgatott ebben az időben, pedig a morális motiválást nem kedvelte, és nem is jellemzi általában a filmjeit. (*Boszorkánykonyha* 1940; *Mentőcsónak* 1943; *Forgószél* 1946)

Hitchcock filmjei nem kapcsolódnak sem korszakokhoz, sem stílusirányzatokhoz. Egyéni módon és nem hagyományosan valósította meg a bűnügyi történetet a filmen. „A félelem anatómiáját” és kiváltásának mechanizmusát nagyszerűen ismerte. Lehet, hogy ebben az introspekciói segítették. Mint magánember félt autót vezetni a nagy forgalomban, könnyen esett pánikba, és filmjeinek szereplőivel ellentétben nem jellemezte a hidegvér. Egy helyen úgy írja le magát, mint aki nem kedvelte a bonyodalmakat, kerülte a nehézségeket, szerette maga körül a harmonikus légkört, amelynek jelképes kifejezője volt az állandó rend az íróasztalán.

A katolikus családi légkör, a jezsuitáknál töltött esztendő is beleplántálhatták személyiségébe a rossztól való erkölcsi félelmét, és az atrocitástól, a fizikai erőszaktól való irtózását is. Éppen ezért a rémisztőt, a borzalmat nemcsak a rendkívüli, hanem a mindennapi helyzetekben is felfedezte. Az angol rémregény és Chesterton művei egyaránt hatottak rá az olvasmányáiból.

Törekedett arra, hogy a közönséget bevonja filmjeinek erőterébe, ezt mindig szem előtt tartotta a rendezés során. Filmjeivel drámai és emberi történeteket akart elmesélni úgy, hogy „a vászon négyszögéből elsősorban érzelem áradjon”, amely a nézőt emocionálisan ragadja meg. Hitchcock filmjei nem egy-

ezért élettényeket tartalmaznak, és nem is a fantázia szülöttei, hanem olyan teremtett, megkonstruált történeteket jelenít meg, amelyekben a nézők magukra ismerhetnek. Az általa unalmasnak ítélt részeket elhagyta, és filmjeit mindig happy enddel fejezte be, mert tudta, hogy enélkül az ő közönsége valószínűleg távoznék a moziból. Minden olyan detektívtörténetről, amely a nézőtől csak az összerakós játékhoz hasonló logikai gondolkodást kíván és nem kelti fel az érzelmeit, idegenkedett. Hitchcock nem krimi rendezett, ahol elsősorban a tettes személyére vagyunk kíváncsiak, hiszen ezt elárulja a nézőnek legtöbb filmje elején. Nem csapta be, nem vezette félre a nézőket, hanem beavatta őket a történetbe avval, hogy fokozatosan feltárta előttük az eseményeket. A nyomozás menete nem érdekelte különösebben, a bűnös cselekedetét is csak a háborús témájú filmjeiben magyarázza szociális és politikai okokkal. A büntettet általában nem hozza oksági viszonyba a társadalmi körülményekkel. „A büntett olyan, mint az állóvízbe bedobott kő.”⁴ Az állóvíz pedig nem más, mint a látszólag egyensúlyban lévő társadalom, amelyben szereplői élnek, és amikor váratlanul maguk is bűnössé vagy áldozattá válnak, akkor a nézővel együtt megdöbbennek. „A bűnügy gravitációs körébe kerülnek”⁵ – és ennek során jönnek rá, hogy mennyire kevésbé ismerik önmagukat, személyiségük bizonytalansága is megrémíti őket, mint Mariont a *Psychó*-ban. Hitchcock szereplőinek tettei leginkább természeti adottságukból következnek. Brian Róbert írja, hogy „valamilyen módon eltorzult lelkiületű emberek által létrehozott helyzetek is a feszültség megteremtésének eszközei közé tartoznak”, mint például Bates tettei a *Psychó*-ban. Hitchcock fontosnak tartja, hogy a veszélyhelyzetbe került szereplővel a néző együtt érezzen. Ha rokonszenves számára, akkor figyelmeztetni szeretné, hogy vigyázzon, mert csapdába sétál. Így érezheti a néző a nyomozó, Arbogast esetében, aki elindul Bates házában a lépcsőn felfelé, és nemcsak

izgul, de sajnálja is, mert már tudja, hogy a szereplő a sorsát nem tudja elkerülni.

Hitchcock óvakodott a metafizikai magyarázatoktól, és ez feltehetően felfogásával, személyiségével lehetett összefüggésben. Ezért sohasem vállalkozott olyan filmre, amely ilyen feladat elé állította volna. Többen javasolták, hogy rendezzen filmet Dosztojevszij *Bűn és bűnhődés* című regényéből, amit avval utasított ugyan vissza, hogy a regény műfaja idegen a filmtől, ellentétben a novellával, amely csak egy ötletre épül, de ez inkább ürügy volt, mint valóságos indok.

Hitchcock a képi kifejezésben látta a film lényegét, ezért némafilmjeiben is kevés feliratot alkalmazott. Hitchcock szerint a hangosfilm előretörésével még a legjobb rendezők is veszítettek tehetségükből, mert a hang megkötötte a képzeletüket, és kevésbé éltek a filmtechnikai eszközökkel, mint megelőzően. Hangosfilmjeiben is a vizuális elemeket tartotta fontosnak a dialógussal szemben. Marion és Bates beszélgetése is a helyszín és a képi beállítások miatt válik sejtelmessé a *Psychó*-ban, Hitchcock dialógusok helyett a beállítások egymásutánjával, a vágással összeállított filmszakaszokkal szereti elmesélni a történeteit. Rendezői ars poeticája szerint a történetet, az éles helyzeteket, a váratlan fordulatokat is vizuálisan kell megjelenítenie a rendezőnek. Hitchcock a vizualitást nem a technikai virtuozitásban látja. A történet vizuális megjelenítésével a legfőbb célja a feszültségteremtés, amelyet a film befejezéséig állandóan fenntartani és fokozni akar. A késleltetés, felfüggesztés, függőben tartás – angolul *suspense* – nála a bizonytalanság, a gyanú által keltett feszültséget jelenti, amelyet nemcsak fel kell ébreszteni, hanem fenn is kell tartani a nézőben. A gyanú, a bizonytalanság, a kétely létrehozásának hitchcocki megfogalmazása visz közelebb filmjeinek az értelmezéséhez. A *suspense* létrejöttének a feltétele, hogy a nézőt a képsorok tájékoztassák a jelen eseményeiről, mert enélkül nem hozható a gya-

nakvász állapotába. Hitchcock a dramaturgiai eljárásokkal a nézőt beavatja a történésbe, míg a szereplők gyanútlanul sétálnak a csapdába. Minél izgalmasabb a várakozás helyzete, annál jobban fokozza a gyanakvást és a kételyt. Batesel szemben bizonytalanra és bizalmatlanná válunk a különös ház, a kitömött madarak látványa miatt is, de Marion meggyilkolása után már gyanakvással kísérjük a motelbe érkező látogatók sorsát.

Hitchcock különbséget tett a gyanakvással figyelt, és a váratlan, a meglepetésszerű események hatása között. Ezt nagyon szemléletesen érzékeltette, amikor ugyanannak a filmjelenetnek a kétféle megvalósítását adta elő a Truffaut-val készített interjújában.

Az első lehetőség szerint a film szereplői az asztal körül ülve beszélgetnek, és hirtelen egy bomba robban, amelyet előzőleg valaki ide helyezett. A közönség a váratlan eseménytől meglepődik, de a hatás nem tart tovább 15 másodpercnél. A másik esetben a néző látja, hogy a beszélgetést megelőzően a merénylő az asztal alá helyezett egy bombát, amelyről az asztal körül ülők semmit sem sejtene. Közben egy óra képét is bevágja a rendező, és az idő előrehaladásával egyre izgalmasabbá válik a jelenet. A néző beavatottja a készülő eseménynek, egyre feszültebben várja a robbanást, és a jelenet hatása az előzővel ellentétben 15 percig fog tartani.

Hitchcock a váratlan meglepetésnek is tulajdonított dramaturgiai funkciót, de az igazi izgalom és feszültség megteremtésében és ébrentartásában mégiscsak a *suspense*-nek, a gyanúnak volt kulcsszerepe a filmjeiben.

A mindennapi helyzetek, az ismerős tárgyak és jelenségek válnak elsősorban a borzalom kiváltójává filmjeiben, mint amilyen a lépcsősor és a zuhanyozófülke a *Psychó*-ban, vagy a madarak az azonos című filmjében, vagy az elegáns lakás bűntordarabja *A kötélben* (1948). Hitchcocknál mintha a min-

dennapi dolgokból természetesen következnenek a szörnyűségek, és ezzel az emberre leselkedő veszélyek állandó jelenvalóságát is sugallja a nézőnek. „A borzadály például a filmekben nincsen metafizikailag úgy megindokolva, mint a német romantikusok vagy követők műveiben, a német filmexpresszionistáknál... , hanem a hétköznapi polgári élet élményei a forrásuk.”⁶

Ugyanakkor a filmjeiben visszatérő három probléma, a féltékenység, a szexuális vágyak szerepe az emberi cselekedetekben és a halál, mint fenyegető rém, alapvetően metafizikai kérdéskörhöz is kapcsolódnak.

Hitchcock a nézőt a legjobb filmjeiben intellektuális kalandra is hívja, mint például *A kötélben*. A történeteiben felvillanó humor és irónia is erre utal, amely egy-egy pillanatra a rémületből való feloldás eszköze is.

Hitchcock a filmek hitelességének egyik forrását a színészekben jelöli meg. A film sajátosságának megfelelő természetesen játékot kívánta meg, e szerint választotta ki a színészeit, és sokszor szereplői, Ingrid Bergman, Gregory Peck, Cary Grant, James Stewart vagy Anthony Perkins tették emlékeztetővé egy-egy filmjét.

Hitchcock *Az albérlő* című filmjétől kezdve minden művében feltűnik egy pillanatra. Először ezt csak ötletnek szánta, de későbbiekben már babonából jelent meg a történet első öt percében.

A Psycho cselekményéről

A film 1960-ban készült, és egy angol újságíró véleménye szerint Hitchcock „kifinomult, barbár filmje”. Az kétségtelen, hogy a filmnek mind a dramaturgiai felépítése, mind a jelenetek vizuális ereje annyira hatásos, hogy hosszú évek múltán is pontosan felidéződnek a nézőben, aki emiatt rossz érzéssel

ővatosan mer csak belépni idegen helyen a nejlonfüggönyös zuhanyozóhelyiségbe. A film története a következő: Marion és Sam csak ritkán és titokban találkozhatnak egymással. A film egy ilyen rövid együttlétükkel kezdődik, Marion ebédideje alatt, egy szállodai szobában. Megtudjuk, hogy Sam előbb anyagilag is rendezni szeretné az életét, hogy a lányt feleségül vehesse, aki már egyre türelmetlenebb. Az ingatlanügynökségen, ahová Marion délután visszatér dolgozni, megbízzák őt, hogy a negyvenezer dollár készpénzt, amit az egyik vevő épp akkor adott át, tegye a bankba. A lány rövid tépődés után úgy dönt, hogy elloppja a pénzt, Samhez utazik, aki ebből kifizetheti az adósságait, és így már nem lesz akadálya a házasságuknak. Elindul az autóján a férjhez, és szorongásait fokozza, amikor egy rendőr igazoltatja az úton, és hosszan követi, miközben a lány egy benzinkútnál autót cserél. Késő éjszaka, zuhogó esőben, az elhagyatott úton megpillantja egy motel neontábláját. A tulajdonos egy fiatalember, Norman Bates, aki a dudálásra előkerül. Marion a zaklatott lelkiállapota miatt nem figyel a motel furcsa körülményeire. Egyedüli vendég, és elfogadja Bates ajánlatát, hogy együtt vacsorázzanak. A lány bemegy a motelszobába, és a szomszédos, különösen kivilágított házból egy idősebb nő hangját hallja, aki mintha veszekedne valakivel. Bates kisvártatva tálcán hozza a vacsorát, és zavartan mentegetőzik anyja miatt, aki beteg, és ezért türelmetlenebb és bizalmatlanabb, mint kellene. A különös beszélgetés után a lány a szobájába megy és lefeküdni készül. Bates továbbra is a hallban tartózkodik, majd egy képet levesz a falról, és a mögötte levő kukucskálón követi Marion mozdulatait. A lány a fürdőszobába megy, a zuhanyozófüggöny mögé lép és megengedi a vizet. A függönyön hirtelen egy női alak körvonala rajzolódik ki, magasba emelt kezében kést tart. Iszonyatos szúrásokkal megöli a lányt és eltűnik. Kisvártatva Bates lép a fürdőszobába, és úgy tűnik, ha meglepő is, de nem szokatlan

számára ez a látvány. Gondosan elrendez mindent, elsüllyeszti a bűnjeleket, Marion holttestét is. A film a továbbiakban az eltűnt Marion keresésére induló nővére, Lila, Sam és Arbogast, a magánnyomozó útját követi. Egyre homályosabb és érthetlenebb a szereplők számára a helyzet, főként azután, hogy Arbogast is nyomtalanul tűnik el. A seriff szerint, akit Lila és Sam együtt felkeres, Bates egyedül él a motelban. Anyja több éve halott. De ki akkor az idős nő, akinek az alakja látszik az ablak mögött? Ha pedig Bates anyja mégis él, akkor kit temettek el tíz évvel ezelőtt? Ki a gyilkos? A kérdések megválaszolására Sam és Lila vállalkozik a seriff tehetetlenségével szemben. Kivesznek egy szobát a motelban, és amíg Sam föltartja Batest, addig Lila elindul a házba, ahol iszonyatos felfedezést tesz: Norman anyja nem más, mint egy múmia, Samnek az utolsó pillanatban sikerül megakadályoznia Lila meggyilkolását.

A film befejező részében a vizsgálóbíró mintegy a nézőknek is megmagyarázza Bates tettének az okait, hiszen ő a gyilkos, és nem a titokzatos nő. Tudathasadásos énje egyszerre volt az anyja és önmaga is. E két énje állandóan harcban állt egymással, a szörnyűségeket anyja szerepében követte el.

„Normann tíz évvel ezelőtt megölte az anyját és annak szeretőjét. Már apja halála után zavarodott volt. Az anyja ragaszkodó, zsarnoki teremtés volt. Évekig csak a fiának élt, míg jött az a férfi. Norman úgy érezte, az anyja cserbenhagyja miatta, és mindkettőt megölte. Az anyagyilkosság tudata elviselhetetlen teherként nehezedett rá, jóvá akarta tenni a maga módján. A hullát kilopta a koporsóból, és a pincébe rejtette. A lehetőség szerint konzerválta is, de ez még nem volt elég, életet lehelt belé. Gondolkozni, beszélni kezdett helyette. Neki adta a fél életét. Néha egyszerre volt önmaga és az anyja is. Máskor az anyja énje uralkodott el rajta. Csak önmaga sosem volt, de gyakran volt csak az anyja...”

A vizsgálóbíró mintegy a freudi analízis pontosságával magyarázza meg Bates tettének okait. Okfejtése utószóként fejezi be a filmet. De Hitchcock még az utolsó pillanatban is egy végső csavarral borzolja a néző idegeit; a távolról fényképezett rendőrségi szoba közepén helyet foglaló Bates az anyja hangján szólal meg. A film utolsó képein Bates anyai énje ártatlanságáról beszél, és a fiát, vagyis Bates másik énjét vádolja a gyilkosságokkal.

A *Psychó*ról kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy a története nemcsak túlságosan morbid, hanem túlbonyolított is. Uyen túlcsavartnak tartjuk a fordulatot, miszerint mikor Bates föltékenységből meggyilkolta anyját és annak új férjét, ezután anyja holttestét múmiaként őrizte a házban. Annyira kiagyalt-nak tűnik számunkra, hogy utólag megmosolyogjuk, de csak a vetítés végén, mert a filmnézés közben Hitchcock nem hagy erre időt számunkra. Ha Hitchcock Norman Batesről mint pszichés betegről, vagy egy mai Ödipusz-történet szereplőjéről akart volna filmet csinálni, akkor klinikai esetként pszichológiai jellemzésére vállalkozott volna. A lelki torzulásoknak a szereplők tetteiben szerepük van, de ezt elsősorban a feszültségkeltés bizarr eszközeként alkalmazza a rendező. A történet titokzatossága nem mentes a horrortól, amely egy hasonló tárgyú, komolyan vett történettől idegen elem lenne. A *Psycho* felfogható groteszk bűnügyi komédiának is. Hitchcock általában ügyel arra, hogy a néző a szereplői közül együttérezzen valakivel. A *Psychó*ban az a különös, hogy nemigen tudunk azonosulni egyetlen szereplővel sem. Mariont és a detektívet meggyilkolásuk pillanatában sajnáljuk, de nem a sorsuk miatt, hanem mert áldozatokká váltak. Bates megjelenésében, zavart viselkedésében az első perctől kezdve érzünk valami taszítót, és a film végén a betegsége sem vált ki azonosulást. Hitchcock dramaturgiájában szokatlan az is, hogy a női főszereplőt, Mariont, a film első részében meggyilkolják.

A film címének, a *Psychónak* a magyar nyelvben a lélek az egyik megfelelője. De ebben az esetben a psycho a psychopata-val azonos, amely viszont lelkibetegét jelent.

Kétségtelen, hogy a *Psycho* értéke és jelentősége nem a történetében, a rendező mondanivalójában, hanem a gyanú felkeltésének, a feszültség ébrentartásának hitchcocki módszereiben és az ábrázolásban keresendő.

Hitchcock a *Psycho* megrendezésével saját rendezői képességeit akarta önmaga és a nézők számára bizonyítani.

„A *Psycho* bizonyos tekintetben kísérlet a közönséggel. Tudok-e játszani a néző figyelmével és idegeivel, mintha egy orgonán játszanék?”⁷

A gyanú, a bizonytalanság és a félelemkeltés eszközei a Psychóban

A film egészében és az egyes jelenetekben a történet dramaturgiai szerkesztése, a sajátos beállítások, a megvilágítás, a zene együttesen idézik elő a hatást, de az egyes jegyek dominanciája állandóan váltakozik a jeleneteken belül.

Néhány jellemző dramaturgiai sajátosságról

Hitchcock a filmjeit általában jellemző kezdésmóddal, a történet helyének és idejének pontos megnevezésével kezdi, így a *Psychót* is. A főcím után távolról fényképezett képen egy nagy város tűnik fel a házaival. Közben sejtető hangulatú zene szól, és egy feliraton olvashatjuk: Phoenix, Arizona, december 11. péntek 2 óra 43 perc. A kamera előbb lassú, majd felgyorsuló mozgással meghatározott irányba egy házra fordul, majd újra lassan közeledik először a ház egyik ablakára, majd a lehúzott redőnyre, amely mögül végül feltűnik egy szállodai szoba.

A film szerelmespárja, Marion és Sam a lány ebédideje alatt itt találkozik. Hitchcock nagyon finoman érzékelteti a feszültséget már itt is, de ez még csak a kettőjük kapcsolatának rendezettségéből fakad. A rendező a film dramaturgiai felépítésével egyre inkább fokozza ezt a feszültséget, amely majd az elkövetett vétségek és bűntettek arányában egyre hatalmasabbá válik a történet folyamán. Ezek a bűnök szinte hierarchikusan épülnek egymásra. Marion visszaél főnöke bizalmával, és ellopja a negyvenezer dollárt, de lelkiismerete nem nyugodt, tele van félelemmel és szorongással. Menekül a pénzzel, és az őt igazoltató rendőr előtt gyanússá válik. Hitchcock mesterien vezeti félre a közönséget, hogy mint szerelmi történetet exponálja a filmet, a lány menekülését, a rendőr furcsa viselkedését, szinte teljes folyamatában, részletesen mutatja be, és ezzel csak a lopás tényére irányítja a figyelmet. Ehhez a szálhoz kötődik a néző, és amikor Marion Bates-szel beszélget a motelban, a körülmények gyanúsak, rosszat sejtetőek ugyan, de nem számíthat arra, ami történni fog. Ahogy a kamera a film első jelenetében szinte megleste a szerelmeseket, ahogy kívülről haladva ért közel hozzájuk, egész az ágyig, úgy lesi meg Bates a lyukon át a vetkőző Mariont. Szexuális kíváncsiságnak véljük, ahogy végignézi Marion készülődését a lefekvéshez. Éppen ezért az ezt követő fürdőszoba-jelenetben a gyilkosság anyyira váratlanul, sokkírozóan hat a nézőre, hogy ennek az emléke elég ahhoz, hogy a gyanúját ébrentartsa a film végéig, és elfelejteti vele a film kezdetét, a negyvenezer dollár eltulajdonítását. A néző már tudja, hogy mitől kell félnie, amikor Arbogast visszamegy, hogy körülnézzen a házban, és elindul a lépcsőn felfelé.

A két gyilkosság Batesre is rátereli ugyan a néző gyanúját, de semmi biztosat nem tudhat. Amikor Samnek sikerül a harmadik gyilkosságot megakadályoznia, Hitchcock még mindig nem hagyja megkönnyebbülni a nézőt. Még egy módon,

utoljára a múmia megjelenítésével elborzasztja. A történet különösége abban is rejlik, hogy Bates nem a pénz miatt, nem bosszúból vagy politikai érdekből, hanem lelki torzulása miatt öl. A pszichopata mint gyilkos még jobban elborzasztja a nézőt, mint a detektívfilmekben általában szereplő bűnözők.

Hitchcock a feszültséget fokozza a történet tempójának és ritmusának változtatásával is. Ennek dramaturgiai eszköze az ellentét, amely a tettek hosszú előkészítése és a gyors, meglepetésszerű végrehajtás között van.

A kamera a szereplők mozgását, tevékenységét szinte teljes folyamatában követi végig néhány jelenetben. Ilyen például amikor Marion csomagol, és szökni készül a negyvenezer dollárral a táskájában. Átöltözik, a szekrénytől a bőröndhöz lép majd vissza, közben többször az ágyon heverő pénzes borítékra pillant, majd gyorsan magához veszi, körülnéz, hogy nem felejtett-e el valamit, és utána lép csak az ajtóhoz. A rendező hasonló részletességgel jeleníti meg Marion útját az autóval nem utolsósorban azért, hogy a néző gyanúját és gondolatait a lány szökése kösse le.

Marion és Bates beszélgetése a motelben a film legizgalmasabb hosszú dialógusa, de nemcsak a körülmények, a helyszín miatt. A szereplők szavainak konnotatív jelentésük van, több mindenre vonatkoztathatók, és így egyre inkább érlelik a néző gyanúját. Marion mondatai utalnak a saját sorsára és helyzetére, Bates pedig különös morbiditással idézi kedvenc szórakoztatását, élete eddigi történetét, amely sok részletével megborzongatja a nézőt. Marion gyanútlanul hallgatja a férfi szavait, mert a saját tetteivel, a lopással van elfoglalva. El is határozza, hogy másnap visszamegy Phoenixbe, és „kilép a csapdából”.

„Bates: Egyébként a mondás, hogy annyit eszik, mint egy madár, helytelen. Ugyanis a madarak rengeteget esznek. Különbözik nem sokat tudok róluk. Csupán szeretem kitömni őket.

Marion: Különös hóbort.

Bates: És ritka. Amellett olcsó is, tű, fonál, fűrészpor... csak a vegyszerek költsége.

Marion: Eredeti hóbort.

B.: Nálam több annál. Ez tölti ki az életemet.

(...)

M.: Barátai nincsenek?

B.: Anyám a legjobb barátom.

(...)

B.: Hová megy?

(...)

M.: Egy békés szigetet keresek.

B.: Mi elől menekül?

(...)

M.: Azt hiszem valamennyien csapdában vagyunk.

(...)

M.: Olykor tudatosan lépünk csapdába.

B.: Én benne születtem. Már nem is bánom.

(...)

M.: Ha velem valaki így beszélne, mint ő magával.

B.: Ilyenkor néha legszívesebben örökre itthagynám. Vagy legalábbis leinteném... de nem tehetem, beteg... Egyedül nevelt fel apám halála után ötéves koromtól. Apám ugyan hagyott rá kis pénzt, aztán jött egy férfi, az vette rá, hogy motelt nyisson. Mindenre rá tudta venni. És mikor az is meghalt, anyám összeomlott. És ahogyan meghalt!”

A következő jelenet, Marion meggyilkolása evvel ellentétben még egy percig sem tart. A gyilkosság nyomait eltüntető Bates tevékenységét viszont részletesen, hosszú beállításokkal, szinte dokumentumszerű hűséggel jeleníti meg. A férfi belép a fürdőszobába, és mintha megdöbbenne a holttest láttán. A szoba faláról leeső kép fokozza ijedtségét. Bates reszketve leül az ágy

szélére, majd eloltja a lámpát és kimegy a levegőre. Kint is sötétet csinál, majd visszatér egy feltörlőronggyal, és ahogy elkezd takarítani, a mozdulatain látszik, hogy már sokszor gyakorolt tevékenységet végez. Minden vényomot alaposan lemos, a kezét is megtisztítja. Törölközővel áttörli a csempét és a követ, kimegy, Marion autójával a bejárathoz áll, és felnyitja a csomagtartót. Újra visszamegy a szobába, ahol Marion holttestét a leszakadt nejlonfüggönybe csomagolja és beteszi az autóba. Később a lány minden holmiját is kiviszi az autóba. Újra visszamegy a szobába, alaposan körülnéz, hogy mindent elrendezett-e. A leesett képet is visszateszi a falra, és észreveszi, hogy az éjjeliszekrényen az összehajtott újság ott maradt. Marion ebbe tette a pénzt, de Bates nem nézi meg a tartalmát, hanem ezt is magához veszi. Mielőtt becsukná a szoba ajtaját, utoljára körbepillant, majd kimegy a kocsizhoz, és elindul a mocsár felé, ahol a kocsit egész tartalmával, így a pénzzel együtt elsüllyeszti. Hitchcock Bates tevékenységének processzus jellegét teszi hangsúlyossá az ennyire részletes megjelöléssel.

A második gyilkosságot, Arbogast halálát az elsőhöz hasonló, hosszú felvezetés előzi meg. A detektív a nyomozása útján eljut Bateshez is, akitől megpróbál érdeklődni a lányról, a vendégkönyvet is elkéri, és a zavart férfit hazugságon fogja. Ezek után Arbogast szeretne Norman anyjával is beszélni, de kérését a férfi természetesen elutasítja. A nyomozó gyanút fog, elköszön, és a következő jelenetben látjuk, amint Lilának és Samnek telefonon referál a látogatásáról. Közli velük, hogy visszamegy Bateshez, és megkísérel bejutni a házba. Kocsijával a motelhoz érkezik, leállítja a motort, a kamera hosszan követi, ahogy végighalad a ház felé vezető ösvényen. Megáll az ajtó előtt, majd benyit, és elindul felfelé a lépcsőn. Lassan, óvatosan halad, és mielőtt fellépne az utolsó lépcsőre, a gyilkos ugyanolyan hirtelen tör rá, mint korábban a lányra. A hosszú előké-

zetést megint néhány másodperces kisülésszerű befejezés követi ebben a jelenetben is.

Marion és Arbogast meggyilkolása a néző előtt játszódik le, de nem tudja, hanem csak sejti, hogy Batesnek köze lehet mindkét ember halálához. Ez a sejtés a közönség gyanúját és bizonytalanságát fokozza. Hitchcock ezt többféle módon is megerősíti és ébren tartja a nézőben. Egy női alak árnyképe látszik a ház kivilágított ablakában; rikácsoló hangját halljuk, ahogy Bateszel veszekszik. A fiú anyja betegségéről panaszkodik Marionnak, és a lányt egy női ruhás alak szúrja le. A seriff információja szerint Bates anyja tíz éve halott, és a férfi egyedül él. De az ezt megelőző jelenetben mintha a lépcsőn az anyját láttuk volna, aki megölte a detektívet. Arbogast halála után, távolról fényképezett képen, látjuk a lépcsősorral a ház belsejét, és halljuk Bates vitáját az anyjával. Majd még mindig totálképen jelenik meg, karjában az anyjával, akit levisz a lépcsőn.

A film végén viszont a sejtésből egy pillanat alatt bizonyosság lesz, amikor Lilát akarja megölni ugyanaz a női ruhás alak, aki a többieket. Hitchcock itt már felismerteti Bateset; Sam lerántja a női parókát a fejéről, miközben hátulról kicsavarja a kezéből a kést.

A feszültségkeltés vizuális eszközei a Psychóban

Hitchcock hű maradt a filmről való felfogásához, amikor a képi látvány erejével jelenítette meg a szereplőkben lejátszódó belső folyamatokat, illetve így keltette a legexpresszívabb hatásokat.

Bates motelje különös, borzongató hangulatot áraszt a házzal együtt, amely a film leggyakoribb helyszíne, ahol a drámai események történnek. A térben a motel vízszintesen, laposan terül el, mögötte a ház egy kis dombon függőlegesen emelke-

dik. A horizontális és vertikális egymáshoz való viszonya képi kompozícióban kiemeli a környezet szerepét és jelentőségét.

A belső helyszínek közül a kulcsfontosságú helyek teljesen köznapiak, mint amilyen a motel hallja, Marion szobája, a zuhanyozó vagy a ház előteréből induló, emeletre vivő lépcsősor. Egy beteges lélek bizarr elgondolásaira utalnak a tárgyakkal zsúfolt szobák Bates házában. A porral és az emlékekkel teli hálószobában a csipkék és függönyök, a két kéz szoborműve a tükör előtt és a szomszédos szoba tele játékokkal nem az életről, hanem a pusztulásról tanúskodnak. A kitömött madarak a motel halljában, körben a falon, megint csak viszolyogtatóak. Olyanok, mintha figyelnék Mariont, és szemükben mintha a férfi bűnössége tükröződnék, hiszen tanúi az életének. A bagoly az éjszaka madara, és Bates a gyilkosságokat az éjjeli sötétjében követi el. Ez egyébként a film cselekményének jellemző napszaka. A rejtenivaló dolgok ekkor történnek, a sötétség mintha leplezné ezeket. Egy kicsit ezt fejezi ki a Mariont követő rendőr sötét szemüvege is. Ő mindent megfigyel emögül, de az ő szeméből semmit nem lehet kiolvasni, és így személytelenségében válik fenyegetővé. Marion is a sötétben zuhogó esőben érkezik a motel elé, az éjszakában menekül, mert a nappal fényt derítene tetteire.

Hitchcock a helyszín és a történések titokzatosságát a megvilágítással teszi valójában hatásossá. A német expresszionista filmjeihez hasonlóan alkalmazza a fényeffektusokat, világítási technikája felidézi bennünk Murnau és Fritz Lang képeit, fokozza szorongásunkat.

Néhány jelenetet a megvilágítás szempontjából is érdemes végigkövetni a *Psychó*-ban. Marion Phoenixből való menekülése közben, miután autót cserélt, megállás nélkül halad az úton, hogy mielőbb Samhez érkezzon. Az idő múlását a fények változása fejezi ki. Az este sötétjében a szembejövő autók reflektorának lámpája világítja meg időnként a nő arcát. Gre-

gor Patalas az esőben visszatükröződő autók lámpáját szimbolikus jelként értelmezi: „a szélvédő üvegén aláfoló eső fenyegető titkosírássá változtatja a szembejövő kocsik reflektorfényét.”⁹

Hitchcock ettől kezdve rendkívül erőteljesen teszi hangsúlyosá a sötét és a fény ellentétét a képi kompozícióban. A sötétben a motel neontáblája világít egyedül. A mögötte magasodó sötét ház mint egy kísértetkastély tűnik fel a két kivilágított ablakkal, amely éles kontrasztban áll az épület egészével. Ez a kép a házról többször is visszatér, és világos ablakai nem a menedéket adó hely, hanem inkább a német mesék elvarázsolt kastélyának képzetét keltik a nézőben. A ház minden ablaka két alkalommal világos. Először akkor, amikor Marion meggyilkolása után Bates hangját halljuk: „Anyám! Vér, vér!” Másodszor akkor, amikor Arbogast lép be a házba.

Hitchcock többször alkalmazza úgy a fényeffektusokat, hogy a sötétbe belehasít az ajtónyílás mögül egy erős fénycsík.

Marion és Bates beszélgetése alatt a szoba homályban van, és csak egy erős fényforrás világít. Egymással szemben ülnek a szereplők, és az erős megvilágítás a Bates fölötti kitömött madár egyik szárnyát emeli ki. A rendező ugyanakkor Bates arcának csak egyik felét világítja meg, a másik homályban van. Marion vele ellentétben megvilágított helyzetben ül.

Bates a félhomályos szobából lesi meg Mariont, aki a kivilágított helyiségben készülődik a lefekvéshez. A fürdőszoba függönyén sötét árny jelenik meg, és a zuhanyozó erős megvilágítása ugyanolyan erőszakosnak hat, mint a gyilkosság.

Bates a sötét szobából lép a zuhanyozóba, és félhomály veszi körül, amikor a gyilkosság nyomait tünteti el.

Amikor Arbogast először lép a motelbe, akkor a háttér sötét mögötte, alakja félig van megvilágítva, vele szemben Bates az egész beszélgetés alatt erős fényben áll. Arbogast később visszatér, és akkor a motelben nem talál senkit, elindul a nagy

házba. A ház belsejében égnek a lámpák, és az emeleten, a lassan nyíló ajtóban megjelenő fénycsík úgy villan, mint a képpengéje.

Sam és Lila nappal keresik fel Bates moteljét. A kinti természetes megvilágítással szemben a derengő fények a házban még inkább sejtelmessé teszik a nő felderítő útját. A pincében a két lámpa izzója olyan erővel világít, mint ahogyan a női ruhában öltözött Bates támad hátulról újabb áldozatára.

Hitchcock következetesen, a képi beállítások megválasztásával, a kamera tudatos elhelyezésével is rendkívül hatásosan fejezi ki a drámai fordulatokat és teremt feszültséget. A drámai helyzet körülményeit távolról fényképezett képekkel exponálja, mint például a film kezdő helyszínét vagy a motel környezetét, vagy Bates házának a belsejét a lépcsősorral. Evvel a beállítással érzékelteti, ahogy a Mariont követő rendőr messziről figyeli a nőt, amint az autókereskedővel tárgyal.

Hitchcock képsorokkal fejezi ki Marion döntését a negyvenezer dollár ellopásáról. Távolról fényképezett képeken jeleníti meg, ahogy Marion csomagol, és közben hat alkalommal, közeli képeken, vágással emeli ki az ágyon heverő borítékot a pénzzel, amely a nő cselekedetének az indítéka.

A Marion arcáról közeli fényképezett képek társulnak töredékes belső monológjával, együtt fejezik ki rossz lelkiismeretét és szorongását. A lány arcának közeli képein zavara jelenik meg, amikor főnökével találkozik a piros lámpánál, még a városban. Félelme látszik, amikor a visszapillantó tükréből nézi, hogy a rendőr követi-e tovább az igazoltatás után. Kétségbeesett arcán zaklatottságát, félelmét és magányát jelenítik meg a közeli képek, amikor a zuhogó esőben egyedül vezető autóját az országúton. Ahogy a közeli képek egyre jobban kiemelik szorongását, úgy belső monológjában az emlékek, Sam és az irodai ügyfél hangja egyre zaklatottabban keverednek egy képzelte dialógusban.

Marion: Valami gyanús? A viselkedése. Különös, hogy készpénzben fizetett. Igen, főnök! Marion bejött már? Nem. Hétfő reggel mindig késik. Csöngessen be, amint megjött. Ha nem felel, hívja fel a nővérét! Hívtam a munkahelyén. Ő sem tud többet Marionról. Menjenek a lakására! A nővére már el is ment. Fogalmam sincs! Pénteken láttam a húgát utoljára... Elkéredzkedett az irodából. Azóta nem láttam. Azaz... Délután, kocsiban... Legjobb, ha azonnal idejön! Hívja Mr. Cassidyt! Én figyelmeztettem! De maga ragaszkodott a készpénzfizetéshez! Tíz éve dolgozik nálam ez a lány! Helyes! Jöjjön! Az én pénzemből nem eszik! Visszaszerzem! A hiányt pedig a husikájával pótolom. Erre mérget vehet! Még mindig nem tudom elhinni. Rejtély számomra! Beszél a bankkal! Ők se látták! És maga még bizik benne! Már akkor kitervelte, amikor leraktam a pénzt! Még kokettált is velem!"

Hitchcock félközeli és közeli képekkel jeleníti meg Marion és Bates beszélgetését is, de a kamera helyzetének változtatásával a nézőpont is mindig más ebben a jelenetben. A képen hol a beszélő arcát látjuk, hol pedig azt a szereplőt, aki hallgatja a másikát. Hitchcock a közeli képeken és a megvilágításon kívül az eljárással is, hogy alsó gépállásból láttatja a nézővel Bates arcát, és ez kifejezi lényének titokzatosságát és az erőszakra való képességét. A beszélgetés utolsó részét sok vágással és a gépállás változtatásával teszi feszültté. Marion feláll, és az ő nézőpontjából, felülről látjuk a férfit, majd a következő képen Bates helyzetéből, alulról fényképezve Mariont. Hitchcock szerint a kamera mozgása, a beállítások váltakozása a bizonytalanság érzetét kelti a nézőben, és ez a feszültségteremtő, a rosszat sejtetés eszköze is, mint ebben a jelenetben.

Hitchcock Truffaut-nak azt nyilatkozta, hogy a film alapjául

szolgáló regényből végül is a fürdőszoba-jelenet, a zuhany alatti váratlan gyilkosság lehetősége miatt készített filmet. Ez keltette föl elsősorban a figyelmét, érdekelte, hogyan lehet ezt filmen kifejezni, ezért készítette el a *Psychót*.

Marion meggyilkolásának jelenetét hét napig vették föl. A jelenet hetven beállításból áll, és mindössze 45 másodpercig tart. Fordított arányban áll egymással az időtartam és a beállítások nagy száma, és ezért a néző szubjektív idejében hosszabbnak tűnik a jelenet az objektív időhöz képest. A jelenet ritmusát és tempóját a hosszabb és rövidebb beállítások változtatása teremti meg. Hitchcock a „testet érő kés illúzióját” a vágásokkal fejezi ki.¹⁰

Marion belép a függöny mögé, és megengedi a vizet. Az alulról fényképezett képen a zuhanyból ömlő víz a hosszabb beállításban „fegyverként hat”.¹¹ Az árnyék feltűnése után a késszúrásokkal szemben tehetetlenül védekező Marion az egymást követő gyors beállításokban csak villanásszerűen látszik. Az utolsó beállítások közeli képei hosszabbak, például ahogy Marion keze lassan csúszik le a csempéről, majd az ömlő víz képe, vagy ahogy a lány eszméletlenül, reflexként még egyszer kinyújtja a kezét, és lerántja a függönyt. Közeli kép mutatja élettelen lábát és a lefolyót, ahogy elnyeli a vért és a vizet. A következő beállításban Marion szeme a superközeliben szinte külön testnek hat, majd eltávolodik a kamera, hogy megmutassa az egész testet, és utána ráközelít nyitott szemmel fekvő arcára. Az egész jelenet alatt egyetlen hang, a víz zuhogása hallatszik, ahogy akadálytalanul ömlik a tusból, a késszúrások párhuzamaként.

Ez a film legbrutálisabb és éppen ezért legsokkírozóbb jelenete. Marion meztelen teste védtelenül tárul a gyilkos félelmet nem ismerő kegyetlensége elé. Ezért érthetünk egyet Truffaut megállapításával, aki ezt a gyilkosságot olyannak látja, „mint egy megbecstelenítést.”¹²

Hitchcock Arbogast, a detektív meggyilkolását más módon, de hasonló expresszivitással jeleníti meg. A beállítások, a gépmozgások, a gyors vágások nemcsak a feszültséget fokozzák, hanem érzéki csalódás áldozatává teszik a nézőt, aki mintha az anya alakját látná a késsel a kezében ebben a jelenetben. Hitchcock mintha kuncogna magában, hogy sikerült célját elérnie: „Nagy izgalommal töltött el a gondolat, hogy a kamerát a néző figyelmének elterelésére használhatom.”¹³ Az első gyilkosság emléke változatlanul szorongással tölti el a nézőt, és ennek következtében alig tudja csillapítani izgalmát, amikor Arbogast elindul a ház felé. Távoli képen, hosszú beállításban követi a kamera, ahogy halad az úton. Közeli képen látjuk az ajtót, amint odaérkezik és benyit. „Úgy gondoltam, hogyha itt koncentrálni akarjuk mindazt a bizonytalanságot és szorongást, ami a nézőben az eddigi események során felhalmozódott, a legjobb lesz, ha bemutatunk egy közönséges lépcsőházat és egy embert, aki felmegy a lépcsőn, a legegyszerűbb módon, ahogyan csak lehetséges.”¹⁴ Hitchcock ezt az egyszerűséget nagyon bonyolultan jeleníti meg. Az egész lépcsősort alulról, távoli képen látjuk. Arbogast a kalapját a kezébe veszi, és lassú lépésekkel elindul felfelé. A kamera a lépcsősort a totálképen alsó gépállásból jeleníti meg, szorongást vált ki, mert nem lehet tudni, hogy hová visz, és mi vár arra, aki elindul rajta felfelé. Arbogast kezét közeli képen látjuk, ahogy a korláton csúsztatja, és ugyancsak közeli képen a lábát, de ezt a kamera a lépcsőkorláton keresztül, oldalnézetből követi. A rendező a felső gépállásból totál képekkel jeleníti meg elsősorban Arbogast alakját és a lépcsősort, de a kinyíló ajtó sarka közeli képen látszik. Mielőtt a detektív felért volna az utolsó lépcsőfokra, „a kamera látószöge a feje fölé siklik, oda, ahonnan a néző a támadást várja, és ahol az asszony megjelent.”¹⁵ Hitchcock egyébként itt csak egy képet vágott be Arbogastról, és az anyát vertikális irányból, felülről mutatja a kamera. „Ha

hátról filmeznék, sejteni lehetne, hogy szándékosan fedem el az arcát, és a néző bizonytalanná válna. A felülről felvett képen ott van az anya, szemből és mégis fedetten, és a felvillanó kés...”¹⁶ Hitchcock a lecsapódó kés mozgásába belevágott, és a gyors vágások a gyilkos kegyetlenségét még inkább kifejezik. A detektív távolról fényképezett képen látszik, ahogy előnti a vér. Trükköket alkalmazva tudták megjeleníteni hátról felé zuhanását a lépcsőn.

Hitchcock minden fordulópontot a képek nyelvén fejezett ki a *Psychó*ban, de a vizuális hatásokkal egyidejűleg alkalmazta a hang kifejező erejét is. De a hang, a dialógus vagy a zene soha nem arra hivatott nála, hogy a képet helyettesítse.

A feszültségkeltés eszköze az agresszív hang is, a sikoly, amellyel a gyilkos támad az áldozataira a filmben. Lila kiijedten kiált, amikor megpillantja a múmiát, Bates pedig, a nő ruhában, üvöltve támad rá, hangja betölti az egész pincét.

Hitchcock a zenét is következetesen alkalmazza, és ez különösen azért válik a feszültség kifejezésének eszközévé, mert a csenddel váltakozik, és mindig csak a megfelelő drámai fordulópontok előkészítése során hangzik fel. Például a zenének aláfestő funkciója van Marion menekülésekor, de a fürdőszoba-jelenetben csak a zuhany hangját halljuk, a zene újra csak az ezt követő jelenetben szólal meg.

A Psycho utóéletéről

Hitchcock *Psychója* után elkészült a *Psycho II.* is, Richard Franklin rendezésében, de „semmi újat nem hozott az első verzióhoz képest.” Norman Bates azonban még tovább folytatja életét, legalábbis a filmben. A *Psycho III.*-at Antony Perkins rendezte meg a közelmúltban, aki természetesen a főszereplője is az új változatnak. A film állítólag megcáfolja

megelőző szkeptikus véleményeket, mert „hú a hitchcocki életműhöz, a pszichológiai feszültség és a különféle karakterek tanulmányozására épít”, és nem alkalmazza a horrorhoz hasonló látványosságokat.¹⁷ Lehet, hogy a kritikusnak igaza van, de úgy tűnik, hogy egyelőre Hitchcock filmje kielégítette a pszichózis iránti kíváncsiságunkat.

JEGYZETEK

- ¹ *A hitchcocki technika műhelyeiből.* In: Filmkultúra 1968/2.
- ² Truffaut *Le Cinema selon Hitchcock*, Párizs 1966.
- ³ Külföldi Filmhírek. Mokép 1984.
- ⁴ Gregor-Patalas: *A film világtörténete.* Gondolat 1966. 318. o.
- ⁵ Gregor-Patalas i. m. 319. o.
- ⁶ Gregor-Patalas i. m. 320. o.
- ⁷ Filmkultúra 1968/2.
- ⁸ Truffaut i. m.
- ⁹ Gregor-Patalas i. m. 320. o.
- ¹⁰ Filmkultúra 1968/2.
- ¹¹ Gregor-Patalas i. m. 320. o.
- ¹² Truffaut i. m.
- ¹³ Filmkultúra 1968/2.
- ¹⁴ Filmkultúra i. m.
- ¹⁵ Filmkultúra i. m.
- ¹⁶ Filmkultúra i. m.
- ¹⁷ *Le Revue de Cinéma* 1968. július–augusztus, idézi a Mokép Külföldi Filmhírek

