

A HITCHCOCK-FILM ESZTÉTIKUMA

VICSEK KÁROLY

Hitchcock pályafutása és művészete egyedülálló. Mindenütt csodálkozással vagy irigységgel, buzgalommal vagy haszonlésszel vizsgálják és követik.

Fr. Truffaut

Hitchcock filmjeit az amerikai kritikusok nem tekintik művészi alkotásoknak. Európában is kevés elismerést kapott. „Makacs konformistának” (E. Patalas) nevezték, olyan rendezőnek, „aki az álmodozó polgár számára filmezik” (D. Kuhlbrodt); G. Sadoul szerint „filmjei tárgyát az üzleti érdek és nem a művészi vagy eszmei becsvágy határozta meg”...

Néhány évvel ezelőtt a francia kritikusok és filmrendezők egy csoportja végre „felfedezte” Hitchcockot: Truffaut tanulmányban elemzi művészetét, Cl. Chabrol és Erich Rommer könyvet ír Hitchcockról... Több fiatal rendező (köztük Truffaut is) elismeri, hogy Hitchcock hatással volt rájuk...

* * *

Az alábbiakban néhány olyan esztétikai problémát próbálunk megvilágítani, amelyek talán magyarázatot adnak erre az újabban tapasztalt változásra a Hitchcock-filmek megítélésében, de ugyanakkor általánosabb esztétikai érvénnyel is bírnak. Ennek érdekében foglalkoznunk kell (1.) a Hitchcock-filmek szerkezetével és lélektani hatásával, (2.) a Hitchcock-filmek világával és asszociatív értékével, valamint (3.) Hitchcock művészi technikájával.

1.

1966 tavaszán a Jugoszláv Filmtár belgrádi mozitermében két hónapig vetítették Hitchcock filmjeit. Talán húszat láttam belőlük. Estéről estére Hitchcock! És mindig telt ház előtt! Hordárok, naplopók, egyetemisták, tanárok, idős nénik és gyerekek tolongtak a pénztár előtt. Mit várnak ezek az emberek Hitchcocktól? Hiszen egy morbid világ tárul eléjük! Félkegyelműek, mániákusok, gyilkosok... Talán a félelmet akarják élvezni? Remegni akarnak a szenvedőért és a bűnözőért? Vagy talán a

Hitchcock-filmek katarzis-hatásában akarnak részesülni? Katarzis, megisztulás, megszabadulás... Van-e egyáltalán katarzis-hatása a Hitchcock-filmeknek?

* * *

„A tragédia — írja Arisztotelész (Poétika, VI) — komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízestett nyelvezettel, amelyek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel — nem pedig elbeszélés útján —, a részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.” Arisztotelész egyoldalúan fogta fel a görög tragédia lélektani hatását: csak a katarzist várja tőle. Ennek a követelménynek több tragédia nem tesz eleget. Aiszkhülosz Prométheuszát a villám sújtja a tragédia végén és a szakadékba zuhan — a részvét és félelem érzéseitől nem szabadultam meg. Hogyha viszont csak az Arisztotelész által meghatározott hatást várjuk a tragédiától — akkor a legrosszabb melodráma is egyenlő értékű lesz pl. Euripidész *Alkésztisz*ével!

Próbálkozzunk meg egy feltevéssel: Arisztotelész híres definíciója nem a görög tragédia, hanem a Hitchcock-filmek lélektani hatását határozza meg. Példaként elemezzük *Az északi expressz ismeretlen utasa* (1951) c. filmet.

Bruno követi Guyt, a teniszbajnokot. A vonatban megszólítja. Most a Hitchcock-filmek tipikus előjátéka következik. A két ember beszélget (nem „megízestett nyelvvvel” ugyan, de hát a vásznon vannak, nem a deszkákon). Gazdaságosan bánnak az idővel, amit mondanak — valamó, jellemrajz. Megismertem őket. Amit ezután csinálnak — bármily váratlan és meglepő dolgok is azok —, logikusan következnek jellemük-ből. Bruno, ez a szélhámós, tehetségtelen amerikai bohém, aki komplexusokban is szenved, azt ajánlja a teniszezőnek, hogy ölje meg Bruno apját, ő viszont megszabadítja Guyt kicsapongó feleségétől. Bruno ellen-szenves, ő a Rossz. Guy kicsit gyáva, bizonytalan, határozatlan, egyszerű ember, aki új családi életet szeretne kezdeni. Guy rokonszenves, talán a Jó. Sajnálám, ha valami történne vele; ha veszélybe kerülne, remegnék érte. Olyan ember, „aki nem emelkedik ugyan ki erényeivel és igazságosságával, de nem gonoszsága és hitványsága miatt zuhan szerencsétlenségbe, hanem valamilyen, éppen a nagy tekintélyben és boldogságban élők közt előforduló hiba következtében”. (Poétika, XIII) Guynak az a hibája, hogy gyáva és könnyelmű. Nem fogadja el ugyan Bruno ajánlatát, de azért rámondja, hogy „jó ötlet” — csakhogy minél előbb megszabaduljon a kellemetlen alaktól. Guynak ez a hibája a szenvedések sorozatát indítja el. Bruno megöli Guy feleségét. A halál nem téma, mi Guyért aggódunk, ugyanis őt gyanúsítják a gyilkossággal! Bennem, a nézőben megszületett a szájalom és a félelem! Várjuk a katarzist! Mi váltotta ki ezeket az érzéseket? Az, hogy „az események a várakozás ellenére, de egymásból következőleg történtek” (Poétika, IX), az, hogy az egész világ hősünk ellen van, szinte a Sorssal szállt szembe! — Bruno beletolakszik Guy életébe, követi, kényszeríti, hogy „viszonozza a jótettet”. Guy már-már képes lenne a gyilkosságra is, csakhogy megszabaduljon a zaklatástól és a bizonytalanság érzésétől. Félelmünk fokozódik, remegünk érte. A részvét és a félelem a szereplők cseleke-

detei nyomán született meg, nem elbeszélés által, és nem is látványosság segítségével, hanem magából a cselekményből következik, a történet hallatára is megborzadnánk. („A látványosság keltette hatáshoz művészietlen és külsőséges eszközök is elegendők.” — Poétika, XIV) Ebben a filmben hiába keresünk „külsőséges eszközöket”. Erről azonban később még szó lesz.

Nyomasztó légkört árasztó képek következnek, félhomály, vonagló arcok és sikolyok nélkül. Részvétünk és félelmünk tovább fokozódik. Guy képtelen ölni, és ezért Bruno azt akarja bebizonyítani, hogy Guy valóban bűnös. Terve azonban nem sikerül. Bruno meghal. Guyt felmentik. Félelmem megszűnt. Elmúlt a bizonytalanság és a veszély kínos érzése. Én, a néző megszabadultam, megtisztultam a résztvétől és félelemtől és az „ilyenfajta szenvedélyektől”. Valami gyermekes öröm mosolygásra kényszerít. De nem akármilyen örömről van szó! Olyan gyönyörűséget váltott ki a film, amilyent, Arisztotelész szerint, csak a tragédia képes adni: „a szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget”. (Poétika, XIV)

2.

... katasztrófális század ... mechanikus, közepszerű világ.
Eletművem számomra egy nagy szerencsétlenség.

S. Dalt

Beszélgetni kezdünk a művel. Hitchcock műveivel is lehet dialógust folytatni. Mert filmjeinek nem a katarzis-hatás az egyetlen varázsa. Ennyivel csak az esztétikailag fejletlen tudat elégedne meg. Megkockáztatjuk az állítást, Arisztotelész idézett definíciója a primitív tudat követelményeihez szabja a tragédia feladatát. Hitchcock filmje azonban nemcsak a résztvétől, a félelemtől és az „ilyenfajta érzelmektől” szabadít meg bennünket, a műnek erős asszociatív hatása is van. Arisztotelész definíciója ezért túl szűk — még a Hitchcock-filmek számára is.

* * *

Lássuk csak Hitchcock világát.

A *Lakó* című film (1926) gyilkosságról szól.

A *Harmínckilenc lépcsőfok* (1935) szintén a gyilkosság problémájával foglalkozik.

A *Szabotázsban* (1936) a bűnöző saját gyermekét küldi el a pokolgéppel.

A *Gyanú* (1941). A nő szereti gyilkos férjét, feljelenti, majd megöli magát.

Megbűvölt (1945). Idegbeteg pszichiáterek. A nő pszichoanalízissel felfedezi a gyilkos ideggyógyászt és öngyilkosságba kényszeríti. Közben szerelmét megszabadítja komplexusától.

A *Kötél* (1948). Délutáni iddoggálás rejtett hullával és eredményes nyomozással.

Lámpaláz (1950). Férjgyilkosság idegbeteg lánnyal, lélektani elemzéssel.

Az udvarra nyíló ablak (1954). Férjgyilkosság — teleobjektívvel fényképezve.

Bajok Harryval (1956). A halott Harryt (a film egyetlen normális alakját) többször elássák, végül megfürdetik és visszaviszik az erdőbe.

Pszicho (1960). Félkegyelmű gyilkos, múmiák.

Marnie (1964). Neurotikus leány, ráadásul kleptomániás is, sőt a fiúktól is fél. Hitchcock freudi módszerekkel nyomozza, hogy miért.

Íme, Hitchcock világa! Idióták, gyilkosok, mérgekkeverők... akik agyafúrt ötletekkel törnek egymás életére. Hitchcock be akarja bizonyítani, hogy a gyűlölet ötletei szellemesebbek, mint a szereteté, hogy az ember rögeszmék rabja, szenved és fájdalmat okoz. Ez az ember? A Gonosz meghal. A győzelem az értelemé, s az összefogásé? Vagy talán azért szűnt meg létezni, mert eleget pusztított már? Egyszer sem sikerült megelőzni a pusztítást, csak tombolását állíthatjuk meg? Ennyivel meg kell elégedni?

A fotóriporter felfedezi a gyilkost — a nő már halott. A merénylet elfogják — a gyermek már meghalt. A félkegyelműt letartóztatják — a nőn már nem lehet segíteni. A mániákus meghal —, de egy ember félni kezd társaitól. A *Madarak* című filmben új ellenség jelentkezik. Kívülről jön, nem az ember lelkében tombol, és szörnyűségekre készíti — nemcsak egyeseket, hanem az egész emberiséget veszélyeztet. Olyan ellenség ez, akit eddig ártatlan jelenlevőnek néztünk. Sirályok, verebek, hollók — madarak.

Hitchcock optimizmusa gyermek. Filmjeinek mindig jó befejezést ad. Meg akar nyugtatni bennünket. Persze ez nem sikerül neki. A mű akarata ellenére is mást mond.

Tragikus emberkép! Nem hisznek az ártatlanul gyanúsítottaknak, de ahhoz is bizalmatlanok, aki felfedezte a gyilkost! Guy nem akar ölni, de hagyja, hogy az események végül rákényszerítsék a bűnözés szándékát! A békés, idős hölgyek megdöbbennek a szélhámosnak arra a kérdésére, van-e valakijük, akit el szeretnének tenni láb alól — de egy perc múlva már eredeti ötleteket sorolnak fel.

Hiába mondja Hitchcock, hogy gyakran rendelésre dolgozott, és néha csak azért állt a kamera mögé, hogy „ne menjen ki a formából”; hiába állítja, hogy olyan filmeket csinál, „amelyeknek megalkotása közben fantáziája korlátlanul csaponghat”; hiába mondja, hogy „sohasem foglalkozott az életből elesett jelenetekkel” — filmjei nem üres játékok, hanem igenis beszélnek a mai emberről. Filmjei tragikus vallomások.

Tévedek? Hitchcock mégiscsak egyszerű üzletember, aki meggazdagodott bűneinken, különösre éhező szenvedélyünkön? Tanút látok Hitchcockban, aki csak végtelen cinizmusa miatt nem mond ítéletet? Konformista, megalkuvó amerikai polgár? Nem érdekel, kicsoda Hitchcock. Műveivel beszélgetünk.

Az egyszerű eszközök használata gyakran varázst és erőt kölcsönöz a műnek. Az eszközök kibővítése a művészet dekadenciájához vezet.

G. Braque

Az a technika, amely felhívja magára a közönség figyelmét — csak nyomorúságos munka eredménye lehet.

A. Hitchcock

1950-ben Párizsban újságírók és filmrendezők előtt bemutatták Hitchcock *Kötél* című filmjét. A vetítést követő vitában, amelyben Hitchcock is részt vett, Henri Decoen francia filmrendező a különös filmmel kapcsolatban a következőket mondta: „Ez csak technika! A technikának nincs szíve! A mesterség mindent tönkretesz.”

Amikor a harmincas években az orosz rendezők közös támadást indítottak a „formalista” Eisenstein ellen, az egyik bíráló azzal vádolta a nagy orosz rendezőt, hogy — nagy a tudása! Tudása árt művészetének!

Decoen Hitchcock technikáját, mesterségbeli tudását bírálta. De vajon van-e alapja ennek a kritikának? Vajon Hitchcock tudása, technikája negatív következménnyel van-e művészetére? Helyes-e az a megállapítás, hogy a Hitchcock-film lényegében nem más, mint a filmtechnika lehetőségeinek bemutatása? Alkalom-e Hitchcock munkássága arra, hogy benne a művészi technika fetiszizálását, az elidegenedés különleges formáját vizsgáljuk?

* * *

Az ógörög gondolkodók, a teoretikus tudással (episteme) szembeállították a technikát, az ügyességet, az alkalmazott tudást (tèchne). A technikát, mivel a konkrét, az egyesre vonatkozik, a teoretikus tudásnál alacsonyabb értékűnek tekintették. (A teológia például „előkelőbb” volt, mint az orvostudomány.)

Ránk maradt az ügyesség egyik legrégebbi definíciója is. Gorgias technikának nevezi mindazoknak az eljárásoknak az összességét, amelyekkel az ember a véletlen ellen harcol.

Az az eljárás, amely a „véletlen ellen harcol”, nem lehet merev, elasztikusnak kell lennie, hogy alkalmazkodni tudjon a változóhoz. Tehát nem állhat szemben a gondolkodással, annak szerves része. (A görögök ennek ellenére mégis élesen elhatárolták egymástól a két jelenséget.)

Egyes mai filozófusok még tovább mennek. A technikát kizárólag mint negatív jelenséget közelítik meg. (pl. Grlić és Pejović). E magatartás onnan ered, hogy a technika fogalmát az eszközökre, a mechanikus eljárásokra korlátozták, és szembeállították a gondolkodással, spontaneitással.

M. Marković azzal, hogy a technikát a tudás mozzanatának tekinti, áthidalja azt a (látszólagos) szakadékot, amely fennáll az alkotás (tudományos kutatás, művészi alkotás), a „belső munka” és a technika között. „A technika, írja Marković, azoknak a tudásoknak, anyagi eszközöknek és gyakorlati eljárásoknak összessége, amelyek a legmegfelelőbbek egy bizonyos cél elérésére.” (*Čovek danas*, Beograd 1964., 224. old.)

Minden emberi tett egységes folyamat. A vizsgálódás folyamán azonban kénytelenek vagyunk „megállapítani a mozgást, hogy pontosabban megfigyelhessük egyes mozzanatait” (Engels). Így került sor a spontaneitás és a technika szétválasztására is. A technika azonban csak látszólag önálló jelenség, viszont a spontaneitás sincs meg technika nélkül. („A technika nem önálló funkció. A tudomány, a művészet, a filozófia bizonyos tekintetben technika is — a szó legáltalánosabb értelmében —, amennyiben a technikát a gondolkodás szabályos vezetésének tekintjük. — P. FRANCASTEL: *Művészet és technika*).

* * *

A művészi technika kérdése új keletű esztétikai probléma. Arisztotelész, mint láttuk, ír a „külsőséges eszközökről”, Hegel is beszélt a „bemutatás ürességéről” a romantikus művészettel kapcsolatban (*Esztétika* II.) — azonban egyik filozófusnál sem jelent fontosabb esztétikai problémát.

(P. Francastel több mint kétszázötven oldalon ír a technika és a művészet viszonyáról, a művészi technikáról azonban igen szűkszavúan nyilatkozik.)

A művészi technikára vonatkozó irodalomból különösen T. Adorno fejtegetései jelentősek. Adorno művészi technikán azokat az *elveket* vagy *eljárásokat* érti, amelyekkel a művész a belsőt, a tartalom-formát kivetíti, tárgyiasítja. Ez az objektívizáció úgy valósul meg, hogy a művész szervezi és rendezi a fizikális anyagot. Adorno nézeteivel I. Focht is egyezik. (Lásd: *Praxis*, 1966/2.)

Adorno azonban a művészi technikát túlságosan szubjektívnek fogja föl. Különösen az hiányolható nála, hogy az anyagi eszközöket nem tekinti a művészi technika mozzanatának. (Francastel „szellemi technikát”, és „anyagi technikát” különböztet meg.)

Marković és Adorno elemzésének eredményeit felhasználva a következőképpen definiálhatnánk a művészi technikát: a művészi technika nem más, mint azoknak az *eljárásoknak*, *elveknek* és *eszközöknek* összessége, amelyekkel a művész *szervezi*, *rendezi* és *prezentálja* a fizikális anyagot, hogy az a forma-tartalom hordozója legyen.

* * *

Balázs Béla a filmművészet számára fontos esztétikai igazságot állapít meg, amikor leírja: „A technikai lehetőség a művészet leghatásosabb ihletője. Maga a múzsa.” (*A látható ember*, Bpest, 1958. 151. old.) (Balázs ugyan nem használja a „művészeti technika” kifejezést, a „technika” alatt is a film ipari berendezéseit érti — az általa képviselt technika-fogalmat mégis a művészi technika fogalma mozzanatának tekint-

hetjük) Balázs még egy fontos jelenségre hívja fel figyelmünket: a technika és a művészet közötti dialektikus kapcsolatra: „A technikai találmány egy új művészet lehetőségét hozhatja — írja Balázs (i. m. ugyanott) —, amikor a lehetőség megvalósul, akkor a művészet a fantázia és az elmélet tág terében igen gyorsan kifejlődik és most már maga ihleti a technika további fejlődését, irányítja és megszabja feladatait is”.

Ez a kölcsönhatás azonban megmarad az új művészet létrejötte után is. Csak egyetlen példát veszek. Vertov: *Az ember a felvevőgéppel* c. filmjében (1929.) a város csúcsgorgalmát úgy érzékeltette, hogy a vázsonra három-négy, különböző jelenségekről készült felvételekből összeállított képet vetített. A filmben csak néhány ilyen felvétel volt. (Hitchcock *Madarak* c. filmje utolsó képét harminckét különböző felvételtől szerelték össze. Az ilyen és hasonló felvételekhez Hitchcock szakembert alkalmazott!)

A művészi technika a művészi alkotás szerves része. A belső munkáktól nem választható el, sőt serkentheti, bátoríthatja a művészt, annak „ihletője lehet” (Balázs), de uralkodhat, elidegenedhet is a művészi alkotástól. („Elszabadult”, „elembertelenedett” technikával az élet minden területén találkozhatunk. Ma ez igen divatos filozófiai probléma.)

Mivel a művészi technika az alkotási folyamat racionális mozzanata (elvek, eljárások) — utánoszható, megtanulható. Ezért válhat öncélúvá. Hogyan? Felesleges bizonyítani, hogy a művészi technika (eszközök) lehetőségei korlátozottak. A művész különféle tartalmakra „ráerőszakolja” ugyanazt a művészi technikát. Ilyenkor „észrevevesszük a trükköt”. (Néhány háborús témájú hazai film, például western-technikával készült, a western „fogásait” használja fel a „kivetítéshez”; dinamikus vágás, gyors mesebonyolítás stb.) De ezzel az alkotás megszűnt művészi alkotás lenni. Csak a dilettáns ihleti azt, hogy ugyanazokkal a „technikai húzásokkal” két művet alkothat. A tartalom-forma mindig adekvát művészi technikát követel. A jelentősebb művészek ezért gyakran hoznak újat a művészi technika területén is. (Griffith először használja a párhuzamos montázst. Négy cselekményt bonyolít egyidőben! O. Welles és G. Toland először fényképeznek pán-fókusszal. Ez olyan lencse, amely az 50 cm-től 6—7 méter távolságban levő tárgyakat egyforma élességben adja és így lehetővé teszi, hogy egyidőben kísérjünk figyelemmel három képsíkban történő eseményeket, jelenségeket is.) Hitchcock is nyugtalan kereső, mint Vertov, Welles, J. Trnka vagy N. MacLaren, nem tervezi meg előre a „technikai trükköket”, a „tűzijátékot” és azután várja a tartalmat, mint egyesek hiszik. Hitchcock igenis a legszerényebb és a legmegfelelőbb eszközökkel próbálja megvalósítani a kivetítést, „az anyag” szervezését. Éppen ezért kénytelen újítani! Hitchcock technikája nem öncélú. (Vertov *Az ember a felvevőgéppel* c. különös poézisú filmjében bemutatja, mire képes a kíváncsi operatőr és a — kamera. Welles zseniális *Aranypolgár*ában minden benne van, amit szerzője a filmmúzeumokban látott.) Hitchcock fáradhatatlan abban a törekvésében, hogy az általa elképzelt legmegfelelőbb elgondolásokat megvalósítsa — ebben igazán nem ismer kompromisszumot. (Hitchcock: „Életem csupa kompromisszum.”) Angliai filmjeihez rengeteg rajzot készített. Ma vázlatok nélkül dolgozik, hiszen felvételezői jól ismerik már. Ahogy Sztaniszlavszkij nem ismer

kis szerepeket, ugyanúgy Hitchcock számára sem létezik lényegtelen jelenet. (Húsz statisztát és harminc zenészt is képes alkalmazni egyetlen hangeffektushoz!)

Terjedelmes lenne felsorolni mindazokat az újításokat, amelyekkel Hitchcock gazdagította a film művészi technikáját. (Ilyen például a gondolkodás ábrázolása: az ember néma arcára rászinkronizálta annak hangját; vagy a kocsizás közbeni vágás, a tárgyak jelentőségének kiemelése pán-fókuszos fölvétel segítségével stb.) Fontosabbnak tartom, hogy néhány „problematikus filmjének elemzésével is bizonyítsam, hogy Hitchcock művészi technikája nem üres tűzijáték, hanem a legtöbb esetben a legegyszerűbb megoldás.

Az udvarra nyíló ablakban a tolókokcsiban ülő fotóriporter szemével látjuk a világot: fényképezőgépre szerelt teleobjektívon keresztül. Emberünk unalmában figyel a szomszédai életét. Az egyik lakó rosszul él feleségével. A nőt néhány napig nem látjuk. Megölte a férje? A fotóriporter nyomoz: távcsővel és teleobjektívvel. A különös felvételek nem zavarnak, mert a fotóriporter szemével nézünk. — A férj észreveszi, hogy figyelik. Nyomozónk csak most kezdi sejteni, hogy kíváncsiskodása számára végtetes lehet. Hitchcock a következőképpen ábrázolja ezt a fontos jelenetet:

A fotóriporter félközelen a fényképezőgépen keresztül nézi szomszédját. A fényképezőgép lencséjének tükrében látom a szomszédot, gyanús munkája közben. Most felnéz — pontosan a fotóriporter arcába! A kíváncsiskodó leteszi a gépet, és menekül az ablakból.

Nem volt üres trükk! Hitchcocknak sikerült két, egymástól távol eső, de egymással összefüggő cselekményt egyetlen képbe sűrítienie. A két ember találkozik egymással, habár egymástól távol vannak — látom a találkozás pillanatát. Montázssal is megoldhattuk volna ezt a problémát. A „trükkel” egyszerűbb volt és kifejezőbb!

* * *

Hitchcock egyik legeredetibb és „legproblematikusabb” filmjében, a *Kötélben* sem öncélú a művészi technika. A film meséje: Két fiatalember megöli egyik barátjukat, és holttestét elrejtik abba a szobába, ahová nemsokára látogatók érkeznek egy fogadásra (amelyen a két gyilkos is részt vesz!); egyik vendég felfedezi a bűntényt és leleplezi a gyilkosokat. A film nyolcvan percig tart. Állandóan egy szobában vagyunk. Nincsenek visszaemlékezések, olyan képek, amelyek a szobán kívüli eseményeket ábrázolnának. A kamera, amely szinte egy pillanatra se nyugszik, csak a jelent rögzíti, vágás stb. nélkül. (Nem tv-közvetítés, a tv használja a montázst, gyakran két géppel felvételeznek!)

Hitchcock megvalósította a francia klasszicizmus esztétái által eszményített tér—idő—hely hármasegységét. A *Kötél* ennek ellenére mégsem fényképezett színház. A filmnek egyetlen (nyolcvan percig tartó!) jelenete van (*A Patyomkin páncélosnak* 1300!), mégsem színházi közvetítés.

(Shakespeare *Troilus és Cressidája* 25, az *Antonius és Cleopatra* 38 jelenetből áll!)

Hitchcock csak látszólag mondott le a filmművészet egyik legjelentősebb lehetőségéről, a montázsról; mozgó kamerája „belső vágást” végez.

De miért választotta a mozgó kamerát és mellőzte a montázst? Csak azért, hogy kipróbálja, mire képes a kocsi kamera? Nem. Hitchcock egyszerű és érthető akart lenni ezúttal is. Egy egységes, 80 perc alatt lejátszódott cselekményt kellett ábrázolnia. A mozgó kamera „halk”, belső vágásával kitűnően érzékeltette a történet folytonosságát, ugyanakkor lehetővé tette (például panoráma-felvételekkel és rákocsizással) a tárgyak, mozdulatok fontosságának kiemelését is. Hitchcock művészeti technikája ezúttal sem volt öncélú.

(J. L. Godard-nál gyakran találkozunk szellemes megoldásokkal, azonban nemegyszer „észrevesszük a trükköt”. Említék egy példát *Megvetés* című filmjéből. A férfi és a nő beszélgetnek az asztalnál. Godard nem vágja párhuzamosan a férfi és a nő közelképét, hanem a kamerát mozgatja közöttük. Lassan érkeznek a szavak a két emberhez, óriási köztük a távolság — mondja a lassú kamera. Ez a kétségtelenül szellemes ötlet azonban elveszti értelmét. öncélúvá válik, hogyha a néző a színész helyett a kamera játékát kezdi figyelni, az ábrázolás módját, eszközét.)

Hitchcock egyszerű, világos és érthető akar lenni. Művészi technikája ezt a célt szolgálja. (Természetesen neki sem sikerül mindig adekvát megoldást találnia.

* * *

Truffaut helyesen állapítja meg, hogy „a szituáció légköre a Hitchcock-filmekben olyan tömörök, olyan feszültek, hogy a személyek szinte nem is léteznek.” (Filmkritik 1966/4)

Talán ezért maradnak észrevétlenek a nézők számára Hitchcock „trükkjei”? Fordítva! Az adekvát művészi technika teszi lehetővé a feszült légkör megteremtését. Az öncélú, elidegenedett művészi technika mindig „felébreszt”, szemlélővé teszi, illúzióromboló. Illúziókeltés nélkül viszont lehetetlen Hitchcock-atmoszférát teremteni.

Hitchcock csak néhány eredeti forgatókönyvet írt; általában közepeszerű színdarabokat, novellákat és regényeket visz filmre. Nem fél a gyenge irodalmi szövegtől. Tudja, hogy Euripidész, Shakespeare vagy Tolsztoj nem mentheti meg a közepeszerű rendezőt, ugyanakkor névtelen szerzők értéktelen műveit is „átforrósíthatja” a szellemes, ötletes rendezés. Azonban a rendező munkáját gyakran a film irodalmi szövege alapján bírálják el. Ezért érte Hitchcockot is annyi támadás.

Elítélhetjük a Hitchcock-filmek világát, ideológiáját, (látszólag?) naiv optimizmusát, formalizmussal, a technikai lehetőségek fetiszizálásával azonban nem vádolhatjuk jogosan.