
A collection of black silhouettes of birds in flight, scattered across the white background. The birds are shown in various stages of flight, with wings spread wide, some appearing to be landing or taking off. The silhouettes are simple and elegant, capturing the essence of the birds' forms.

hitchcock

A black silhouette of a bird standing on the ground, positioned at the bottom right of the page. The bird is facing left, with its head turned slightly towards the viewer. Its wings are tucked close to its body, and its legs are visible.

apertúra könyvek

Apertúra Könyvek

Sorozatszerkesztő Füzi Izabella

# Hitchcock. Kritikai olvasatok

Szerkesztette Füzi Izabella

Pompeji

Szeged, 2010

E kötet megjelenését támogatta

Apertúra folyóirat (www.apertura.hu)

 **apertúra**  
Film-Újzualitás-Elmélet



**MAGYAR KÖNYV  
ALAPÍTVÁNY**



OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTERIUM

## **Pompeji Alapítvány**

A fordításokat az eredetivel egybevetette Füzi Izabella

Szerkesztőasszisztens Huszár Linda

Szerkesztés © Füzi Izabella, 2010

Hungarian Translation 2010 © Deák Viktor, Dobolán Katalin, Ferenczy Petra,  
Füzi Izabella, Hajdú Richárd, Szarvas Szilárd, Szerda Zsófia, Török Ervin

ISBN 978-963-06-8812-3

ISSN 2061-5256

## **Tartalom**

Sorozati előszó .....	7
1. Füzi Izabella: Bevezetés Hitchcockba. Szempontok a narratív, dramaturgiai, műfaji és szerzői elemzéshez .....	8
2. Slavoj Žižek: Alfred Hitchcock, avagy a forma és történeti közvetítése .....	39
3. Pascal Bonitzer: A hitchcocki suspense .....	53
4. Christopher Morris: A látás allegóriája Hitchcock némafilmjeiben .....	71
5. Tania Modleski: Gyilkos kacaj. Alfred Hitchcock <i>Zsarolása és a feminista értelmezés</i> .....	101
6. Mladen Dolar: Hitchcock tárgyai .....	128
7. Francesco Casetti: Két narratív stratégia: Antonioni és Hitchcock .....	148
8. Miran Božović: Az ember a saját retinája mögött .....	173
9. Sam Ishii-Gonzales: Hitchcock és Deleuze .....	193
A kötet szerzői .....	220
Hitchcock-filmográfia .....	224
Válogatott Hitchcock-bibliográfia .....	238
A kötetben szereplő filmek jegyzéke .....	239
Képek jegyzéke .....	241
A tanulmányok eredeti megjelenési helye .....	242

## Sorozati előszó

Az *Apertúra* folyóirat ([www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)) 2005 őszén azért jött létre, hogy a szegedi filmtudományos műhely publikációs felületeként hozzájáruljon a magyar nyelven folyó filmkritika, filmelemzés, filmelmélet és filmtörténet diskurzusainak felélénkítéséhez. A folyóiratban számos nemzetközi tudós (fordításban közölt) és országosan elismert szakember szövege is olvasható. 2009-től a folyóirat profilja kiszélesedett, és nemcsak a mozgóképhez kapcsolódó jelenségekkel, hanem a szélesebben vett (és a film kontextusait is jelentő) vizuális és digitális kultúrával is foglalkozik. A vizuális kultúratudomány interdiszciplináris tudományág, melyet az a jelenkori tapasztalat hívott életre, hogy a médiumok és a kifejezési eszközök változásával új, az interdiszciplináris kultúratudomány, valamint a médiaelmélet releváns eljárásait felhasználó megközelítési módokra van szükség. Célkitűzései a globális médiakultúra kritikai elemzése, az újabb és a régebbi vizuális médiumok összehasonlítása, a mediális jelenségek historizálása; az egyes médiumok, kifejezési eszközök komparatív vizsgálata, különös tekintettel az egyént és a társadalmat formáló hatásukra; diszciplináris határátlépések által a vizuális médiumokkal foglalkozó tudományok (filmtudomány, színháztudomány, művészettörténet, szemiotika, vizuális antropológia, médiaelmélet) módszertanának, interpretációs eljárásainak az összehasonlítása.

Sorozatunk, az *Apertúra* Könyvek ennek a vállalkozásnak a folytatása és kiterjesztése. Olyan oktatási segédanyagként is használható könyveket szeretnénk megjelentetni, amelyek a vizuális kultúra és ezen belül a mozgókép jelenségeinek több szempontú megértését, megvilágítását célozzák. A sorozat egyaránt helyet kíván adni fordításoknak és eredeti írásoknak, monográfiáknak és szöveggyűjteményeknek, a gondolkodás újabb fejleményeit közlő munkáknak, valamint régebbi szövegkiadásoknak.

1. fejezet

Füzi Izabella: Bevezetés  
Hitchcockba. Szempontok a  
narratív, dramaturgiai, műfaji és  
szerzői elemzéshez

## A Hitchcock-szeminárium hallgatóinak

Alfred Hitchcock hat évtizedes munkássága folyamatosan lázban tartja az értelmezőket. Pályája a 20-as évek elején indult a némafilm virágkorában, és 1980-ban bekövetkezett halálával fejeződött be. Filmjei által jól illusztrálhatók a filmtörténet korszakváltásai (hangos váltás, a színes film megjelenése, a klasszikus narratíva kialakulása és felbomlása), ezért életműve a mozgókép történeti változásainak kicsinyített tükreként is működhet. Mindeközben Hitchcock azáltal vált híressé, hogy – a stúdiókorszak által megszabott szigorú gyártási körülmények ellenére – a nézők által felismerhető és beazonosítható stílust hozott létre, melyet nemcsak a filmek formai jegyei tesznek azonosíthatóvá, hanem a közönséggel kialakított és állandó médiajelenlét által biztosított viszonyának is tulajdoníthatunk. Ez az egységesnek tételzett stílus közelebről nézve azonban a megközelítések, elméletek, irányzatok olvasataiban és történetileg is elkülönöződik. Az értelmezések mennyiségét illetően Hitchcock a filmtörténet Shakespeare-jének tekinthető; ez az értelmezői szenvedély a későbbi filmalkotókra tett hatásában is megnyilvánul (Brian de Palma, Paul Verhoeven, Quentin Tarantino filmjeiben például).

Tarantino legújabb filmjében, a *Becstelen brigantykban* (Inglorious Basterds, 2009) sok más filmidézet és -allúzió mellett Hitchcock-utalásokat is találunk. A leginkább explicit az a jelölt (fekete-fehér) és „szó szerinti” idézet, amelyben a *Szabotázs* egyik beállítását látjuk osztott képernyőn megjelenni a narrátor azon megjegyzésének „illusztrációjaként”, hogy a nitrát alapú celluloidszalag háromszor gyorsabban ég, mint a papír, ezért tilos nyilvános járművön szállítani. [1.1 kép]



1.1

Shosanna, a mozitulajdonos zsidó lány, a történetnek ezen a pontján dönti el, hogy a celluloidot robbanószerként használja a náccikkal teli moziterem felrobbantásához. Az 1936-os *Szabotázsban* a bombát tartalmazó csomagot a *Bartholomew, the Strangler* című film tekercei álcázzák: Verloc, egy titkos szervezet szabotázsakcióinak végrehajtója Stevie-vel, feleségének öccsével juttatja célba a csomagot, akinek nincs tudomása annak tartalmáról. A fiúval ellentétben a nézők még a bomba robbanásának pontos időpontját is ismerik. Ezért amikor Stevie Londont átszelő útja során folyamatosan meg-megáll és késlekedik, a nézők izgatottan szurkolnak, hogy továbbinduljon, és minél hamarabb megszabaduljon a halálos csomagtól. A fiú útja során folyton bámészkodik, a nagyvárosi forgatag eltéríti, útját állja. Olyan látványok és látványosságok tartóztatják fel, melyek a korai film attrakcióinak természetes közegeként szolgáltak: nyilvános bemutatók, ünnepi felvonulások, forgalmas átkelőhelyek – a nagyváros megannyi új látványosságának figyelmet igénylő és csatornázó módozatai, mint ahogy azt Walter Benjamin a „sokkélmeny” fogalmában megragadta. Az úticél elérése minduntalan akadályba ütközik: Stevie-t a látványba való bevonás különböző technikái által tartóztatják fel. Először szó szerint egy fogkrémreklám bemutatóját hajtják végre rajta, aztán egy diszfelvonuláson sorfalat álló tömeg keresztezi útját, a tömegben sodródik, majd az előzetes figyelmeztetés ellenére mégis buszra száll, de a busz forgalmi dugóba kerül. [1.2-1.5 kép]

A megmenekülést jelentő mozgás, haladás és a látvány előtti halálos bénultság ezen kiélezése a korai film alaphelyzetének, az üldözésnek vagy a hajszának Hitchcock-féle változata. A jelenet a Hitchcock által megfogalmazott suspense iskolapéldája: a szereplő tudásához viszonyított nézői többlettudás érzelmi reakciót, a beavatkozás igényét váltja ki a nézőből. Fontos hangsúlyozni, hogy ezt az érzelmi azonosulást a néző kognitív fölénye hozza létre, és Hitchcock szerint nem morális alapon történik: ha tudomásunkra jut, hogy a házigazda épp hazafelé tart, miközben a házat kirabolják, a betörőnek fogunk szurkolni, hogy minél előbb elhagyja a terepet. A narratív többlettudás azonban nem egyedüli összetevője a suspense-nek: a késleltetés által a szituáció kimenetele elhalasztódik – a vég felfüggesztése, kitolása a suspense



1.2-1.5

másik meghatározó jegyének tekinthető. A *Szabotázs* idézett jelenetében különösen ironikus, hogy Stevie késlekedésének az okai vizuális természetűek: olyan lehengető látványok, melyek a nézőt is hasonló módon elvarázsolják, de ugyanakkor tűrhetetlenné is teszik a pusztá szemlélődést.

A jelenet végkimenetelét Hitchcock két szempontból is alapvetően elhibázottnak tartotta későbbi visszaemlékezéseiben:

„Adott körülmények között egy tisztességes rendezőnek kutya kötelessége megvédeni a fiúcskát a bomba felrobbanásától. Én azonban a levegőbe röptettem, jó néhány utastársával, akikkel történetesen együtt buszozott.

A *Szabotázs* említett epizódjában nyíltan semmibe vettem a rokonszenves szereplőt megillető védőburkot. Ráadásul azzal, hogy felrobbantottam a bombát, amelyről a néző tudta, hogy a filmdobozban

van, a fiú pedig nem, megsértettem a feszültség [*suspense*] és a rémület, azaz a figyelmeztető előjelek és a meglepetés ötvözését tiltó szabályt. Ha a közönség nem tudott volna a doboz valódi tartalmáról, a robbanás teljes meglepetést okozott volna. Miután az effajta sokk érzelmi bénultságot eredményez, nem hiszem, hogy ekkora indulatokat kellett volna kavarnom. Így azonban a közönség – a kritikusokkal együtt – egyöntetűen azon a véleményen volt, hogy nekem kellett volna a kisfiú mellett utaznom, mégpedig lehetőleg azon az ülésen, amelyre a bombát helyezte.”<sup>1</sup>

Hitchcock gyakran kifejtette, hogy a nézőközönség számára szimpatikus szereplőt „láthatatlan burok veszi körül, amely megvédi mindentől [...] e bizonyosság azonban sohasem tudatosulhat benne: miközben tudja [...], el kell felejtene, amit tud. Ha nem tudná, akkor valóban aggódna; ha nem felejtene el, akkor unatkozna.”<sup>2</sup> Tudásnak és felejtésnek ezen paradox egyvelege a fikció sajátja: a rokonszenves szereplőt, s így a nézőt is magában foglaló burok létrejöttének és tiszteletben tartásának alapja Hitchcock szerint a néző és a rendező közti szerződéses viszony. Közismert, hogy Hitchcock jónéhányszor megszegte e szerződéses ígéretét, és felszakította a nézőt és a szereplőt védő burkot – erre a legismertebb példa a *Psycho* zuhanyjelenete. Tarantino filmjének másik Hitchcock-parafraízisa épp ezt a szituációt – a nézőség fogalmába beépített védettségek, cselekvés és szemlélés egyensúlyának a megbontását – allegorizálja.

Az *Óriási arc bosszúja* (*Revenge of the Giant Face*) című utolsó fejezetben *A nemzet büszkesége* náci propagandafilm bemutatóján Shosanna

1 Sidney Gottlieb: *Alfred Hitchcock. Írások, beszélgetések*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2001. 140-141.

2 Uo. Kiemelések az eredetiben. A mozisituációnak ezt a paradox állapotát, mely a nézőnek egyszerre szolgáltatja a „félelem örömét” és a védettség érzését, Hitchcock a század elején divatos thriller-show-val állítja szembe: a nézőket „leültették egy függönnyel szemközt, amely két oszlop között lógott. Nyilvánvalóan arra számítottak, hogy felmegy a függöny, ehelyett az egyik oszlop nagy robaj közepette dőlni kezdett feléjük. [...] Természetes, hogy az esemény izgalommal járt, de nem olyannal, amely a közönségnek is tetszett volna [...] hiszen aláásta a nézők biztonságérzetét. A mozi ezzel szemben meghagyja a tudatalatti biztonságérzetet...” I. h. 130.

bosszúterve a tervezetthez képest eltérő dramaturgia szerint szervezi a náci ünnepét. A *nemzet büszkesége* csúcspontján Shosanna lekeveri a náci katona hősies szónoklatát (a gesztus és az eljárás ugyanaz, mint a Tarantino filmjét „lekeverő” *Szabotázs* esetében: „vendégképek” beszúrásáról van szó). Az ellenséget gyilkoló náci katona közelijét felváltja Shosanna a mozi közönségéhez intézett, halálos üzenetet hozó közeli. Az így kibontakozó jelenet a *Szabotőr*, Hitchcock másik, amerikai szabotázs-filmjének üldözési jelenetét idézi. Hitchcock montázsai még sűrűbbek, mint a filmbeli náci katona, a nézőközönségben helyet foglaló Hitler és Shosanna közelijét váltogató Tarantino-filmé. Az egyik főgonosz, a szabotőr Fry az öt üldöző rendőrök elől egy mozitermen keresztül menekül (melyet a filmben „music hall”-nak<sup>3</sup> neveznek). A nézőtéri nevetgélésekből úgy tűnik, a szerelmi háromszög komikus leleplezésénél kapcsolódunk be a filmben. A vásznon látható nő gyözködi a férfit, hogy minél hamarabb tűnjön el, mielőtt Henry ideér. A férfi először a nőre hárítja a felelősséget („Azt gondoltam, féltékennyé akarta tenni az öregfiút.”), majd Henry szexuális képességeinek a kigúnyolásával folytatja („Azt mondja, hogy az öreg Henry-nek fegyvere van? Igazi fegyvere?”). Amikor Henry megjelenik a színen, és lövöldözni kezd, a nő pedig a menekülő férfit biztatja, a vásznon pergő film lövöldözései és kiáltásai egybeolvadnak a moziterem lövöldözéseivel és kiáltásaival. Fry a filmbeli lövéseket használja arra, hogy a moziteremben megjelent rendőröket semlegesítse, lövésének a hangjára a filmbeli nő rezzen össze, máskor úgy tűnik, mintha a nő őt biztatná menekülésre, miközben a filmbeli lövések elől a moziközönség próbál menekülni. [1.6-1.7 kép] A komikus házi csetepaté és a kémsztori egymás mellé rendelése ironizálja a *Szabotőr*nek az amerikai hazafiság propagandájaként történő értelmezését. A jelenet legemlékezetesebb beállításai egyetlen képmezőbe fogják össze a vásznon arcnagyközelijeit és az ehhez képest

3 Bár a *Szabotőrt* Hitchcock Amerikában készítette, s *A Manderley-ház asszonyával* (első hollywoodi filmjével) ellentétben amerikai környezetben is játszódik, a *music hall* tipikusan brit szórakoztatási intézmény, a varieté egyik formája, ahol többféle műfajú előadásokkal szórakoztatják elsősorban a munkásosztály tagjaiból kikerülő közönséget. A *music hall* mint nyilvános tér fontos szerepet játszik a *39 lépcsőfokban*: a történet kiindulópontja és lezárása is ide kapcsolódik.



1.6-1.7



liliputizálódott nézőket. A lépték effajta játékba hozása a mozisituáció allegóriájának tekinthető, hiszen a gigantikus arcok csak a mozivászon méretei által érvényesülnek,<sup>4</sup> vagy az olyan arcot ábrázoló monumentális tárgyak esetében, mint a Szabadság-szobor, melyről Fry a *Szabotőr* végső jelenetében lógni fog, vagy a Rushmore-hegy elnökarcai, melyek előterében az *Észak-északnyugat* főszereplői menekülnek az életükért. A mozdíthatatlan és szenttelen szoborarcok és az életveszélyben lévő szereplők ellentéte ismétlődik a *Szabotőr* mozijelenetében, ahol a vígjáték műfaji konvenciói és a nézőközönség halálos ijedtsége kerül egymás mellé, vagy a *Becstelen Brigantykban*, ahol Shoshana vérfagyasztó nevése, az óriási vászonarc a halálos rémület hordozója a nézők számára.

A vásznon terének ezen meghosszabbítása, a nézői tér bekebelezése a Hitchcock-névvel jelölt jelenség alapvető jegyének, a közönség feletti uralomnak egyik fontos mozzanata. Amint köztudott, Hitchcock maga is arra törekedett, hogy a *közönséget rendező* filmkészítőként tartsák számon: „A képi hatás a legfontosabb egy olyan médium esetében, amelynek mindig le kell kötnie a szemet ahhoz, hogy ne kalandozzon el. [...] A moziban a rendező irányítja a közönséget. [...] A díszlettervezésnél, mint ahogy a filmgyártás más területein is, a legfontosabb, hogy uralkodni tudjunk a közönségen.”<sup>5</sup> A szem lekötésének, a közönség leláncolásának ezen eljárásai új típusú közönséget és mozinézési

4 Lásd erről Margitházi Beja: *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Kolozsvár, Koinónia, 2008. 202-209.

5 *Írások, beszélgetések*, 231., 235.



módokat teremtettek,<sup>6</sup> ami különösképpen az interpretáció státuszában hozott létre változást. Hitchcock kétségkívül minden idők legtöbbet értelmezett filmkészítője, nemcsak a kritikusok, hanem a rajongói tábor körében is. Hitchcock a thriller műfaját megteremtő „félelem öröme” által rendszabályozta a közönséget. Ez a mazochisztikus alávetettség a másik oldalon abban nyilvánult meg, hogy az értelmezők szétszedték, kivesézték és agyoninterpretálták a filmjeit. Ugyanakkor maguk a filmek nyitják meg az interpretációnak ezt a végtelenségét azáltal, hogy olyan protagonistákat helyeznek előtérbe, akik kezdetől fogva mesteri értelmezők, vagy a történet folyamán tesznek szert erre a képességre. Még a legszerelmesebb női szereplők is (mint például Constance a *Bűvöletben*, Lina a *Gyanakvó szerelemben* vagy Eve a *Rémület a színpadon* című filmekben) állandóan megfejtendő jelekbe ütköznek, melyekből invenciózus forgatókönyveket gyártanak.

A szereplők nézőkké válnak, és folyamatosan meg kell tapasztalniuk, hogy világukban csak jelek vannak. Gilles Deleuze Hitchcock filmjeinek határhelyzetét a klasszikus és a modern film között abban jelölte meg, ahogyan az akció, a cselekvés státusza megváltozik, és a filmi elbeszélés már nem a szituációnak a fizikai cselekvések által történő megváltoztatására épül, hanem annak értelmezésére. Talán a szereplők ezen ténykedése az oka annak, hogy a Hitchcock-filmekben visszatérő tematikus és motivikus elemek is – narratív eljárások, grafikai minőségek, tárgyak, sztárok stb. – megfejtendő, titkos jelekként tűnnek fel az értelmezők számára. Olyannyira, hogy a Hitchcock-interpretációk áttekintése – pusztán a szakmai olvasatok számát tekintve is<sup>7</sup> – komoly kihívásnak számít. Jelen kötet nem a kimerítésükre törekszik, inkább megközelítési irányokat és lehetőségeket jelez. A kötetbeli írások az utóbbi három évtized filmelméleti törekvéseit tükrözik, nagy részük egy-egy kiemelt filmet elemez részletesen, így egyaránt jó támpontokat szolgáltat a filmelemzés eljárásainak és módszereinek elleséséhez és

6 Lásd ehhez Linda Williams kitűnő tanulmányát, aki amellet érvel, hogy a *Psycho* az identitás és az élvezet új formáit honosította meg. (Felügyelet és mulatság. A *Psycho* és a posztmodern film. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis*, 2004/1. 72-95.)

7 Jane E. Sloan 1995-ös könyvében (*Alfred Hitchcock. A Filmography and Bibliography*. California, University of California Press) több, mint 200 oldalon keresztül sorolja a Hitchcock-bibliográfia tételeit.

azon elméleti irányzatok előfeltevéseinek, hatékonyságának megítéléséhez, melyek az elemzéseket inspirálták. A kötet fő kérdése tehát kettős: miképpen szólaltathatók meg a Hitchcock-filmek az egyes elméleti keretekben, másrészt milyen interakció jön létre elemzés és elmélet között. Jelen bevezető tanulmány célja olyan átfogó szempontokra rámutatni, melyek kiindulópontként szolgálhatnak a Hitchcock-filmek tanulmányozásához. Nem a Hitchcock-szakirodalomhoz, hanem elsősorban a Hitchcock-filmekhez kíván támpontokat nyújtani. Ezen irányokat négy nagyobb összefonódó terület köré csoportosítom, és igyekszem a kevésbé elemzett filmekre is felhívni a figyelmet. A hitchcocki *narratív* eljárásokat a narráció címzettje és a szubjektivitás megszerkesztésének szempontjából elemzem, a hitchcocki *dramaturgiát* a karakterek identitását alkotó szerepcserék és a drámai szituáció erőviszonyokat konfiguráló összefüggésében; a *műfaji* kód segítségével felfedhetők azok a szimbolikus társadalmi struktúrák, melyeket a műfajok narrativizálnak, a *szerezői* kód által kiemelt jegyek pedig egy olyan vonatkoztatási rendszert hoznak létre, amelyben a filmek intertextuálisan egymásra utalnak, megnyitva az ismétlés és a különbség játékát.

Hitchcock munkásságának nagy része (első négy évtizede) arra a korszakra esik, amelyet klasszikus filmtörténetként szokás aposztrofálni,<sup>8</sup> s melynek meghatározó mintázatát a klasszikus hollywoodi elbeszélés modellje rögzíti. Bár a klasszikus narrációnak többféle elméleti megközelítése és értékelése is érvényben van,<sup>9</sup> afölött viszonylagos konszenzus látszik kialakulni, hogy az 1910-es évek végére a filmi elbeszélés konvenciói megszilárdultak, és a történetmondás olyan modellje jött létre, melyben a képeket arra kényszerítették, „hogy egy bizonyos sorrendben kövessék egymást, és abban is maradjanak, mozgásban; de előre és pontosan kiszámították, hogy miképpen kell ennek történnie”.<sup>10</sup> A korai mozi és a narratív film közti cezúra a filmformanyelvi

8 A filmtörténeti periodizáció anomáliáit Linda Williams említett tanulmánya Hitchcock vonatkozásában is felsorakoztatja.

9 Lásd ehhez írásomat: A narratív film elméletei. *Apertúra*, 2008. tavasz (<http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi>)

10 Elfriede Jelinek: Az idő futásában. Ford. Kovács Edit. *Nagyvilág*, 2006/8. 693-699. Jelinek ezt a kényszerítő mechanizmust nem erre a történeti váltásra vonatkoztatja, hanem a film általános jegyeként írja le.

eszközök változásában is (kompozíció, színészi játék, díszletek, plánozás, mélység stb.) meggyőzően kimutatható, ám mindez együtt jár a narratív formák és a befogadói attitűd átalakulásával. A korai vetítések természetes közege a varietészínház, a vásári mutatványok szórakoztató műfajai. A film átveszi az ezekre jellemző játéktípust és prezentációs formát: a magamutogató színészek a kamerának játszanak, amely a nézőket helyettesíti. A közvetlen megszólítás, valamint a narratív zárlat és az egyénített szereplők hiánya egészen eltérő vizuális élvezetet hoz létre és elégít ki, mint az a narratív film, ahol a színészek a kamera és a nézők teljes figyelmen kívül hagyásával játszanak, a néző az eseményeknek inkább titkos megfigyelője, mintsem megszólított résztvevője.<sup>11</sup> Nem arról van szó, hogy a voyeurizmus ismeretlen lett volna a korai film számára (gondoljunk csak olyan korai rövidfilmekre, mint *A csók* [May Irwin Kiss, 1896] vagy *A pajzán kereskedősegéd* [The Gay Shoe Clerk, 1903]), hanem arról, hogy a látványba való bevonás más feltételek mellett történik. Ezért szokták a korai mozi nyíltnak és ártatlannak, egyfajta „filmi Paradicsomnak” nevezni, míg a narratíva intézményesült formái egy olyan tekintetet feltételeznek, mely maga után vonja a titok, a bűn és a halál kategóriáit.<sup>12</sup>

Kitűnő példát szolgáltat erre a különbségre Hitchcock első fennmaradt némafilmjének, *A gyönyörök kertjének* (1925) kezdőjelenete, ahol egy varieté táncosnőinek fellépését látjuk. A kamera frontális nézetből mutatja a felsorakozott lányokat, de a látványt a rákövetkező ellenbeállítás újrakeregeti, és a közönség első soraiban helyet foglaló férfiak tekinteteként értelmezi újra (az első sorban egy bóbiskoló nő is helyet foglal). A látvány elveszítette ártatlanságát, egy előzetes tekintet értelmezésében jelenik meg, amit egyrészt az elmosódott szubjektív beállítás motivál, másrészt a szem meghosszabbítását célzó külső eszközök, mint az egyik férfi monoklija és távcsöve, melyet a táncosok lábára irányít. [1.8 kép]

11 Lásd erről Noël Burch: *Life to Those Shadows*. University of California Press, 1990. és Tom Gunning több tanulmányát (például Tom Gunning: *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. *Wide Angle* (1986) 8, 3-4. szám; Tom Gunning: „Now you see it, now you don't”. *The Temporality of the Cinema of Attractions*. *Velvet Light Trap* (1993) 32.3: 3-12.)

12 Lásd Pascal Bonitzer *A hitchcocki suspense* című tanulmányát jelen kötetben.



1.8

A szereplők egyénítődnek: a kamera által kiválasztott monoklis férfi távcsövével maga is kiválaszt egyet a táncosok közül; a köztük létrejövő szemkontaktus általi párbeszéd azonban sohasem eredményez kamerába nézést. A kamera sem pontosan frontálisan veszi a szereplőket, hanem kissé oldalról, ugyanígy a szereplők tekintete sem érinti a kamerát, hanem ferdén „elsiklik” mellette. Mi az, ami megváltozott a korai mozi attrakciós, exhibicionista karakteréhez képest? A színészek többé már nem a nézők tekintetének ajánlkoznak fel,<sup>13</sup> hanem maga a nézési szituáció interiorizálódik azáltal, hogy a történetmondás részévé válik, és a nézőnek a tekintet preformáltságával kell szembesülnie (az elemzett jelenetben a férfitekintet tárgyiasító hatásával). A Hitchcock-filmek gyakran megidéznek az attrakciós mozi kelléktárát (varieté, cirkusz, vásártér, vidámpark) mint a vizuális kíváncsiság helyeit, de sohasem úgy, mint a felszabadult jókedv pillanatait, hanem mint fenyegető és veszélyes tereket (például a cirkusz a *Gyilkosságban*, ahol Handell Fane öngyilkosságot követ el, vagy az *Idegenek a vonaton* elszabadult körhintája). *A szorítóban*, ahol a történet egy ilyen környezetben bontakozik ki, a vidámparki szórakoztatást áthatják a vágy, a hatalom, a birtoklás és kisajátítás intrikái.

13 Talán két jelentős kivétel szegi meg a klasszikus elbeszélés ezen tiltását: egyrészt a burleszk, a korai mozi exhibicionizmusának és ártatlanságának folytatója, másrészt a musical, amelyben a színházi bemutatásból kölcsönvett nézői interpelláció műfaji konvencióvá válik.

Nem Hitchcock volt az első, aki a kamerának a néző fizikai helyzetétől eloldott funkcióját létrehozta és kiaknáta. A közelképek megjelenése, a színészi játék visszafogottsága és – amint Hitchcock is gyakran hivatkozik rá – „a filmszalagdarabkák sajátos ritmusú képsorba rendezése”<sup>14</sup> Griffith filmjeiben (különösképpen a filmzáró végső hajszában, az utolsó pillanatban történő megmenekülésben) olyan pozíciót eredményezett, mely a nézőt felszabadította testi, térbeli és időbeli korlátai alól. A keresztvágások – a veszély előrejelzése által – lehetővé tették, hogy a néző többet tudjon, mint a szereplő, egyszerre legyen tudósa az üldözöttről és az üldözőről. A különböző térszeleteket (vagy a *Tűrelmetlenségben* [Intolerance. D.W. Griffith, 1916] történelmi korszakokat) egyetlen pillanatban összefogó tekintet már nem a fizikai észlelésnek, hanem a filmi elbeszélés egy sajátosan elvont gondolati alakzatának felel meg. Hitchcock ezt a griffith-i eljárást objektív feszültségnek nevezte, míg a saját eljárását szubjektívként azonosította, melyet a néző „az egyik szereplő szemén vagy elméjén keresztül él át”.<sup>15</sup>

A narratív információknak a szereplő tudásához való igazítását a narratológiában fokalizációnak nevezik, és annak függvényében különítik el a típusait (külső-belső, felszíni-mélyégi), hogy milyen mértékű a szereplői tudat bemutatása. A fokalizációs eljárások alapja, hogy a történet egy vagy több szereplője a történet megszerkesztését, kibontakozását elősegítő narratív információk fókuszává, szűrőjévé válik. A nézőponti vagy szubjektív szemszögű beállítások formailag is az egyik szereplőhöz kapcsolják a látványt azáltal, hogy azonosítják, kinek a tudása illetve látásmódja határozza meg az adott információ státuszát.<sup>16</sup> Hitchcocknál ez a narratív technika már a némafilmekben megjelenik, és a szereplői identitás kérdéseit feszegeti. A némafilmek karakterei rendkívül komplexek; vegyük csak a névtelen lakó figuráját *A titokzatos lakóban*, aki Daisy, a főhősnő számára azért jelenthet alternatívát az unalmas rendőr udvarlóval szemben, mert jellemét nem lehet egyetlen megragadható pontban sem lehorgonyozni.

14 Alfred Hitchcock. *Írások, beszélgetések*, 228.

15 I. m. 286.

16 Bővebben lásd: Füzi Izabella – Török Ervin: *Filmi fokalizáció és a tekintet*. In uők: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. Szeged, 2006. (<http://szabadbolcseszlet.elte.hu>)

Titokzatos és vámpírszerű figura, akiben nem véletlenül véljük felfedezni a sorozatgyilkos Megtorlót (a narráció rájátszik a két figura közti hasonlóságra). A férfi néha erőszakos és kiszámíthatatlan Daisy-vel, egyszerre félénk és gálans a nővel való bánásmódjában; hol Daisy megmentőjeként lép fel, hol maga is anyai védelmet vár kiszolgáltatott helyzetében. A történet nem motiválja a lakó figurájának különböző hiposztázisait vagy az egyikből a másikba történő átmenetet. Amikor a szerelmesek a legközelebb kerülnek egymáshoz, a Daisy nézőpontjából keretezett arcközelik kísérteties módon elidegenítőek: a másik identitása úgy nyílik meg ebben a közeledésben (amit a szűk képkivágatban egyre közelebb kerülő arc hoz létre), hogy nemcsak a Megtorló alakjához kapcsolódó erőszakos szexualitás vizuális megjelenítését konnotálja, hanem az identitás(hiány) mint megragadhatatlan, feneketlen és fenyegető mélység is megtapasztalhatóvá válik.<sup>17</sup> [1.9-1.12 kép]



1.9-1.12

17 A későbbi Hitchcock-filmekben erre a *Hátsó ablak* azon beállítása rimel, amelyben Lisa váratlanul megjelenik Jeff lakásán, a sötétben közel hajol hozzá, és megcsókolja.

A szubjektivitásnak eltérő modelljét hozza létre a 39 lépcsőfokkal kialakított és megszilárdult narráció, ahol a történetben való előrehaladásunk egyetlen szereplő nézőpontján keresztül közvetítődik. A diegetikus világra vonatkozó tudásunk, illetve a jelenségek értelmezése mind az egyik szereplő horizontjából történik. A nézői tudásnak effajta korlátozása oda vezet, hogy a történet fordulatai a szereplői felismerésekhez kapcsolódnak, a helyzet felismerését megelőzően azonban nem tudjuk eldönteni, hogy a szituáció értékelése mennyiben valós, vagy mennyiben következik a hős szubjektív helyzetértékeléséből. A menekülő-nyomozó hősök (Hannay a 39 lépcsőfokban, Kane a Szabotórben, Thornhill az Észak-Északnyugatban) mindenhol veszélyt sejtnek, és a nézőnek nincsenek támpontjai arra vonatkozóan, hogy ezek valóságát ellenőrizze. Az Észak-északnyugat híres repülő jelenetében már-már komikussá válik, ahogyan a préri közepén várakozó Thornhill minden felbukkanó autóban, emberben potenciális veszélyforrást lát. A feszültség itt abból adódik, hogy eldönthetetlen, hol kezdődik a szereplő hallucinatórikus projekciója, és melyek a veszély valódi jelei. A suspense-nek ez a meghatározása nem a nézői többlettudásból adódik, hanem mindenféle biztos tudás felfüggesztéséből. Ahogyan Christopher Morris rámutatott, a suspense etimológiai jelentései (a latin *pendo* igéből: felfüggeszt, függ, mérlegel, lebegtet, stb.) egy olyan (térbeli) pozícióra utalnak, melyet a szilárd (viszonyítási) alap hiánya határoz meg. Ennek az alakzatnak a vizuális megjelenítői a Hitchcock egész munkásságát végigkísérő lógó-függeszkedő alakok, mint például a lakó, Handel Fane a Gyilkosságban, Fry a Szabotórben, Jeff a Hátsó ablakban, Scottie a Szédülésben, Eve és Thornhill az Észak-északnyugatban.<sup>18</sup> A suspense tehát a bizonytalanság, az eldönthetlenség kitartott pillanata. Hitchcock ezt így magyarázta: ha valaki sétál a sötét utcán, és hirtelen előbukkan egy árny, akkor ez rémületet okoz, de ha csak lépteket hallunk, melyekről nem tudjuk eldönteni, hogy követ-e valaki, vagy saját lépteink visszhangját halljuk, akkor ez sokkal nyugtalanítóbb szorongást idéz elő.

18 Christopher Morris: *The Hanging Figure. On Suspense and the Films of Alfred Hitchcock*. Praeger, 2002. 6.

Észlelés és értelmezés ezen összefonódásának formai megfelelője a nézőt és nézettet összekapcsoló kameramozgás, mint az *Észak-északnyugat* téves azonosítási jelenetében. A beállítás, melyben a kifutófiú George Kaplan nevét kiáltozza és ugyanabban a pillanatban Thornhill feláll, hogy anyjának üzenetet hagyjon, objektív szemszögből indul, de egy félköríves kameramozgással megmutatja azt is, hogy kik a látvány keretezői, és ezáltal e két esemény téves összekapcsolásának „szerzői”. Az eljárást Hitchcock egyik kézjegyének is tekinthetjük: a *Szédülésben* például egy olyan szereplői interioritást hoz létre, amely leginkább a regény narratív technikájára hasonlít. Madeleine/Judy és Scottie első találkozását a narráció ahhoz hasonlóan mutatja be, mint amit a regényben „áttetsző tudatnak”<sup>19</sup> vagy a tudat mimézisének neveznek, s amely a szereplő lélekállapotát, gondolatvilágát, sőt: félelmeit, vágyait, kétségeit, megszállottságát stb. a narrátori bemutatás által úgy teszi hozzáférhetővé, ahogyan ez a valóságban nem elérhető számunkra, sem mások, sem a magunk vonatkozásában.

Scottie-nak traumatikus balesete és magasságiszonya miatt le kellett mondania rendőri munkáját. Régi iskolatársa, Gavin Elster megkéri, hogy nyomozza ki, mi történik a feleségével, aki az utóbbi időben furcsán viselkedik: a nő a halott rokona viselkedését utánozza. A találkozás előre megbeszélte helyszíne Earnie étterme, ahol Scottie-nak alkalma nyílik úgy megfigyelni Madeleine-t, hogy az ne vegyen róla tudomást. A jelenet a bárpulznál helyet foglaló Scottie félközelijével kezdődik, amint kissé hátrahajol, hogy a másik szobában elhelyezkedő asztaltársaságokat szemügyre vegye. Ekkor a kamera is hátrálni kezd, az étterem belső terét mutatva egészen addig, míg a képmezőbe foglalja Madeleine és Gavin asztalát; ezen a ponton megszólal a film romantikus-nosztalgikus zenei témája, a kamera pedig lassú előrekocsizással közelíti meg asztalukat. [1.13-1.14 kép] Egy olyan szekvencia következik, melyben Scottie félközelije és a távozni készülő házaspár kistotálja váltakozik; a kamera eközben mindvégig úgy viselkedik, mintha Scottie optikai nézőpontját képezné le,

19 Dorrit Cohn: *Áttetsző tudatok*. Ford. Gács Anna és Cseresnyés Dóra. In *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996. 81-139.



1.13-1.14

valójában inkább Scottie kihelyezett szemeként határozható meg. Amikor Madeleine elsétál a kamera mellett, amely körülbelül Scottie térbeli helyzetét foglalja el, pillantásuk épp elkerüli egymást. A Madeleine-t alakító Kim Novak híres jobbra néző profilja lehengerlő erejű látványt tár elénk, amely abból meríti erejét, hogy a látvány nem önmagáért való, hanem Scottie érzelmeinek, későbbi végzetes megszállottságának a jelévé válik. Scottie elfordítja a tekintetét, a kamera végzi el helyette a „megfigyelési” feladatot, mégpedig úgy foglalja keretbe Madeleine-t, mint egy megközelíthetetlen, távoli, szoborszerű látványt. [1.15-1.18 kép] A kamera légiés, testetlen siklása, a zene, a megvilágítás (mely hol csillogó fénybe vonja Madeleine profilját, hol baljósan elhomályosítja), az egymás mellett elsikló tekintetek olyan tudást szolgáltatnak Scottie lelkiállapotáról, melynek ezen a ponton ő maga sincs birtokában. E tudásnak azonban nem a Scottie által ténylegesen látottak szolgálnak alapul, sokkal inkább a képzelet, mely Madeleine-t a vágy tárgyaként jeleníti meg. A történet előrehaladtával, az utolsó jelenetben Scottie-nak rá kell döbennie, hogy a fantazmatikus látomás csupán megtévesztés volt: az ideális Madeleine szerepét a vulgáris Judy játszotta el, ő maga pedig egy gyilkossághoz szolgáltatott alibit. Madeleine varázsa épp olyan művi módon előállított hatás, mint amelyet a kamera idéz elő a nézőben, amikor Scottie legrejtettebb vágyait megkonstruálva a vele való azonosulásra készíti. A látványba való végzetes bevonódás (és ennek reflexiója) a nézőt Scottie-hoz teszi hasonlóvá, aki képtelen távolságot teremteni a képtől: Hitchcock a nézőt is „megrendelésre készült tanúként” definiálta.

A narratív eljárásokon keresztül, az interioritás jelzéseként létrejövő szereplői tekintet mellett azonban legalább annyira fontos az a



1.15-1.18

viszonyrendszer, melyet egy olyan tekintet hoz létre, amelynek nincs diegetikus birtokosa, egyetlen szereplőhöz sem kapcsolható, és amelynek maguk a szereplők tárgyaivá válnak. E tekintet forrása a *drámai* szituáció kibomlásából vezethető le, egy olyan konfiguráció, melyben erők csapnak össze, s ennek eredményeképpen egy hatalmi viszonyok alapján szerveződő erőter bontakozik ki. Ennek a külső instanciának a „ténykedése” csak ritkán jár olyan tragikus kifejléssel, mint a *Szédülés* esetében, ahol Scottie nemcsak egy előzetes játszma megtévesztettjeként ismeri fel magát, hanem a szubjektum és objektum fentiekben leírt viszonya is lelepleződik. A thriller mintapéldáiként szolgáló *39 lépcsőfokban*, a *Szabotőrben* és az *Észak-északnyugatban* – melyek az identitáskeresés filmjei, ennek térbeli kibontása a fizikai helyváltoztatás, az utazás – a hősök gyakran kerülnek olyan szituációba, amikor a helyzet kényszerítő ereje írja elő a szerepeket. Gyors helyzetfelismerésük és improvizatív „alakításuk” folytán sikerül a helyzetet saját előnyükre fordítani – ideiglenesen legalábbis: Hannay a *39 lépcsőfokban* politikai szónoknak adja ki magát, Kane a *Szabotőrben* fenyegetett helyzetében ugyanígy egy szónoklattal próbálja felhívni magára a figyelmet egy jótékonyági esten, Thornhill az *Észak-északnyugat* aukciós jelenetében úgy szabadul a számára csapdává alakult helyzetből, hogy az árverés játék-

szabályait felrúgva össze-vissza licitál.<sup>20</sup> Ezek az eljátszott szerepek színpaddá változtatják a jelenet helyszínét, és mindig egy megcélzott hatással elérhető közönséget feltételeznek. Vannak azonban olyan nyugtalanító helyzetek is, amikor a színtér nem ad lehetőséget semmiféle szerep megformálására, hanem kétségbeejtő hasadtságot eredményez. Amikor a *Londoni randevú*ban a fiatal Irisnak azzal kell szembesülnie, hogy utastársai határozottan tagadják az idős hölgy létezését, akivel addig együtt utazott, a korábban történetekkel kapcsolatos bizonytalanság a nézőre is áterjed. Vajon álmodta vagy hallucinálta az eddigieket? Az idős nő létezését bizonyító jelek sorra tűnnek el, és a szereplő valósága feloldhatatlan ellentmondásba kerül a közösség konszenzusával.

Az *Észak-északnyugat*ban az identitásnak ez a megkérdőjelezése állandósul: Thornhill problémája, hogy képtelen egy olyan jelet felmutatni, mely meggyőzően szavatolhatná azonosságát. (A kémszervezet, amely az életére tör, kitartóan meg van győződve arról, hogy ő George Kaplan, a CIA ügynöke, és nem Roger Thornhill, manhattani reklámszakember.) Thornhillnek, s vele együtt a nézőnek azt kell megtapasztalnia, hogy minden jel elidegeníthető, átruházható (igazolmány, élettörténet, foglalkozás, rokon viszonyok, a gyilkosság nyomai stb.) vagy eltörölhető (nyomok, melyek a Thownsend-házban Thornhill verzióját támogatják). A szerepek, melyeket a szituáció a szereplők számára előír, veszélyesek vagy fenyegetőek, máskor csak egyszerűen feszélyezők, mint a liftes jelenetben, mikor Thornhill anyja képtelen komolyan venni fia jelzéseit, hogy a liftbe az életére törő gazfickók is beszálltak. Az anya kedélyeskedő méltatlankodással egyenesen nekik szegezi a kérdést: „Uraim, ugye nem

20 Lásd erről Slavoj Žižek írásait, aki ezeket a szituációkat a lacani szimbolikus rend, a „nagy Másik” kijátszásaként értelmezi: a *Szabotőr* játékonysági estjén a hősök úgy szabadulhatnak fogva tartóik markából, hogy a menekülési kísérletüket a báli etikett szabályaihoz igazítják. Az ellenség képtelen megakadályozni őket a cselekvésben mindaddig, míg a bál résztvevői által kialakított kollektív tekintet szemében helyesen cselekednek. E tekintet vaksága a szereplők „valódi” motivációit illetően rámutat arra is, hogy a „nagy Másik” e tekintet tárgyaiként meghatározott szubjektumok elkerülhetetlen illúziója: a maszk, a homlokzat (façade) a Hitchcock-filmek fontos értelmezői alakzata. (Slavoj Žižek: *One Can Never Know Too Much about Hitchcock*. In uó: *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MA, MIT Press, 1991.)

akarják megölni a fiamat?” A gazfickók zavartan nevetgélnek, és a „gyilkos” nevetés áterjed a lift egész közönségére. A szituáció jelöli ki tehát a szerepek leosztását, ami az identitás olyan paradox meghatározásaiig vezet, mint például a szállodában, ahol – miután Thornhill betör a nem létező Kaplan szobájába – a szobalány kérdésére így azonosítja őt: „Honnan tudja, hogy én vagyok Kaplan?” „Ez a 796-os szoba. Ön pedig az úr a 796-osban, nem igaz?”. A szereplői identitás ilyen alap nélküli következtetések, tételezések, téves azonosítások és pillanatnyi alkuk eredménye. Az egyes szituációk drámai felépítését tehát a helyzet értelmezéséért folyó állandó harc jellemzi.

A film egészének drámai szerkezetét azok a feszültségpontok rajzolják ki, melyek újabb és újabb csavart adva a történetnek, felülírják a pillanatnyilag rögzült szerepeket. Klasszikus dramaturgiai fordulat, amikor egy jelenet erejéig kilépünk a főszereplő tudáshorizontjából, és arról értesülünk, hogy Kaplan nem is létezik, hanem egy név, aminek azok a bonyolult szokások kölcsönöznek identitást, melyekkel a CIA ügynökei felruházták, egy csali, aminek annyi a szerepe, hogy elterelje a figyelmet az igazi ügynökről. Ugyanez az információ még egyszer megismétlődik, amikor a CIA embere Thornhill tudomására hozza; ebben a drámai felismerésben azonban a szerepek újra megváltoznak: most Eve lesz a csali: a CIA Thornhill lelkiismeret-furdalására és Eve-hez való vonzódására apellál, hogy további színjátszásra sarkallja. A tétek és az alku tárgya folyamatosan átveddnek, kicserélődnek, az erőviszonyok által kirajzolt színtér viszont állandósul: akár csak a híres McGuffin<sup>21</sup>, inkább ürügyek arra, hogy dramatizálják az erőviszonyokat, színtérré változtassák a helyszínt, és megszervezzék a történés ritmusát.

21 Valami, aminek megszerzése a szereplők számára életbevágó, a nézők számára pedig nem bír jelentőséggel, csupán a szereplőkre kifejtett hatásában van szerepe. Pascal Bonitzer a következőképpen vázolja a McGuffin szerepét a *Forgószélfen*: „Nem az a fontos a *Forgószélfen*, hogy néhány borospalackban homok (érc) van, hanem az, hogy a bor a pincében van, a pince ajtaja pedig be van zárva, a kulcs a férjnél van, a férj szerelmes a feleségébe, a feleség valaki másba szerelmes, a harmadik fél pedig tudni akarja, mi van a pincében.” Pascal Bonitzer: *Notorius*. In *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Szerk. Slavoj Žižek. London – New York, Verso, 1992. 151.

Fordulatok és felismerések, feszültség és feloldása, drámaiság és komikum, időzítés, ellenpontozás, ritmus: olyan elemek, melyek egy sajátosan hitchcocki dramaturgia körvonalait sejtetik. Hitchcock gyakran hangoztatta, hogy a mindennapi életben is különös érzéke van a dramatizáláshoz, valamint többször megfogalmazta írásaiban, interjúiban azt a receptet, amely szerinte a (közönség)hatás alapja. A klasszikus hollywoodi dramaturgia kelléktárát újabb elemekkel (suspense, McGuffin, kettős üldözési forma, az elbűvölő gonosz figura) bővítette, a történetek pedig gyakran tematizálják a színészi és a rendezői eljárásokat. Vandam színészi teljesítményként könyveli el Thornhill önigazolási kísérleteit, s a későbbiek folyamán Thornhillnek valóban magára kell öltenie egy nem létező személy, Kaplan szerepét, hogy tisztázhassa magát. A színházi allegória legteljesebb kibontását azonban a *Gyilkosság* című film-ben találjuk, amelynek színész-szereplői nem tudnak szabadulni attól, hogy folyamatosan szerepet játsszanak: még amikor egyedül vannak (Sir John a tárgyalást követő reggelen a fürdőszobában, Diana a börtöncellában), akkor is egy képzeletbeli közönség számára megformált szerepként tekintenek önmagukra. A film záróképe, amikor a hátráló kamera megmutatja, hogy amit a történetet lezáró boldog befejezésnek gondoltunk, pusztán egy színházi előadás része, totálissá teszi ezt az illúziót. [1.19 kép]



1.19

Hitchcock filmjeiben a 19. századi regény szubjektivitást feltáró struktúrái mellett legalább annyira jelentős tehát a színház és általában a teatralitás hatása. Hevesy Iván, aki a némafilm egyik korai elemzője, a „filmjáték” forrását az epikai művekre jellemző, a „színtér korlátlan változtatásából” adódó „cselekményegységben”, illetve a történeteknek a drámai formára jellemző „fókuszpontokba” való koncentráálásában jelölte meg.<sup>22</sup> Hevesy utal arra, hogy a drámai és az epikai forma a történetnek egészen más aspektusait és koncepcióját hozza létre: míg a narratíva alapja a „genetikus folytonosság”, a „történetrészek egymásba kapcsolása”, a dráma kiemelt pillanatokból építkezik, a történeteket stilizáltan a végkifejletbe tömöríti, egy olyan konfigurációban, ahol a „hatóerők” és a mozgatórugók megragadhatóak. Ebből a szempontból tanulságos megvizsgálni a narratív és a drámai formát összekapcsoló Hitchcock-filmek esetében a történet és a befejezés, illetve a drámai kifejlés és a narratív zárlat viszonyát. A Hitchcock-értelmezők gyakran megjegyezték, hogy a klasszikus elbeszélés hitchcocki határsértése épp a pár egyesülését (s ezáltal a szerelmi szál lezárását) nyugtázó befejezés megváltozott szerepében ragadható meg. A lezárás sokszor formálisnak, motiválatlannak és meglepőnek tűnik, képtelen integrálni és nyugvópontra helyezni a történetekből artikulálódó belátásokat. Az interjúkban Hitchcock a *happy ending* konvencióját kritizálja, vagy arra hivatkozik, hogy a sztárszínészek imidzsébe nem illő szereplehetőségek kizárása (Ivor Novello mint sorozatgyilkos *A titokzatos lakóban*, Cary Grant mint a felesége életére törő gyilkos a *Gyanakvó szerelemben*) gördített akadályt az általa eltervezett filmbefejezés leforgatásában. Az *Észak-északnyugat* zárlata paradigmikus ebből a szempontból: az akció közepéből a megoldást átugorva egy vágással helyszínváltás és időugrás történik. (Thornhill a Rushmore-hegyen próbálja megmenteni a belé kapaszkodó Eve életét, majd a vonat hálófülkéjében fejezi be a mozdulatot, amikor a házasságukra utalva felemeli Eve-et az emeleti ágyba.) A montázs metaforikusságát többen jelezték, ám ez a zárlat nem ad választ arra a kérdésre, hogy a filmben a szerepcserék sorozataként megtapasztalt identitásválság hogyan rendeződött.

22 Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája*. Budapest, Athenaeum, 1925. (reprint kiadás) Itt és a továbbiakban: 17-30.

A klasszikus hollywoodi happy end azt sugallja, hogy (a gátlástalan és nagyképű reklámügynökként megismert, az elköteleződni képtelen és az anyai fennhatóság alatt álló) férfi jellemváltozása motiválja a pár boldog egyesülését, holott a film drámai összecsapásai ezt a változást hiposztázisok sorozataként mutatták be.

A férfi és a nő viszonya a klasszikus narratívában a műfaji kódok alapján még pontosabban árnyalható. A klasszikus műfajok formai szempontok (műfaji konvenciók, ikonográfia, díszletek, narratíva, karakterek) alapján is vizsgálhatóak, itt azonban a műfajnak arra az aspektusára helyezem a hangsúlyt, ahogyan az a társadalmi ellentmondások szimbolizációjára és/vagy feloldására tesz javaslatot. Ha egy pillantást vetünk a Hitchcock-filmek tematikai bázisára, világossá válik, hogy a motívumok, témák nagy része a férfi-nő viszony különböző aspektusait nevezik meg. (Talán nem véletlen, hogy Laura Mulvey 1975-ös nagy hatású tanulmányának<sup>23</sup> – a pszichoanalitikus és a feminista filmelmélet alapszövegének – kiemelt példái épp Hitchcock filmjeiből valók: *Szédülés*, *Hátsó ablak*, *Marnie*.) Robin Wood<sup>24</sup> a következő témák mentén kategorizálta Hitchcock filmjeit:

1. Ártatlanul megvádolt férfi: *A titokzatos lakó*, *39 lépcsőfok*, *Fiatal és ártatlan*, *Gyanakvó szerelem*, *Szabotőr*, *Bűvölet*, *Idegenek a vonaton*, *Fogjunk tolvajt!*, *A tévedés áldozata*, *Észak-északnyugat*, *Téboly*
2. Bűnös nő: *Zsarolás*, *Szabotázs*, *A Manderley ház asszonya*, *Forgószél*, *A Paradine-ügy*, *Baktérió alatt*, *Rémület a színpadon*, *Szédülés*, *Psycho*, *Madarak (?)*, *Marnie*
3. Pszichopata alak: *A titokzatos lakó*, *Gyilkosság*, *A gyanú árnyékában*, *Kötél*, *Idegenek a vonaton*, *Psycho*, *Téboly*
4. Kémfilm vagy politikai bonyodalom: *A férfi, aki túl sokat tudott (1934)*, *39 lépcsőfok*, *A titkos ügynök*, *Szabotázs*, *Londoni randevú*,

23 Laura Mulvey: A vizuális élvezet és a narratív film. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 2004. 249-267.

24 Robin Wood: Plot Formations. In uő: *Hitchcock's Films Revisited*. Columbia University Press, 2002. 239-248.

*Boszorkánykonyha*, *Forgószél*, *A férfi, aki túl sokat tudott (1956)*, *Észak-északnyugat*, *Szakadt függöny*, *Topáz*

5. Házasság: *Gazdag és különös*, *Szabotázs*, *A Manderley ház asszonya*, *Végre egy jó házasság*, *Gyanakvó szerelem*, *Baktérió alatt*, *Hátsó ablak*, *Marnie*, *Téboly*.

Az osztályozás vitatható, mint minden általánosítás, mely a filmek sokféleségét öt elem konfigurációjára vezeti vissza. Amint a felosztásból kitűnik, néhány film több kategóriába is besorolható, az egyes motívumok egy filmen belül is kombinálódnak. A felsorolás (*A titokzatos lakó* kivételével) nem tér ki a némafilmekre, melyeknek egyszerre realiztikus és társadalmi értelemben provokatív hangvétele csak részben talált folytatásra a későbbi Hitchcock-filmekben. A némafilmek egyik legerőteljesebb műfaji vonása a melodramai<sup>25</sup> hangvétel: az áldozathozatal és a lemondás narratíváinak (*Könnyed erkölcsök*, *A szórító* és *A Man-szigeti ember*) nyoma még a könnyedebb hangvételű vígjátékokban (*A farmer felesége*, *Pezsgő*) is visszaköszön. Hitchcock azonban kerüli az éles oppozíciókat (jó-rossz, ártatlan-bűnös) és a polarizált nemi sztereotípiákat (irracionális és szenvedélyes nők – reflektált és célorientált férfiak), vagy ironikusan kezeli azokat. Az egyéni boldogulás elé nem az egyes karakterek elvetemült gonoszsága, hanem legtöbbször a társadalmi megítélés gördít akadályt. A szerelmi háromszög-szituáció majdnem mindegyik némafilm központi konfliktusa, a pozitív és a negatív szereplők elkülönítése a néző morális ítéleteinek a bevonásával és játékba hozásával lehetséges. A szereplők mindannyian kiszolgáltatottak (az erősen stilizált látványvilág, a keretezés szigorúsága kiemeli a szereplők bábszerűségét), intencióik kifürkészhetetlensége és a megértés hiánya<sup>26</sup> a zárlatban is fenntartódik.

25 A melodráma a korai filmben minden nem komikus műfaj olvasztótégelyének számított, a női filmként, „weepee”-ként vagy a családi konfliktusok érzelmes feldolgozásaként meghatározott specifikálódása a 40-es, 50-es évekre tehető. Lásd Barry Langford: Before Genre: Melodrama. In uő: *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press, 2005. 29-53.

26 Lásd erről bővebben Christopher Morris tanulmányát kötetünkben.



A „tévesen megvádolt férfi” vagy a „bűnös nő” motívumára épülő thrillerekben a pár egy külső tekintet, beavatkozás eredményeképpen jön létre (*39 lépcsőfok, Londoni randevú, Szabotőr, Forgószél, Észak-északnyugat* stb.), és a románcos történet a politikai allegória vagy a kémtörténet háttére előtt bontakozik ki. E filmek komikus elemei gyakran a 30-as években megszilárdult hollywoodi vígjáték stílus-elemeit veszik kölcsön: a *screwball comedy*<sup>27</sup> egy olyan pár története, akiknek szó szerint egymással kell megharcolniuk, hogy párrá válhassanak. Az ellenségekből végül szerelmesek lesznek, a románcnak ez a fajta, a bohózat elemeit sem nélkülöző, gyors ritmusú, pergő dialógusokban történő bemutatása a nemi és társadalmi (különösen a női) szerepek megváltozására adott válaszként fogható fel a 30-as évek Amerikájában. A műfaj jegyeit Hitchcocknál a legtisztábban a Stanley Cavell által bevezetett újránházassági vígjáték alműfajába sorolható<sup>28</sup> *Végre egy jó házasság* mutatja fel. Ennek angliai előképe, a *Gazdag és különös* azonban – mint ahogyan az amerikai korszak számos darabja is (*A Manderley ház asszonya, Gyanakvó szerelem, A gyanú árnyékában, A Paradine-ügy, A Baktérítő alatt*, de ide sorolhatók a nagyjfilmek is) – a komikus elemeket az expresszionisztikus filmműfajokra (film noir, thriller, horror) jellemző elemekkel társítja. A párkapcsolat sötét oldala a Hitchcock-filmekben olyan ellentétekben és problémákban nyilvánul meg, melyeket a történetet záró kompromisszum nem képes elfeledtetni. A nemi szerepek alternatívái: megbízható, de unalmas és izgalmas, de veszélyes (*femme fatale* vagy rosszfiú) csak rossz választást eredményezhetnek, így a románc beteljesülésének lehetősége a filmzáró boldog egyesülés ellenére sem egyértelmű.

27 A „screwball” kiszámíthatatlan röppályát leíró, csavart labdát jelent a baseballban, a 30-as évek szlengjében pedig kapkodó, irracionális, nem megszokott, kissé ütődött viselkedésmódra utal.

28 Cavell hét filmet sorol ide a 30-as, 40-es évek hollywoodi filmjei közül; a történet téje minden esetben a házasság eszméjének új alapokra helyezése, miután ezekben a filmekben nem a külső akadályok választják el a szerelmeseiket, hanem a kapcsolat válságát kell megoldani. (Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Harvard University Press, 1981.)

*A Manderley ház asszonya* egy házassági történet, melyben a „fiatal és ártatlan”, a filmben névtelen (Joan Fontaine által alakított) hősnő egy nagy nevű családból származó, idősebb, de kiégett és csalódott férfi, Maxim de Winter felesége lesz. A lány számára többszörösen is beavatkozó jellegű ez a találkozás: gyámoltalanságát, szexuális tapasztalatlanságát a férfi – számára imponáló – határozottsága kompenzálja, a köztük húzódó társadalmi különbségek ugyancsak kihívások elé állítják. Tania Modleski a filmet a hős oedipális útvonalának (az apa szimbolikus halálának elfogadása, az anyáról való leválás és egy másik nő választása) női megfelelőjeként értelmezi.<sup>29</sup> Maxim a történet elején a nőnél minden tekintetben érettebb autoritativ apafiguraként jelenik meg; a történet az anyai modellek egész sorát is felvonultatja (Mrs. Van Hopper, gazdag és sznob amerikai nő, akinek a lány társalkodónője, Rebecca, a halott feleség, akinek a helyére lép, és Mrs. Danvers, Manderley házvezetőnője és Rebecca emlékének ádáz ápolója). A filmet Hitchcock a híres producer, David O. Selznick felkérésére készítette, és egyes értelmezők szerint leginkább annyira tekinthető Selznick-, mint Hitchcock-filmnek. Selznick stúdiója *A Manderley ház asszonyát* arra használta, hogy a stúdiók közti versengésben híres irodalmi művek adaptálójaként hozzon létre saját arcot és márkát. Ez a márkásítási törekvés nemcsak a forgatókönyv létrehozásában való közreműködést (inkább felügyeletet) jelentette, hanem egy reklámkampányt is magában foglalt (Daphné du Maurier regényének három különböző árfekvésben történő kiadása, ötven napig tartó újsághirdetések, főleg női magazinokban és olyan kapcsolódó merchandise-termékek forgalmazása, mint a filmben megjelenő bútorok, tapétaminták, ruhák, ékszerek és más kiegészítők).<sup>30</sup>

*A Manderley ház asszonyának* női filmként való beállítása azon az elven alapul, hogy a női nézőnek könnyű azonosulni a gyámoltalan, naiv és szerelmes kislánnyal, akinek a hősnőt a film elején megismerjük. Összességében azonban a film ennél komplexebb modellt nyújt a

29 Tania Modleski: *Woman and the Labyrinth: Rebecca*. In uő: *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York, Routledge, 1988.

30 Kyle D. Edwards: *Brand-Name Literature: Film Adaptation and Selznick International Pictures' Rebecca (1940)*. *Cinema Journal* 45, 3. szám, 2006. tavasz, 32-58.

férfi-női kapcsolatokról. A lány valóban ügyetlennek és gyerekesnek tűnik, akit ennek ellenére (vagy éppen ezért) az érett és domináns férfi mintegy felemel magához. Ugyanakkor a lánynak véletlenül és ösztönösen mindig sikerül eltalálnia a férfi legérzékenyebb pontjait és rejtegetett traumáit. Kezdeti kapcsolatukra inkább a félreértések és az egymás mellett történő elbeszélés a jellemző: míg a férfi apáskodik a lánnyal, a lánynak sikerül megbontani azokat a falakat, melyeket az maga köré felhúzott. A lány foglalkozása szerint „társalkodónő”, és viszonyukat egy ponton a férfi társiasságként (companionship) írja le. A férfi házassági ajánlata is inkább a hirtelen elválás patthelyzetében kiötlött nagyvonalú megoldás, s nem a szenvedély vagy a megfontolás eredménye. A férfi érzelmeit az is jellemzi, ahogyan a nő szerelmi vallomását elzálogosítja („Egy napon emlékeztetlek erre, és nem fogsz hinni nekem”), mintegy a jövőbe helyezve ki saját érzelmeit, de látni fogjuk, hogy ennek bekövetkeztekor Maxim már múlt időben beszél a szerelméről.

A történet Rebecca „színrelépésével” vesz fordulatot. Rebecca hiányzó szereplő,<sup>31</sup> soha nem látjuk a filmben, még csak a fényképét sem, a „kereten kívül” helyezkedik el, de állhatatos jelenléte minden szereplőre kihatással van. A második Mrs. de Winter frusztrációit az okozza, hogy hasonlóvá akar válni Rebeccához, de úgy érzi, nem tud felemelkedni hozzá. Csak hiányként tudja magát meghatározni hozzá képest. Minél inkább hozzá akar hasonlítani, annál jobban magára haragítja férjét, aki bűnösnek érzi magát Rebecca halálában. Amikor a csónakházi jelenetben a lány tudomást szerez Maxim titkáról (hogy szerepe volt Rebecca halálában), kettejük kapcsolatát elsősorban nem a férj törvényi felelősségre vonása és esetleges megbüntetése fenyegeti. Sokkal mélyebb szakadék nyílik meg közöttük: Maxim<sup>32</sup> kiadja titkát, elveszíti domináns pozícióját (aminek záloga épp ez a lány számára elérhetetlen, Rebeccát körülvevő titok volt), a lány

31 A hiányzó szereplő alakzatát Marc Vernet tárgyalja *Figures de l'absence* (Éditions de l'étoile, 1988) című könyvében. A vonatkozó fejezeteket magyarul lásd: Holt lelkek portréja. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. *Apertúra*, 2008. ősz (<http://apertura.hu/2008/osz/vernet>) és Az eszményi. *Apertúra*, 2009. tavasz (<http://apertura.hu/2009/tavas/vernet>).

32 Hasonlóan terhelt múltú, gyilkossággal vádolt, a nők számára vonzó figurák: a lakó (Ivor Novello), a *Gyanakvó szerelem* Johnie-ja (Cary Grant), Charlie nagybácsi (Joseph Cotten) *A gyanú árnyékában*, a *Rémület a színpadon* Jonathanje (Richard Todd).

pedig elveszíti ártatlanságát, mindazt, amiért Maxim korábban szerette. A nő tragédiája, lehetetlen helyzete itt válik világossá: a lány érzelmeinek próbájaként bekövetkező pillanat egy nem létező múltba utalja vissza a férfi szerelmét. Mindkettőjükben megváltozik a másiktól kialakított kép, és legjobb esetben is új alapokra kell helyezniük a kapcsolatukat. A megdöbbenésből a lány ocsúdik fel hamarabb, és innentől fogva valóban segítő társként áll a férfi mellett. A gyilkosság vádjá tisztázódik, de egy olyan titok köti őket össze, melyről nem a befejezés, sokkal inkább a filmet nyitó és a film noirok flashback szekvenciájára utaló álomelbeszélés árulkodik: a romokban heverő, traumatikus Manderley-t látjuk olyan helyként, amely az emlékezet tereként jelenik meg, és az egész történetet egy elérhetetlen múltba utalja. [1.20-1.22 kép] A második Mrs. de Winter hangján megszólaló narráció kísértetiességét a légiesen előrekocsizó kameramozgás, a természetet és a romokat egyaránt belengő homály és gótikus hangulat hozza létre. Honnan szólal meg ez a hang? Vajon a második Mrs. de Winter is visszajáró kísértetté vált, akárcsak Rebecca?



1.20-1.22

A férfi-női kapcsolatban és a házasság intézményében meglévő feloldhatatlan feszültségek narrativizációjának műfajfüggő mintázatai és az, ahogyan az egyes filmek a műfajt meghatározó ideológiához<sup>33</sup> viszonyulnak, nem előre eldöntött kérdés tehát. Amennyiben egy filmet egy műfajhoz való tartozás kijelentéseként értelmezünk, legalább annyira a műfajról szóló állításként (annak értelmezéseként) is kell felfognunk, ami az ismétlés és a variációk, a hasonlóság és a különbség játékaiként jön létre. A műfaji kód egy olyan értelmezői eljárás-készletet feltételez, mely nem a rendezői autoritás teljesítményeként, hanem a kultúrában meggyökeresedett magartásmódok, gyakorlatok szükségszerű megjelenítéseként tekint a filmre. Produkciós és befogadási szempontból a műfajokat úgy is meghatározhatjuk, mint olyan ökonómiai formákat, rövidítéseket, melyek a vizuális mintázatok ismétlésével pre- és kontextusokat aktualizálnak a filmnézés során.

A Hitchcock-filmek esetében ennek ellenére a *szerezői* kód a legerősebb és leggyakoribb nézői elvárás, ami abból az előfeltevésből fakad, hogy Hitchcock mint művész olyan egyéni stílust teremtett, mely felismerhetővé teszi filmjeinek vizuális kiállítását és könnyen beazonosíthatóvá azokat a témákat, történettípusokat, fordulatokat, melyek jellemzik a filmjeit. Az auteur-elméletnek, melyet a *Cahiers du cinéma* – az első komoly filmtudományos folyóirat – kritikusi épp Hitchcock példájából kiindulva emeltek a teória szintjére, sokféle hasznosítása lehetséges. A szerző alakzatának értelmezését hosszadalmas lenne itt taglalni, mindenesetre belátható, hogy a filmek jelentését leegyszerűsítő egyetlen individuum zseniális teljesítményének alárendelni (márpedig sokszor ez az alapja a Hitchcock-rajongásnak). Hitchcock mint szerzői név, a Hitchcock-stílus (amennyiben lehet egyáltalán egységes stílusról beszélni) nemcsak hogy kollektív alkotás (sztárok, producerek, zeneszerzők stb.), hanem főképp az értelmezői munka eredménye. Maga Hitchcock is részt vett ebben a munkában, és sok esetben annyira invenciózus értelmezéseket produkált saját filmjeiről, hogy nehéz szabadulni ezek zsarnoki befolyásától.

33 Robin Wood megfogalmazása. *Ideology, Genre, Auteur* (1976) című tanulmányában két film példáján keresztül – Frank Capra *Az élet csodaszép* (It's a Wonderful Life, 1946) és Hitchcock *A gyarú árnyékában* című filmjében – a kisvárosi vigjáték műfaját fenyegető film noirs elemek beillesztését vizsgálja. Míg Capra filmje a család és a kisvárosi értékek megerősítésével végződik, Hitchcocknál mindez teljességgel üres és motiválatlan. (Wood: i. m. 293.)

A szerzői értelmezés legtermékenyebb felfogása, ha a Hitchcock-jelölőt textuális (képi, narratív, dramaturgiai, műfaji stb.) jegyek működésének a terepeként fogjuk fel. A Hitchcock „kézjegyeként” számon tartott megoldások legtöbbször emlékezetes képek, konfigurációk, geometriai formák, narratív eljárások (suspense). Fontos megjegyezni, hogy ezek nem szótárszerűen (jelölő = jelölt) működnek, hanem intertextuálisan, vagyis az egyes filmek közötti kapcsolatokban gazdag vonatkozási rendszert hoznak létre. Nem utolsó sorban e jegyek történeti és funkcióváltásai a Hitchcock-életművön, valamint a korszakokon, műfajokon belül is fontos belátásokhoz vezetnek.

A Hitchcock kézjegyeként kanonizálódott formai megoldásokra tehát úgy tekinthetünk, mint olyan ismétlésekre, melyek mindig újabb és újabb jelentéseket hoznak létre. Az alábbiakban néhány példát mutatok be. A képmezőt tagoló függőleges rácsok (bar motif) kompozíciós elemek elvont grafikai mintázatként jelenik meg a *Psycho* főcímében, máshol az arcközelikre vetülő árnyék, a korlátok, az ablak rácsozata adják ki ezt a mintázatot. William Rothman, aki a hitchcocki kamera „gyilkos tekintetét” vizsgálta, a következőképpen foglalja össze a motívum egymásra épülő jelentéseit: „Hitchcocki kézjegy: Hitchcocknak a képen megjelenő nyoma, akárcsak rituális cameo-megjelenései. Egy másik szinten a kamera szubjektumának bezártságát jelöli a képkocka és a film világába. Akár a szereplők profil-beállításai, arról értesít, hogy a kamera szubjektumához való hozzáférésünk korlátokba ütközik; azt is mondhatnánk, hogy magának a vászonnak a határát jelzi. A szexuális félelemmel és az ellenőrzés elvesztésének a veszélyével is összekapcsolják”.<sup>34</sup> A rács vagy a függőleges vonal jelölheti továbbá a szereplői tudás korlátozottságát és/vagy a szereplők elválasztottságát, akár egy osztott képernyő (például a *Forgósél* híres csókjelenetében vagy a *Zsarolás* csábítási jelenetében). [1.23-1.24 kép] További grafikai mintázatok találunk a főcímekben. A *titokzatos lakó* összefoglaló V betűjének egyrészt diegetikus funkciója van: a háromszög a Megtorló jele, és azt a földrajzi háromszöget jelöli, melyben a gyilkosságokat elkövetik (többek között ez az a jel a néző számára, amely a lakó figuráját a Megtorlóhoz kapcsolja),

34 William Rothman: *The Murderous Gaze*. Cambridge, Harvard University Press, 1982. 33.



1.9-1.12

másrészt metaforikusan utal arra a háromszög-szituációra, mely a főszereplőket összehozza. A *Szédülés spiráljai*, a *Psycho* vízszintes és függőleges vonalai és az *Észak-északnyugat* ferde nyilai elvont alakzatok, melyek inkább a történések gondolati „vonalára”, irányultságára vonatkoznak, mintsem a diegetikus világban fellelhető konkrét alakzatokra.

Ugyanígy kompozíciós megoldások a függöny felhúzása (curtain raising) és a kitakarás (eclipsing) effektus. A *Hátsó ablak* kezdő képein fölemelkedő bambuszrolókat látunk: a színházi metafora nyilvánvaló; a kitakarás ennek ellenkezője, mikor az egyik szereplő vetett árnyéka vagy a térárnyék elfedi a másik szereplőt, vagy beárnyékolja az arcát. A kereten belüli kereteket, az extrém felső és alsó kameraállásokat, a tolakodó vagy elidegenített arcközeliiket, a sík és mélységi kompozíciók változtatását vagy egybeesését, a bonyolult, köröző és emelkedő kameramozgásokat, a megvilágítás és a hang újszerű használatát mind Hitchcock-jegynek tekintik, de ezek valójában akkor válnak az értelmezés alakzataivá, ha az összehasonlító elemzésben a funkciók és a jelentések ütköztetésében kapnak szerepet.

A vizuális motívumok ismétlése által teremtett felismerhető hitchcocki stílus táplálja azt a hitet, hogy a forma mögött egy feltárandó, megfejtendő mélyebb értelem húzódik. Ennek a szemiotikának és hermeneutikának a kihatása az a néhol talán redundáns, de elképesztően kifinomult és árnyalt óriási szövegkorpusz, mely jól tükrözi a befektetett értelmezői energia mennyiségét, s mely a „titkos jelek” további megfejtésére ösztönzi az értelmezőket.