

• HITCHCOCK ÉS AZ EURÓPAI MODERNIZMUS •

A Lázadó mester

• Kovács Patrik •



HITCHCOCK ÖTVENES ÉVEKBELI KULCSMŰVEI ÖNKÉNTENÜL A KÜSZÖBÖN ÁLLÓ EURÓPAI FILMFORRADALMAT KÉSZÍTIK ELŐ.

Gilles Deleuze megállapítása szerint Alfred Hitchcock „két mozgóképes korszak határzónájában áll: az egyik a klasszikus, melyet tökélyre fejleszt, a másik a modern, melyet előkészít”. Ékes bizonyítékai ennek az *oeuvre* ötvenes éveiben fogant csúcspotyukmai, kiváltképp a *Hátsó ablak* (1954), *A tévedés áldozata* (1956), a *Szédülés* (1958), az *Észak-északnyugat* (1959), a *Psycho* (1960) és a *Madarak* (1963). A suspense mestere e korukat messze megelőző, akár premodernnek is nevezhető remekműveiben olyan tematikai, narratív és formanyelvi leleményeket kristályosított ki, melyek már a hatvanas évek hajnalán zászlót bontó európai modernista tendenciákat előlegezték. Hitchcock műfajkezelése ekkorra rugalmasabbá, lélektani érdekklődése markánsabbá vált. Zsánrerendezőként egyedülálló módon értelmezte újra a műfaji filmezés néhány köbevésett alapszabályát, ugyanakkor – különösen *A tévedés áldozata*, a *Szédülés* és a *Madarak* alkalmával – kalandos utazást tett nemcsak a thriller, de úgy általában a hollywoodi szisztéma határain túl nyújtózó, beláthatatlan messzeségbe: az európai modernizmusba.

ÚJRAÁLMODOTT MŰFAJOK

Hitchcock egyik legfontosabb, a modernizmus felé mutató újítása a különböző műfaji struktúrák képlékeny formálása volt az ötvenes évek második felétől kezdődően. Míg a *Gyilkosság telefonhívásra* (1954) vagy a *Hátsó ablak* még fegyelmetten szerkesztett, formailag és tematikailag is egységes kamarathrillerek, addig a *Szédülés*, a *Psycho* vagy a *Madarak* a hagyományos műfaji kategóriákkal már nehezen megközelíthető, mi több, a klasszikus hollywoodi elbeszélésmódnak is ellenszegülő darabok. Önmagá-

ban korántsem példa nélküli a negyvenes-ötvenes évek Hollywoodjában, hogy egyetlen filmen belül több, egymástól élesen eltérő műfaji logika is érvényesül, ám ezekben az esetekben e műfaji logikák metonimikus kapcsolatban állnak egymással: végeredményben egymást – és ezáltal a klasszikus hollywoodi elbeszélőmintát – erősítik. Viszonyuk épülhet kronológiára (azaz egymás utániságra) és hierarchiára (egymás alá rendeltségre) is. Mindkét lehetőséget ragyogóan szemléltetik a thriller és a melodráma műfaji logikáját elegyítő korabeli zsánerdarabok. (Célszerű e műfajokhoz folyamodni már csak azért is, mert mindkettő hangsúlyos szerepet töltött be Hitchcock életművében is.)

A thriller és a melodráma hierarchikus viszonyát példázzak egyes – gyakran film noirként is címkézett – detektívthrillerek. Otto Preminger *Laurája* (1944) a címszereplő felbukkanásáig a krimi és a detektívthriller elegye, ám amint a hősnő belép a történetbe, a cselekmény eltérül a melodráma irányába, idővel viszont a bűnügyi motívumok is visszanyerik jelentőségüket. Ebben az esetben a viszonylag kései és ideiglenesen uralkodóvá váló érzelmi szál alárendelődik a nyomozásra és bűnfelderítésre épülő narratív logikának, csakúgy, mint a Howard Hawks rendezte *A hosszú álomban* (1946). Ez utóbbi film is nyomozástörténetként indul, ám félúton Marlowe (Humphrey Bogart) és Viviane (Lauren Bacall) gyengéd érzelmektől fűtött kapcsolata lép elő dramaturgiai szervezőerővé. (Ennek oka egyébként korántsem valamiféle hagyománytörő szándék, háttérben szintisztán marketingstratégiai készítés áll: Hawks és stábjá arra gondolt, hogy a szerelmi témával kihasználhatják a Bogart és Bacall bimbózó románc körüli mé-

diaszenzációt.) Mindez persze roncsolja a thrillernarratívát, ám csak részlegesen: *A hosszú álom* ugyanúgy a bűnügyi szálak aprólékos elvarrásával és a háttérben húzódó összeesküvés felszámolásával ér véget, mint a *Laura*, a változás – az erőteljes melodrámai orientáció – azonban kézzelfogható.

Izgalmasabb eset, amikor két, egymástól időben is elkülönülő műfaji hatás együttesen érvényesül, és szerves logikai egységet alkot. A John M. Stahl rendezte *Halálos bűn* (*Leave Her to Heaven*, 1945) klasszikus szerelmi melodrámat exponál: egy különc, viselkedészavaros nő (Gene Tierney) és egy megnyerő modorú férfi (Cornel Wilde) románcban forrnak össze, majd egybekelnek. Az asszonyról azonban kiderül, hogy pusztító, féltékeny rajongással viszonyul férjéhez; mindez odáig fajul, hogy megöli a férfi védtelen öccsét, mert úgy érzi, a gyermek tehertétel a házasságára nézve. Ekkor a *Halálos bűn* teljesen eloldódik a melodrámai irányvonalától, mi több, zaklatott pszichológiai thrillerré lényegül, s a továbbiakban az ifjú ara bűnös – szűkebb környezetét fizikailag is veszélyeztető – ármánykodásai kerülnek a középpontba. Nemcsak látványos műfaji átrétegződésről van szó, de az eredeti tét is átalakul: immár nem az a kérdés, beteljesülhet-e a pár szerelme (nyilvánvalóan nem), hanem az, hogy sikerül-e időben ártalmatlanítani a tébolyult nőt. Nicholas Ray *Bigger than Life* (1956) című munkája kezdetben jellegzetes családi melodráma: a nagybeteg apa (James Mason) számára az egyetlen lehetőség a túlélésre, ha élethosszig tartó gyógyszerkúrába kezd. Az aggódó család és a barátok unszolására kötélnek áll, de a különös készítmény súlyos magatartászavaros állapotba taszítja a férfit, aki immáron

nem ura tetteinek: végül saját gyermeke és felesége ellen fordul. Ekkor már vérbeli *domestic thriller* pereg előttünk. Az eredeti probléma (a férfi túléléseért, lelki és fizikai egészségének helyreállításáért folytatott harc) tehát eltűnik a cselekményvilágból, s a feladat immáron az ön- és közveszélyes hős megfékezése. Ray két évvel későbbi mozija, A

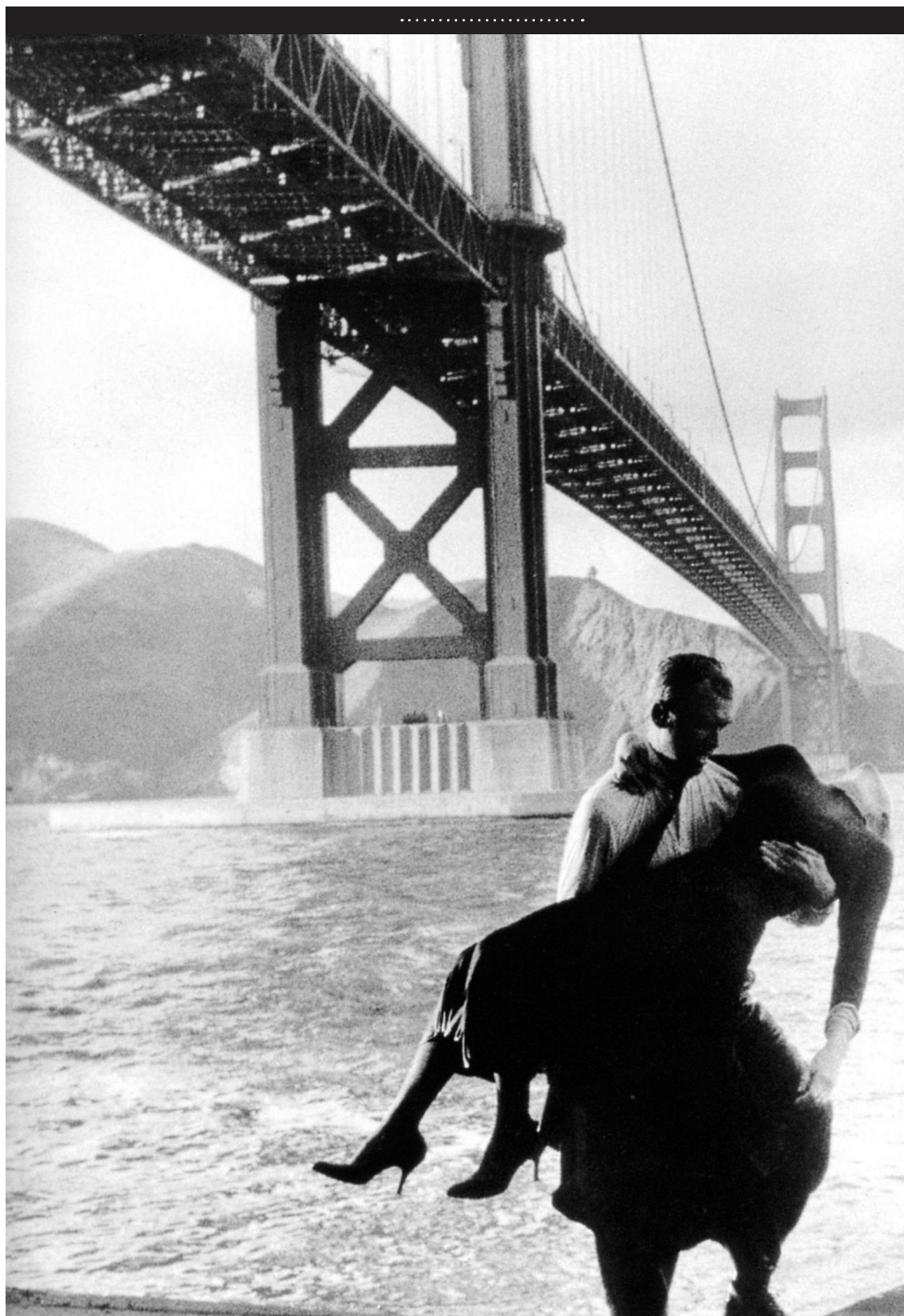
„Kalandos utazás a beláthatatlan messzeségbe”

(Alfred Hitchcock: *Szédülés* – James Stewart és Kim Novak)

társasági lány (*Party Girl*, 1958) szintén szerelmi melodrámat ígér. Egy mozgáskorlátozott ügyvéd (Robert Taylor) és egy könnyelmű táncosnő (Cyd Charisse) egymásra talál, és a kapcsolat mindkettejüket megnemesíti. Néhány gengszter azonban arra akarja rábírní a férfit, hogy vállalja el a védelmüket egy bírósági perben. Hősünk viszont szakozik, ezzel viszont magára

vonja az alvilág haragját: A *társasági lány* gengsztermilióban játszódó thrillerbe – és egy különösen emlékezetes, már-már lázálomszerű akciófilmébe – torkollik, s a korábban meghatározó szerelmi tematika szinte teljességgel kiszorul belőle.

Az, hogy a különböző játékfilmes műfajok keverednek egymással, a triviális nézői tapasztalatok egyike. A felsorolt darabok azonban áttörik a klasszikus hollywoodi történetmesélés kereteit, mivel a logikai-műfaji váltás meglehetősen későn történik meg bennük, így a műfaji kiszámíthatóság, a befogadói hipotézisalkotás ellenében hatnak, ráadásul nem követik azt az elbeszélői hagyományt sem, miszerint az érzelmi- és kalandszálnak egy cselekményen belül párhuzamosan kell futnia. Ugyanakkor ezek csupán óvatos reformkísérletek. Beláthatjuk ugyanis, hogy az említett példák műfajszemléletükben mégis konzervatívak: motivációs rendjük áttekinthető, világosan szerkesztettek, sem formailag, sem ideológiailag nem láznak a klasszikus hollywoodi világkép ellen, ráadásul happy enddel végződnek. Valójában Hitchcock kezdte el lebontani a hagyományos műfaji struktúrákat a premodern korszakában. A *Szédülés* már tudatos műfajjáték, és bár ugyanazokból a zsánerekből építkezik, mint az említett filmek (a thrillerből, a melodrámból, s az ezek mellé harmadikként csatlakozó film noirból), a különbségek számosak. A legfontosabb, hogy a különböző műfaji regiszterek semmilyen módon nem kapcsolódnak össze, sőt nemcsak önállóul, de végeredményben érvénytelenítik is egymást. A *Szédülés* nyitánya a thriller tartományához jár közel: a nagyvárosi rendőr, Scottie (James Stewart) épp egy bűnözőt üldöz, amikor váratlanul kibillen egyensúlyából – mentálisan és fizikailag egyaránt. Tériszonya paszszív helyzetbe taszítja, ráadásul ezáltal a kontrollt is elveszíti, s ez utóbbi már a film noir hőseinek problémája. Amikor Scottie eleget tesz régi barátja kérésének, és nyomozni kezd a férfi vonzó, ám rejtélyes múltú felesége, Madeleine (Kim Novak) után, újból a thrillerhatás lesz a meghatározó. A detektívnek meg kell óvnia az ön- és közveszélyes aszszonyt attól, hogy kárt tegyen magában: Madeleine ugyanis személyiségzavarral küzd, s saját dédanyjának, a tragikus sorsú Carlotta Valdesnek hiszi magát. Scottie mindeközben gyengéd érzelmeket kezd táplálni kliense iránt – itt



LUX FILM DAYS

3 FILM
24 NYELVEN
28 ORSZÁGBAN



LUX FILMNAPOK

Az Európai Parlament filmművészeti díjára jelölt filmek vetítése

Uránia Nemzeti Filmszínház

2019. november 13-15.

A belépés díjtan

Játssz, nyerj belépőt és
nézd meg a döntős filmeket!

[f/EuropaiParlament](https://www.facebook.com/EuropaiParlament)

November 13. 19:00

ISTEN LÉTEZIK, ÉS PETRUNIJÁNAK HÍVJÁK

Teona Strugar Mitevska

November 14. 19:00

COLD CASE HAMMARSKJÖLD

Mads Brügger

November 15. 19:00

A RENDSZER

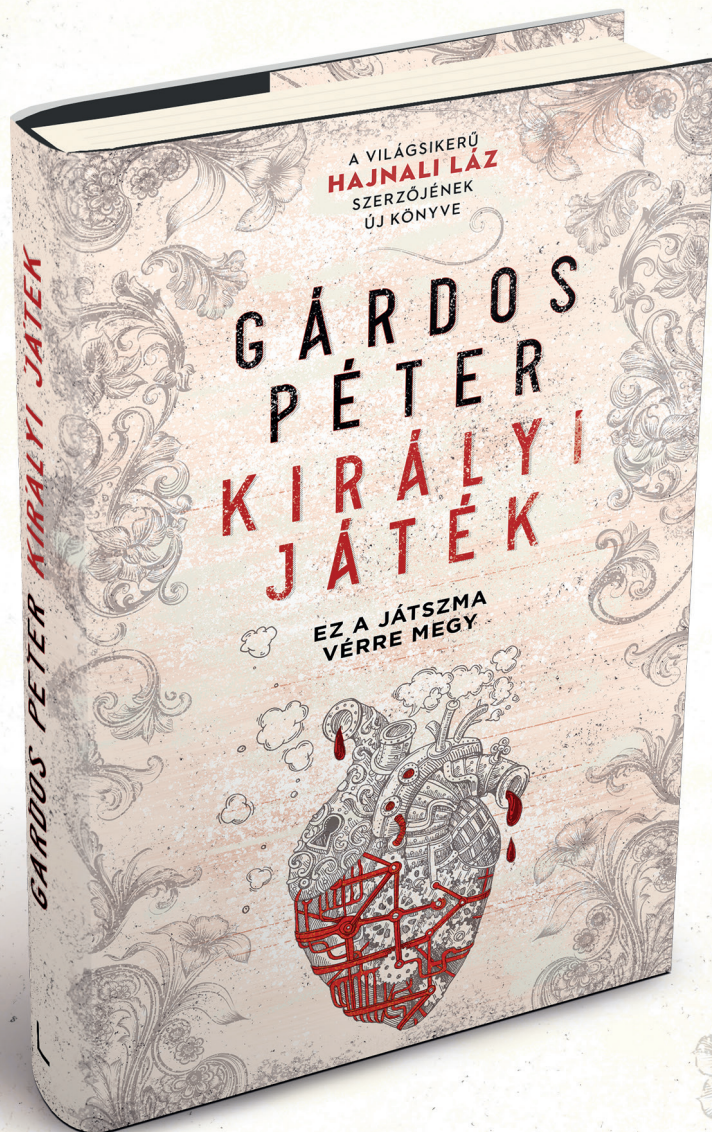
Rodrigo Sorogoyen





GÁRDOS PÉTER

MEGJELENT A VILÁGSIKERŰ
HAJNALI LÁZ SZERZŐJÉNEK
ÚJ KÖNYVE



Libri
Kiadó

lép be a melodramai orientáció –, ám bármily kitartóan is próbál segíteni a nőnek, Madeleine végül öngyilkos lesz, leveti magát egy harangtoronyból. A cselekmény utolsó felvonásában – amikor Scottie rádöbben, hogy átverés áldozata lett, és rátalál a Madeleine-t eljátszó Judy-ra – a melodramai irányvonal már sokkal markánsabb, mint korábban, ám összemosódik a thriller- és film noir-jelleget erősítő motívumokkal.

Csak hogy ezek a motívumok nem tárogatják, épp ellenkezőleg: *gyengítik* egymást. A *Szédülés* nem tud valódi thrillerként funkcionálni, a thrillerhős ugyanis rendszerint passzív helyzetből indul, ám – az egyre fokozódó nyomás hatására – aktivizálódik, és elhárítja a rá leselkedő veszélyt. Scottie azonban a történet során éppen, hogy egyre passzívabbá válik, ráadásul a bűnügyi dimenzió a későbbiekben háttér-

be szorul (a Scottie-t törbe csalo egykori barát nyomtalanul eltűnik a cselekményből), és Hitchcock a fizikai konfrontációra lehetőséget adó kalandeseményeket is kivonja a szűzséből. A *Szédülés* ugyanakkor nem is virtigli film noir, mert bár a férhős kontrollvesztését tematizálja, sőt kitüntetett szerep jut benne a műfaj jellegzetes nőtípusának, a femme fatale-nak is, ám a noir a bűnbe esésről és az erkölcsi integritás megbomlásáról szól; Scottie azonban nemcsak ártatlan, de egyenesen áldozat – miként a csalárd férj által lóvá tett Judy is. Sőt, még a melodramai értelmezés is problémákat vet fel: bár Scottie intenzív érzelmeket táplál Madeleine iránt, később kiderül, hogy egy szerepbe – egy valójában nem létező nőbe – szeretett bele, de Madeleine, illetve Judy iránta érzett vonzalma is megkérdőjelezhető. Ráadásul a hőseket nem egy „nagyobb

erő” (a társadalom, a konvenciók) szakítja el egymástól, hanem egy sor irracionális fordulat pecsételi meg a sorsukat. Hitchcock a *Szédülés*ben hasonlóképpen kommentálja a férfi-nő viszonyt, mint *Buñuel* (*A vágy titokzatos tárgya*, 1977), azaz eredendően áttekinthetetlenek, kiismerhetetlenek, s épp ezért veszedelmesen pusztítóan tétélezi, ezáltal pedig meghaladja a klasszikus hollywoodi melodráma-felfogást is.

Annak, hogy a különböző műfaji struktúrák nem kapcsolódnak össze, szerves következménye, hogy a befejezés is rendhagyó: nemcsak a happy end marad el, de a cél- és fejlődéselvű elbeszélés feltételei sem teljesülnek. A *Szédülés* zárlatában nem a bűnügy felderítése, hanem pusztán *megértése* a tét a főhős számára; a történet fizikai síkján nem oldódik meg semmi (sőt Scottie elveszíti a szeretett nőt), csupán a mentális dimenzióban (hősünk visszanyeri egyen-

„A bűnügy pusztán megértése a cél”

(Alfred Hitchcock:
A tévedés áldozata
– Henry Fonda)



súlyérzékét), ez pedig roppant jelentős logikai váltás, ha számba vesszük, hogy a film klasszikus nyomozástörténetként indult. Ráadásul az okozatiság is sérül, hiszen Judy halálát egy fatális véletlen okozza (az ilyesfajta véletlen, kiváltképp a filmek zárlatára időzítve, már a modernista szemlélet jele). A *Szédülés* továbbá a problémamegoldó és a körkörös szerkesztésű cselekménytípus érdekes egyvelege. A cselekmény kezdő-, közép- és végpontja szinte teljesen azonos: Scottie mindhárom alkalommal a tériszonyával dacol, beláthatatlan mélység fölött függeszkedve, s mindannyiszor képtelen megakadályozni egy másik személy (először egy rendőr, másodjára a barátja felesége, harmadszorra Judy) halálát. Továbbá nemcsak a bűnügyet nem sikerül megoldania (sokadszori nekifutásra sem), de a kaméleontermészetű Judy megértésére, kiismerésére, megmentésére irányuló erőfeszítései is kudarcot vallanak. A cselekmény zárlatában Scottie voltaképpen ugyanoda jut vissza, ahonnan elindult, leszámítva az időközben elszenvedett érzelmi veszteséget. A *Szédülés* emellett sokkal kevésbé *mesél*, és sokkal inkább *ábrázol*, mint a klasszikus hollywoodi műfajfilmek általában; fokozottan a lelki folyamatokra építő, onirikus mű, rengeteg álomszerű jelenettel (ezt az érzetet domborítja ki az expresszionista színstilizáció, valamint néhol a lágy kontúrú, csillogó képek is, de talán legragyogóbb példája Scottie lázalmának szkevényiája). Hitchcock ezáltal azt a – modern művészfilmben később uralkodóvá váló – koncepciót valósítja meg, miszerint a műfaj csupán egy tág keret, melyet különböző lelki, emocionális és mentális tartalmakkal is ki lehet tölteni, azaz: lehetséges elvont gondolatfolyamát formálni.

EURÓPA VISSZAINTEGET

A *Szédülés* műfajszemléleti reformjai azért is rendkívül lényegesek, mert az európai modernizmusban – főként annak korai fázisában – a szerzői rendezők rendszerint hagyományos műfaji mintákat választottak filmjeik kiindulási alapjának, ám ezen minták mögött – a modern művészfilmes látásmód jeleként – mindig megjelent egy másfajta rendezőelv, egy elvont kompozíció is, és végül ez vált meghatározóvá. Ráadásul az sem véletlen, hogy számos alkotó a bűnügyi zsánereket választotta, mint például Godard (*Kifulladásig*, 1960), Truffaut (*Lőj*

a zongoristára, 1960) és Bertolucci (*A kaszás*, 1962), vagy épp a melodramát, mint Antonioni (*A kaland*, 1960) és Fellini (*Az édes élet*, 1960). E tekintetben tehát a *Szédülés* pionírszerepe megkerülhetetlenül fontos. Érdekes azonban megismernünk az érme másik oldalát is: mit adott a modernizmus Hitchcocknak? A *Madarak* szemrevételezése visz közelebb a válaszhoz. E – máig rangján alul értékelt – műre a mester „legmodernebb” alkotása, az ötvenes évek közepén, második felében induló premodern korszak utolsó állomása. Hitchcock maga is művészfilmben szánta a *Madarakat*, s ne feledjük, ekkorra már Európában is a szerzőkultusz középpontjába került, nem kis részben a francia kritikusok tevékenységének köszönhetően. Joggal érezhette úgy, hogy élő kapcsolatba került a modernista paradigmával.

A *Madarak* nyitányából renthagyó szerelmi négyzög-szituáció bontakozik ki: a dúsgazdag Melanie Daniels (Tippi Hedren) Bodega Bay-be érkezik, hogy rendezze nézeteltérését a jóra való ügyvédvel, Mitch-csel (Rod Taylor), ám két asszony is gátolja, hogy érzelmileg közel kerüljön a férfihoz: az egyik a volt barát, a tanárnő Annie (Suzanne Pleshette), a másik a fiát szinte már zsarnoki féltéssel szerető anya, Lydia (Jessica Tandy). A melodramai krízishelyzet később elmélyül: ahogy Melanie és Mitch vonzalma kiteljesedni látszik, felszínre tör Lydia melankolikus hajlama és magánytól való pánikszerep rettegése. Mindeközben gyilkos madársereg csap le a kisvárosra, ám senki sem tudja – a történetben sehol sem derül fény rá –, miért fordulnak az emberek ellen az amúgy békés sirályok, varjak, cinkék. Hitchcock ezáltal megnyitja egy újabb műfaji logika zsilipjeit: a *Madarak* az első egy óra után határozottan átlép a horror- és katasztrófafilmes tartományba is. Mégsem beszélhetünk azonban szabályos katasztrófafilmről, hiszen e műfaj darabjaiban, például *A Poseidon-katasztrófában* (1972), a *Hurrikánban* (1974) vagy épp a *Titanicban* (1997) a hősök tisztában vannak vele, hogy mi okozza az őket veszélyeztető természeti csapásokat. Hitchcock azonban adós marad a magyarázattal. Ezáltal is jelzi, hogy ezúttal nem a bűntematika szervezi a történetet, hanem – és ez az oka annak, hogy a horrorként való értelmezés is csupán – a madárfenyegetés „csupán” egy szimbólum, mely a *Madarak* melodramai szálához,

illetve végső soron elvonatkoztatott, ha úgy tetszik, „modernista” olvasatához kapcsolódik. Látszólag tehát a két műfaji struktúra – a melodráma és a horror – ezúttal is teljesen függetlenek egymástól, de valójában megteremtődik köztük egyfajta kapcsolat, csak ez teljesen más természetű, mint amit a műfajfilmekről megszokhattunk.

A madártámadások egyrészt jelképezhetik a Mitch-et önző módon kisajátítani igyekvő Lydia szorongását. Az idős aszszony talán a film – és az egész Hitchcock-életmű – leginkább „modernista” indíttatású figurája; az egyik kulcsjelenetben elárulja Melanie-nek, hogy nem érti saját megrögzött késztetéseit (például, hogy miért akarja mindenáron magához láncolni a fiát), de még gyermekei is idegen, zárt világok számára, viszont a magánytól való irracionális, kényszeres félelme túszként tartja fogva. Rendkívül tömör és egyértelmű kifejtése mindez az elidegenedés jellegzetesen művészfilmes témájának: az említett dialógusrészlet – kis túlzással – akár egy korabeli Antonioni- vagy Bergman-filmből is származhatna. Jelzésértékű továbbá, hogy a madártámadások épp akkor kezdődnek meg, amikor Melanie és Mitch – a madárkereskedésbeli civódásuk után – végre egymásra találhatnak a kisváros kikötőjében (mintha nem is az agresszív sirály, hanem Lydia haragja „választaná el” őket), de az sem véletlen, hogy Lydia az egyetlen fontosabb szereplő, akire a fenevadak nem támadnak. Másrészt a férfi-nő kapcsolat eredendő abszurditása, terméketlensége is artikulálódhat a madárinvázió révén. Melanie ugyanúgy vendég Bodega Bay-ben, mint a város felett átvonuló madarak (az eltévedt, Annie ajtaja előtt szörnyethaló sirály is a nő jelképe, ráadásul ragyogó utalás Csehov *Sirályára* is), és amit magával hoz – a szerelmi vágy –, szintén irracionális, mi több, veszedelmes következményekkel is jár, akár a madarak pusztítása. Hitchcock ugyanis – a *Szédülés*hez hasonlóan – ezúttal sem arról regél, hogyan érhet révbe egy párkapcsolat, hanem épp ellenkezőleg: férfi és nő viszonyát folyamatos válsághelyzetként, az elbizonytalanodás, a szorongás, a rossz közérzet különböző állomásaival írja le. Ezt fejezi ki a ketrecbe zárt szerelemmadarak képe a történet elején, majd a „fordított kalitka” szituációja a végső ostromjelenetben (amikor is a hősök szorulnak be a lakásba, s a külső tér korlátlanul a

szárnyasoké lesz). Bravúros szimbólum, amikor Mitch fali tükröt szögel az ajtóra, ahonnan a madarak behatolását várja: a karakterek valójában önmagukkal – saját egzisztenciális és lelki metelyeikkel, ki nem mondott félelmeikkel – dacolnak, és a megoldást is csak maguktól várhatnák, de ezt nem képesek felismerni. A férfinő kapcsolat pedig már csak azért sem juthat el semmiféle megnyugtató beteljesedésig, mert eleve szerepjátszásra, megtévesztésre épül (gondoljunk csak a madárkereskedésben lefolytatott párbeszédre vagy Melanie későbbi hazugságára), és a nyitott befejezés is csak ezt a helyzetet konzerválja, sőt a válság elmélyülését ígéri azáltal, hogy nem kínál valódi kiutat a csapdászituációból.

Hitchcock néhány konkrétum dramaturgiai- és formaeszköz rendszeres használatával is a modernizmust előlegezte. Közismert – ezért részletesen nem is térünk ki rá –, hogy az expozíció meghosszabbításával tudatosan kondicionálta a nézők mentális folyamatait, adott esetben elterelve a figyelmet a cselekmény szempontjából lényeges információkról. A *Szédülés* az üldözéscsúcst követően mérhetetlenül lelassul, a konfliktus nehezkesen bontakozik ki, csakúgy, mint a *Psycho*-ban, melynek első, Marion Crane (Janet Leigh) meggyilkolásáig tartó szakasza akár egy rendhagyóan hosszú expozícióként is tétélezhető. Hasonló a *Madarak* felvezetése is: Melanie Bodega Bay-be vezető útjának előkészületei rendkívüli módon részletezettek, szinte már unalmasak, s próbatétel elé állítják a néző éberségét. Legalább ennyire meghatározó tendencia azonban, hogy Hitchcock premodern korszakában rendszeresen dedramatizáló megoldásokkal él, azaz a feszültség, a konfliktus fejlődése szempontjából fontos mozzanatok nem, vagy csak korlátozottan mutatja meg. Hitchcock e megfontolással is a mélylélektani motivációt domborítja ki a hagyományos, ok-okozati logikára épülő elbeszéléssel szemben. A *Szédülés* nyitányában például nem látjuk, miként menekül meg a mélység fölött lógó Scottie a haláltól: a jelenetet Hitchcock „elvágná”, a következő képen pedig már békésen cseverészik a főhős. Mindez erőteljesen növeli a nézőben az álomszerűség érzetét, és befolyásolja a cselekménnyel kapcsolatos előfeltevéseit is. Ugyanezt a hatást váltja ki, amikor nem értesülünk róla, mit tesz Scottie Madeleine halálát követően: arcán csak a tériszony okozta szorongás

tükröződik – majd a vágást követően rögtön egy bírósági tárgyalásba csöppenünk –, de azt, hogy miként szembesül a férfi a veszteséggel, a későbbi jelenetek sem taglalják. Az *Észak-északnyugaton* Hitchcock egy *deus ex machina* bevetésével egyszerűen megszünteti a drámai konfliktust, amikor a Roger (Cary Grant) életére törő kisrepülőgép minden különösebb magyarázat nélkül egy tartálykocsinak ütközik és kigyullad. A zárlatban nem derül ki, hogyan menekül meg Roger és Eve (Eva Marie Saint) a Mount Rushmore tetejéről (a vágást követően egy vonat a hálófülkéjében találjuk a párt). A *Madarak* esetében a dedramatizáció egy formanyelvi ötletből – a kísérőzene mellőzéséből – szü-

letik. Azáltal ugyanis, hogy a melodramai mozzanatok és a madártámadások alatt egyaránt csupán diegetikus zajokat és zörejeket hallunk, a nézőt a kényelmes pozíciójából kiközlentő események jóval hétköznapiabbnak és triviálisabbnak tetszenek.

AZ OLASZ KAPCSOLAT

Hitchcock premodern munkái témaválasztásukban és motívumkészletükben is utat mutattak egyes modernista filmeknek. Antonioni három kulcsművében is kitapinthatók ilyen hatások. A *Kaland* és a *Szédülés* története például több ponton is összerímel: mindkettőben megtalálható egy, a férfinővel romantikus viszonyt ápoló

„Kényszeres félelme túszként tartja fogva”

(Alfred Hitchcock: Madarak – Tippi Hedren)



nőkarakter – a *Szédülésben* Madeleine, *A kalandban* Anna –, aki egy nyomozás középpontjába kerül, majd minden átmenet nélkül eltűnik a szemünk elől. A férfi-hős ezután másvalaki – a *Szédülésben* Judy, *A kalandban* Claudia – iránt kezd gyengéd érzelmeket táplálni, ám az újabb kapcsolatot beárnyékolja az eltűnt nő „szelleme” (szimbolikus, hogy *A kalandban* Claudia a barátnője, Anna blúzát viseli). Mindkét alkotás a hiány, a semmiben való lassú feloldódás filmje: a *Szédülésben* a femme fatale személyisége tűnik el apránként, *A kalandban* maguk az érzelmek, melyek kitölthetnék a férfi-nő viszonyt. A *Hátsó ablak* és a *Nagyítás* (1966) szintúgy rokon tematikájú mozik: hőseik éles szemű fotósok, s mint ilyenek, a valóság sajátos, művészi nézőpontú megfigyelésének és értelmezésének avatott mesterei. Amikor azonban akaratlanul is gyilkosság szemtanúi lesznek, hiába próbálják természetesen igazolni a látottakat, környezetük nem hisz nekik. Hitchcock és Antonioni egyaránt nagyszabású metaforát épít a szituációból: hőseiket, Jeff-et (James Stewart) és Thomast (David Hemmings), akik a bűnygyre utaló jelekből „kényszeresen” történetet konstruálnak, könnyű a befogadói pozícióval azonosítani. Hitchcocknál persze e metafora a thriller hatásmechanizmusát szolgálja, míg Antonioni arra használja, hogy elmondjon egy jelképes történetet arról, miként idegenedik el a modern művész az empirikus valóságtól.

Az *Észak-északnyugat* és a *Szédülés* motívumai keverednek az olasz mester *Foglalkozása: riporter* (1975) című kései kultuszművében. Locke (Jack Nicholson), az Észak-Afrikában céltalanul tengődő újságíró identitást cserél egy halott fegyverkereskedővel, majd hosszú, kontinenseken átívelő utazásra indul: fejvesztve menekül múltjától és a holtilétét felderíteni igyekvő exfeleségétől. Az *Észak-északnyugatban* Roger, a reklámszakember kényszerűségéből egy fiktív kormányügynök bőrébe bújik, és kalandos utat jár be New Yorktól Dél-Dakotáig, miközben nemcsak ellenséges kémek üldözik, de unalmas életét is kezdi kinőni, mint gyerek a kabátot. Mindkét história arról szól, hogyan idegenedik el a középosztálybeli férfi megszokott környezetétől, s nyomatékosításként mindkét rendező tág, sivár terekben ábrázolja főhőseit (a *Foglalkozása: riporter* nyitójelenetében Locke elakad dzsipjével a

sivatag közepén, az *Észak-északnyugatban* Roger egy végtelen kukoricamezőn készül találni a vezetőre a rejtélyes George Kaplannel). Hitchcock hőse azonban egy sor abszurd, szinte már burleszkbe hajló helyzet után megacélozottan kerül ki a megpróbáltatásokból, Locke viszont új bőrében sem érzi jól magát. Végül személyisége elmosódottá válik, majd szétporlad. Ugyanúgy jár, mint a Madeleine identitását felvevő Judy a *Szédülésben*. Ráadásul Locke és Judy pontosan úgy veszítik életüket, mint az a személy, akinek identitását kölcsönvették. Locke ágyon heverve végzi, akár a fegyverkereskedő, Judy pedig a harangtoronyból zuhan le, mint Madeleine.

Bertolucci első filmje, *A kaszás* (1962) posztneorealista, ám francia új hullámos hatásról is árulkodó társadalmi röntgenkép, kérdésfelvetése pedig voltaképp ugyanaz, mint ami Hitchcocké *A tévedés áldozatában*: mi szükséges ahhoz, hogy ideális gyanúsított váljék valakiből? *A tévedés áldozata* főhőse, Manny (Henry Fonda), az alacsony sorból származó zeneész egy komoly bűnygy vádlottja lesz, amikor több szemtanú is felismerni véli benne az italboltokat fosztogató pitiáner rablót. A férfivel a véletlen gonosz tréfát űz: megbukik egy írásteszten, amikor ugyanazt a helyesírási hibát véti, mint a valódi tettes. Később, a bírósági tárgyalásra készülve is meglepetések érik: az alibijét igazolni képes tanúkról sorban kiderül, hogy már nem élnek. Felesége (Vera Miles) idegileg összeroppan, Manny pedig még a perben is vesztesre áll, amikor végre elfogják az igazi bűnygyt. Manny nem is a társadalmi előítéletekkel, hanem a haragvó, szeszélyes sorssal dacol: ártatlan kispolgárként kerül egy jellegzetesen a film noir felé tendáló bukástörténet középpontjába. *A tévedés áldozata* éppen ezen okból – a modern véletlendramaturgia, az ártatlanul sínylő főhős, a happy end elmaradása – a modern film noirnak is fontos előzménye; aligha születhettek volna meg nélküle olyan későbbi kulcsművek, mint a *Shock Corridor* (1963) vagy a *Seconds* (1966). *A kaszással* pedig egyrészt azért kapcsolódik össze, mert e munkájában Hitchcock is magáévá tette a neorealista közelítésmódot (valószerű képi világ, munkásosztálybeli miliő, súlyos társadalmi téma), másrészt pedig Bertoluccit is ugyanez a téma izgatja, de még formaeszközei is hasonlóak. *A kaszásban* egy prostituált gyilkosság áldozata lesz,

a rendőrség pedig begyűjt hat lehetséges elkövetőt, akik mind elbeszélik saját történetüket, melyekből aztán kiderül, hogy bármelyikük megölhette volna az áldozatot (nem véletlen az sem, hogy valamennyi történetben feltűnik egy fekete hajú, a prostituáltra hasonlító nő), és csak a véletlennek köszönhető, hogy az események másképp alakultak. *A tévedés áldozatában* Manny is lehetne rabló: külseje és társadalmi státusa is erre predesztinálná, ráadásul a történet elején sürgősen pénzre van szüksége, amit csak komoly nehézségek árán tud előteremteni. Választhatná a bűnygy útját is, s csak a véletlen mülk, hogy nem ezt teszi – épp e véletlen menti meg a börtöntől, akárcsak *A kaszás* nincstelen, külvárosi hőseit. Hitchcock és Bertolucci egyaránt rendhagyó bűnygyi történetet exponál, ráadásul mindketten a véletlent léptetik elő dramaturgiai rendezőlvé, konklúziójuk pedig cseppet sem derűlátó: a világ történéseit formáló nagy erők – az irracionális és az esetlegesség – örökösen káoszt szülnék, de abszurd módon ugyanezen erők oldhatják fel e káoszt (remekül illusztrálja mindezt, hogy Manny egy véletlennek köszönhetően menekül meg, vagyis azért, mert még időben elkapják az igazi rablót).

A Hitchcock-életmű persze sok más modernista mester számára volt tematikai értelemben és a motívumok szintjén is igazodási pont. Különösen igaz ez a francia művészfilm viszonylatában: Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* (1961) című alapműve karakterépítésében is vizuális stílusában is a *Szédülést* reciklálja, Claude Chabrol *A hűtlen feleségben* (1969) és *A hentesben* (1970) a *Psycho*-ra kacsint ki, Truffaut a *Jules és Jim* (1962) alkalmával szintén a *Szédülést*, a *Bársonyos bőrben* (1964) az *Észak-északnyugatot* és a *Psycho*-t idézi meg, s e sor a végtelenségig folytatható lenne. Közhely, hogy Hitchcock filmjei máig nem veszítettek frissességükből, s való igaz, nincs még egy rendező, aki Hollywood posztklasszikus szakaszától kezdődően ennyi és ilyen eltérő habitusú alkotóra gyakorolt volna döntő hatást. Arról azonban olykor hajlamosak vagyunk megfeledkezni, hogy a suspense mesterének filmtörténeti hagyatéka egyetemes érvényű; átvil földrészekon, korstílusokon, műfaji és művészfilmes tradíciókon. Mély, titokzatos kút, melybe leereszkedve mindeki csillogó aranyat talál. •