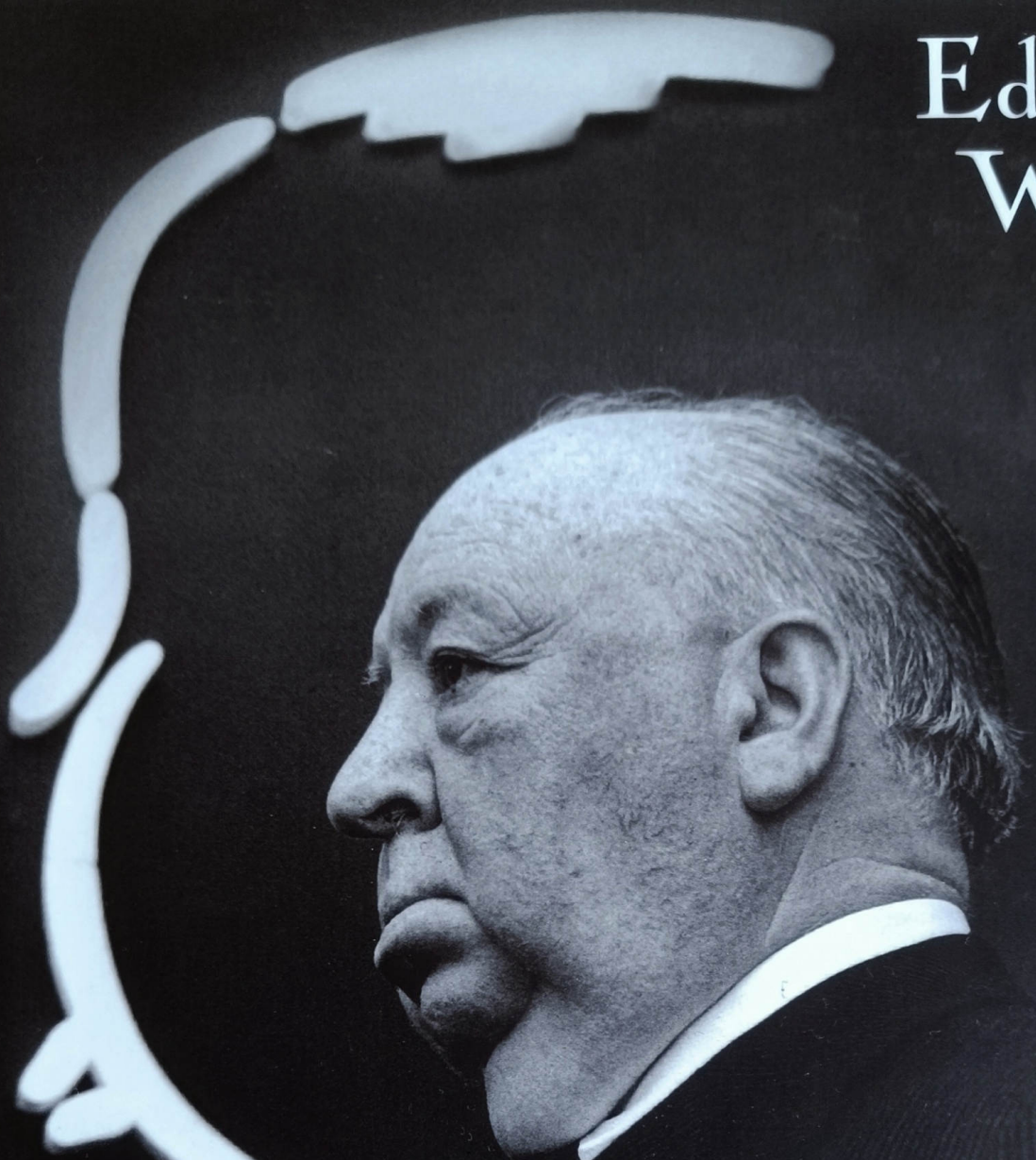
Edward White



# Alfred Hitchcock

## tizenkét élete

Edward White

# Alfred Hitchcock
## tizenkét élete

Kossuth Kiadó

# *Tartalom*


*Előszó* 11

1. A fiú, aki sosem nőtt fel 17
2. A gyilkos 43
3. A szerző 71
4. A nőcsábász 101
5. A kövér férfi 133
6. A dandy 155
7. A családapa 181
8. A kukkoló 203
9. A született komédiás 225
10. Az újító 249
11. A londoni 273
12. Az Isten embere 301

*Köszönetnyilvánítás* 321
*Felhasznált irodalom* 323
*Forrásjegyzék* 343
*Szövegek forrásai* 387
*Képek forrásai* 390
*Filmográfia* 392
*Rövidítések jegyzéke* 395
*Név- és címmutató* 396



# Előszó

Alfred Hitchcock 1921 tavaszán kezdte meg filmes karrierjét. Néhány hónappal azelőtt olvasta, hogy az amerikai illetőségű Famous Players-Lasky Filmgyártó Vállalat megnyitotta kirendeltségét szülővárosában, Londonban, és kezdő szövegírókat keres némafilmjei történet- és dialógus-feliratkártyáinak elkészítéséhez. A húszas évei elején járó fiatalember bolondult a moziért, és már évek óta reklámszövegeket írt a W.T. Henley's Telegraph Works távírócég kiadványaiba, így alkalmasabbat nem is találhattak volna erre a munkára.

Az amerikai filmvállalat első tervezett némafilmje *A sátán keservei*[1] című regény adaptációja volt. Hitchcock megszerezte a könyvet, és a reklámmal foglalkozó kollégái segítségével kitalálta a némafilm inzertjeit[2], majd bekopogott velük a filmgyárba. Sajnos azonban csalódnia kellett, mert a filmötletet addigra elvetették. Hitchcock csüggedten távozott, ám kisvártatva újabb inzerttervekkel tért vissza, de ezúttal a cég újonnan bejelentett némafilmjéhez. Leleményességével sikerült lenyűgöznie a vezetőséget, amely úgy döntött, szabadúszóként ad neki egy esélyt. Mivel a filmvállalat nem fizetett túl sokat, Hitchcock megtartotta a főállását, és feketén dolgozott nekik, olykor a mellékesből csúsztatva főnökének, aki cserébe szemet hunyt a dolog fölött. Mivel Hitchcock az első feladatokat jól teljesítette, az amerikai filmstúdió rövid időn belül teljes állást ajánlott neki, amelyet ő elfogadott, és – feltehetően – 1921. április 27-én lépett ki a Henley's-től. Amit a távközlés Hitchcock távozásával veszített, azt a nemzetközi filmipar többszörösen megnyerte...

A fenti történet – amelyet maga Hitchcock mesélt el – már tartalmazza a rendező mintegy hatvan évig tartó filmes karrierjének fő összetevőit: a hatalmas ambíciót, az élénk képzelőerőt, a törekvést, hogy

---

[1] Marie Corelli: *A sátán keservei*. Traub B. és Társa, Budapest, 1906.

[2] Állókép vagy felirat mozgóképbe illesztve. *(A Szerk.)*

minél kevesebb szóval minél többet mondjon el, az irodalmi forrásanyagokat, valamint mások közreműködésének igénybevételét a hitchcocki célok érdekében. A fenti anekdota valószínűleg arra is szolgált, hogy Hitchcock szemléltesse gondosan ápolt imázsát: a kívülálló zsenit, aki tehetségével, szorgalmával és ravaszságával bármilyen akadályt legyőz.

A Famous Players-Lasky Filmgyártó Vállalatnál dolgozó szerény újoncból alig hat év alatt valóságos legenda lett. 1927-ben Hitchcock jelentős hírnévre tett szert első három filmje, *A gyönyörök kertje (The Pleasure Garden, 1925)*, *A hegyi sas (The Mountain Eagle, 1926)* és *A titokzatos lakó (The Lodger: A Story of the London Fog, 1927)*[3] sikereivel. Zsenije azonban nem csak és kizárólag a filmművészetben nyilvánult meg. Hitchcock elmondása szerint a fent említett év karácsonyának reggelén barátai és családtagjai meglepő ajándékot találtak kiakasztott zoknijukban: egy apró kirakós játékot, amely a csodagyerek sziluettjét ábrázolta. Jellegzetes hitchcocki fogás volt a kilenc darabból álló önarckép, a jópofa art deco csecsebecse, sőt maga az ötlet is, hogy karácsonykor saját képmásával ajándékozza meg a családját és a barátait.

Később Hitchcock személye is egyfajta reklámhordozóvá és műalkotássá, afféle két lábon járó logóvá vált. Ekkor született – ahogyan a kritikusok emlegetni kezdték – a „hitchcocki stílus". Védjegyét hírneve, magánéleti mítosza és a filmjeiben megjelenő témák, esztétikai elemek és hangulatok izgalmas egyvelege alkotta. A következő fél évszázadban Oscar Wilde-hoz és Andy Warholhoz hasonlóan saját magát is aktív összetevőként használta széles körben ünnepelt ötvenhárom alkotásában[4]. A legendás rendező a nagy hollywoodi nevek között abban is egyedülálló, hogy személyének mítosza túlragyogja számtalan filmklasszikusát.

Hitchcockot ma már a filmművészet kiemelkedő alakjaként tartjuk számon. Paula Marantz Cohen történész szerint a rendező pályafutásának tanulmányozása lehetőséget nyújt arra, hogy „viszonylag kevés energia és idő befektetésével a mozgófilm teljes történetét áttanulmányozhassuk". A filmgéniusz munkássága átível a némafilm és a korai hangosfilm

---

[3] Hitchcock mindhárom alkotását 1921-ben mutatták be először, de csak a következő évben kezdték el országszerte vetíteni.

[4] Igazából ötvennégy, ha beleszámoljuk *A gyilkos (Murder! 1930)* német nyelvű változatát, amelyet a rendező párhuzamosan forgatott az angolszász verzióval.

korszakán, a fekete-fehér filmektől a színes technikán át a térhatású moziig, helyet kap benne az expresszionizmus, a film noir, a társadalmi realizmus, a thrillerek, a harmincas évek screwball vígjátékai és a horror csakúgy, mint a weimari köztársaság filmművészete, Hollywood aranykora, továbbá a televíziózás első időszaka és a termékeny hatvanas-hetvenes évek, olyan pályatársakkal, mint Kubrick, Spielberg és Scorsese.

Hitchcock jelentősége túlmutat a mozi világán. Sok tekintetben a 20. század emblematikus művészének nevezhetjük, bár meglehet, nem feltétlenül ő volt a legtehetségesebb vagy a legjelentősebb, a hatása azonban kétségkívül óriási. Élete és a számos műfajt ötvöző, több médiumból kikerülő mozgóképes alkotásai a nyugati kultúra kulcsfontosságú témáit dolgozzák fel, a dühöngő húszas évektől egészen a hatvanas évek hippi korszakáig. Hitchcock története egyben az Egyesült Államok kulturális nagyhatalommá válásának története is. A feminizmus térnyerése; a szex, az erőszak és a vallás növekvő súlya a popkultúrában; a pszichoanalízis népszerűvé válása; a marketing és a reklám kulturális tényezővé válása, valamint a művészet és a szórakoztatóipar közötti határok elmosódása mind e korszak jellemzői. Hitchcock személyisége és művészete kulturális mérföldkő, a film, a televízió, az irodalom és a reklámipar világában egyaránt korszakalkotó jelentőségű. *A Simpson család* nézőközönsége éppúgy ismeri őt, mint a velencei biennálé kritikusai. Filmjeinek érzelmi hajtóereje a szorongás, a félelem, a paranoia, a bűntudat és a szégyen; visszatérő témái a megfigyelés, az összeesküvés, a hatalommal szembeni bizalmatlanság és a szexuális erőszak. Hitchcock filmjeivel mindkét téren erőteljesen szólítja meg a mindenkori közönséget. Míg a hatvanas években filmjei főként a filmtudományban kerültek a kutatások homlokterébe, ma már számos társadalomtudományi terület elemzi azokat, a gender- és queerkutatásoktól az urbanisztikán át az elhízással, a vallással vagy a kriminológiával foglalkozó tanulmányokig. Hitchcock amolyan időn kívüli figura, egy viktoriánus relikvia volt a 20. század sűrűjében, akinek jellegzetes alakja ma is számos formában él tovább.

A kötetben tizenkét szemszögből mutatjuk be az olvasóknak Hitchcock életét, ami tizenkét különböző portrét jelent. Ezek mindegyikében a férfi, a saját maga által kreált közszereplő és a legendás alak egy-egy alapvető vonását ismertetjük. A könyvben nem pusztán

Hitchcock életéről, de számos egyéb szerepéről is mesélünk. Szerepekről, amelyeket valóban eljátszott, és olyan szerepekről, amelyeket mi, nézők vetítettünk ki rá. A kötetből Hitchcock tizenkét különböző arcát ismerhetjük meg: a rakoncátlan udvari bolondot, a magányos, rettegő gyermeket, a problémamegoldó újítót, a világpolgárt, aki lélekben mindig londoni maradt, és a határokat feszegető művészt, akinek munkáiban az erőszak és a káosz volt a teremtőerő. A híres rendező pályatársai is megszólalnak: azok, akik inspirálták, és azok is, akik tőle merítettek. A Hitchcock brand egyik fő eleme az a gondolat, hogy a rendező saját filmuniverzumának teljhatalmú alkotója volt. Ez igaz is, meg nem is. Tehetsége tagadhatatlan, mint ahogyan az is, hogy a mára fogalommá vált „Hitchcock" nem jöhetett volna létre kreatív munkatársak, újságírók, publicisták és persze a nagyközönség nélkül.

A könyvben bemutatott tizenkét élet évtizedeken ível át, összekapcsolva a fiatal Hitchcockot időskori önmagával. A róla kialakult közismert kép a rendező fénykorához, az ötvenes és kora hatvanas évek imázsához köthető. Csakhogy már jóval a *Psycho* (*Psycho*, 1960) ijesztő nagybácsija előtt létezett egy másik Hitchcock is: a nagyvárosi dzsesszkorszak ifjú és szertelen Hitchcockja, aki megörökítette a két háború közötti Londont a vásznon, briliáns módon előrevetítve azokat a motívumokat és hatásokat, amelyek későbbi felkavaró munkáinak velejét jelentik.

David Galenson közgazdász szerint kétféle zseni létezik: a termékeny, koravén Picasso-típus és a töprengő, elmélkedő, későn virágzó cézanne-i alkat, aki ugyanazokat az alkotói köröket rója. Talán Hitchcock az egyetlen kiemelkedő művész a múlt századból, aki mindkét változatot meggyőzően képviselheti. Paradox – egyszersmind tagadhatatlan – módon ez az emblematikus figura egyszeri és megismételhetetlen. Népszerű imázsa számos művészeti ágból táplálkozott. Éppúgy hatott rá a viktoriánus szépművészet, mint az Edward korabeli zenés mulatók előadásai, a hollywoodi stúdiófőnökök vagy az európai avantgárd, a nagyközönség előtt pedig már a modernizmus jellegzetes angol képviselőjeként jelent meg. Egy olyan nemzeti kultúra szülötte volt, amelyben a múlt iránti nosztalgia és a hagyományok nagy szerepet játszottak, ő mégis folyton az újszerűséget és a legmodernebb technológia kínálta lehetőségeket kereste. Tabukat feszegetett, kísérletezett,

és marginális elemeket emelt be a fővonalba. A modern városi közeg szószólójaként Hitchcock a technika és a filmes eljárások jelentőségét hangsúlyozta mindig is: arra használta a felvevő, a stúdiódíszlet és a vágóasztal adta lehetőségeket, hogy eljátsszon a mozgással, a tempóval és az idővel. Ahogyan minden egyes valódi modernista, ő is élvezte, ha a fennálló trendeknek fricskát adva sokkolhatta a tiszteletre méltó befogadói érzékenységet. Egyszerre volt világfi és öncélú legendagyáros, látványvarázsló, impresszárió és olyan műsorok házigazdája, amelyeknek középpontjában személyes mitológiája állt. Minél nagyobbra nőtt mítosza, annál szívesebben figurázta ki azt vicceivel, iróniájával és önparódiáival. Mire a hatvanas évek kulturális forradalma megkezdődött, a modernista fenegyerek már a dörzsölt, öreg cinikus képét öltötte magára a posztmodern jegyében.

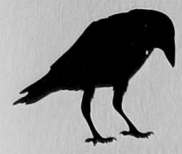
Noha Hitchcock sokat hangoztatta, hogy ami a szívén, az a száján, mégis egész életében rejtélyes, ellentmondásos személyiség maradt. Hatalmas egója mögött törékeny önbecsülés rejtőzött, és éppúgy tudta utálni, mint imádni önmagát. Adottságait illetően és a véleményalkotásában már-már félelmetesen magabiztos volt, ugyanakkor állandó megerősítésre szorult a hozzá közel állóktól és a közönség soraiban ülő vadidegenektől egyaránt. Páratlan tehetsége volt ahhoz, hogy az emocionális élményeket a nagyközönség számára tolmácsolja, ugyanakkor saját érzelmeit csak nehezen tudta értelmezni. Folyton aggódni látszott mások miatt: úgy érezte, az emberek fenyegetik őt – tehát egymásnak ellentmondó üzeneteket közvetített saját magáról. Próbálta elhitetni közönségével, hogy idegroncs és hidegvérű is egyben. Büszke volt finom modorára, kifinomult ízlésére, ugyanakkor hatalmas étvágyával egyfolytában küzdött. Férfi mivolta a hatalom részegítő érzésével töltötte el, ám el is borzasztotta őt. A nők szövetségesének vallotta magát, az utókor mégis zsákmányéhes, hatalmával visszaélő ragadozóként tartja számon. Komoly tudást, tapasztalatot és fegyelmezettséget sugárzott, mégis úgy élt és halt meg, hogy zavarba ejtette mindaz, amit erről a világról tudott, és rémületbe kergette mindaz, amit nem tudott a következőről.

Ennyi ellentmondás természetesen megdöbbentően különböző értelmezéseket szült Hitchcockkal kapcsolatban. Sokan élvhajhász fenevadnak látták, mások odaadó férjnek. Egyesek töprengő művésznek,

mások vásári csepűrágónak. A róla kialakult pesszimista embergyűlölő képe sem éppen illik a reménytelen romantikushoz, akit egyesek az életmű mögött látni vélnek. Halála óta ezek a szélsőséges elképzelések valóságos trópusi dzsungellé nőttek Hitchcock neve körül – ám, lássuk be, a magokat ő maga vetette el! A már életében is számtalanszor felmerült kérdést, miszerint: „Ki az igazi Alfred Hitchcock?", talán helyesebb lenne úgy feltennünk: „Melyik Alfred Hitchcock áll *hozzám* a legközelebb?"

A könyv minden egyes fejezete – akárcsak az önmagáról rajzolt híres sziluett – egy újabb ecsetvonást ad a hitchcocki portréhoz, és ha már mind a tizenkettőt magunk előtt látjuk, akkor lesz teljes a kép. Egy azonban bizonyos: mindegyik mélyén ott lapul az a Hitchcock, aki a filmkészítés minden területének megszállottja: a színtechnikától a jelmezekig; a díszlettervezés legapróbb mozzanataitól egészen a kísérőzenéig; a hangeffektektől a forgatókönyvírásig; aki behatóan ért az átgondolt színészválasztásból fakadó döbbenetes kémiához, a világítással elérhető átváltozásokhoz vagy ahhoz, milyen csodákat lehet teremteni egy vágóasztalon. „Soha senkit nem láttam még, aki oly mértékben élvezné a filmkészítést, mint Hitch. Része a személyiségének. Bárcsak úgy élhetnénk, ahogyan ő a munkáját élvezi" – mondta róla barátja és kollégája, Norman Lloyd.

Ám hogy számtalan arca közül akad-e olyan, amelyikkel példát mutathat nekünk, örökre borzongató talány marad.



# 1.

# A FIÚ, AKI SOSEM NŐTT FEL

Az első világháború után másfél évvel Londonban szinte tapintható volt a gyász: félbehagyott életek kísértettek az élők között. A *Pán Péter* alkotója, az ünnepelt színdarabíró, J. M. Barrie is a gyászolók között volt. A háború elvette tőle a színházi sikereiben kulcsszerepet játszó barátját, Charles Frohman Broadway-producert és George Llewelyn Daviest is, akiről az elveszett fiúk egyikét mintázta a *Pán Péter*ben.

J. M. Barrie 1920 áprilisában a londoni Royal Haymarket színházban vitte színre legújabb darabját, a *Mary Rose*-t. A darab címadó hősnője – Pán Péterrel ellentétben – szeretne felnőni, de nem tud. Amikor édesapja elviszi őt egy távoli skót szigetre, a kislány hirtelen eltűnik, és csak három hét múlva bukkan elő újra, mit sem sejtve arról, hogy eltűnése óta valójában nem néhány óra telt el. Ezután évek múlnak el eseménytelenül, miközben legbelül Mary Rose furcsamód továbbra is gyermek marad. Később, immár fiatal feleségként és anyaként Mary Rose ráveszi férjét, hogy vigye el ismét a skót szigetre, ahol újra eltűnik, és csak néhány évtizeddel később kerül elő anélkül, hogy egy napot is öregedett volna. Amikor a családjától megtudja, hogy fia időközben felnőtt és nyoma veszett az első világháborúban, belehal a megrázkódtatásba. Mary szellemként jár vissza a hajdani kedves kislány képében, és kétségbeesetten keresi fiát a családi házban. Barrie fantasztikus története nem is lehetett volna aktuálisabb.

A közönség soraiban ott ült a távírócég ifjú reklámszövegírója, Alfred Hitchcock is, akinek az volt a leghőbb vágya, hogy a filmes körökbe bekerüljön. Alfred gyakran járt a West Endre, a háború előtt még a szüleivel, később inkább már csak egyedül. Ez is egyike volt magányos és magával ragadó élményeinek, amelyek intenzív fantázia-világát táplálták.

Barrie bizonyos szempontból előrevetítette Hitchcock művészi személyiségét. Mindkettőjük témái a megszállottsággal kapcsolatos, örök érvényű kérdések köré épültek, és mindketten a tábortűz mellé illő, varázslatos történeteket meséltek, amelyek jóval mélyebbek és felkavaróbbak voltak, mint ahogy elsőre tűntek. Még a *Mary Rose* kritikái is jelentős hasonlóságot mutatnak a későbbi Hitchcock-kritikákkal. „Ez a hátborzongatóan szép darab valósággal megigézett, reszketve indultunk haza" – olvasható az egyik londoni lapban. A cikk szerzője odaszúrt egyet a sznob, goromba frátereknek, akik lenézték Barrie műveit, de azoknak is, akik rejtett jelentés után kutattak darabjaiban. „Egyesek metaforát látnak az állványokban és szimbólumot a szenesvödrökben." Hajszálra ugyanazok az ellenvetések, amelyeket a kritikusok többsége később a Hitchcock-filmek fanatikus rajongóinak szemére vetettek. Egy másik filmítész elismerően „finom tortaszeletnek"[1] nevezte a *Mary Rose*-t: márpedig Hitchcock egyik sokat ismételt hencegése az volt, hogy míg „egyes filmrendezők életszeleteket készítenek, én tortaszeleteket".

A *Mary Rose* című darab a rendező egész életére hatással volt. Amikor 1958-ban a *Szédülés (Vertigo, 1954)* című misztikus filmjét készítette, zeneszerzőjének, Bernard Herrmann-nak inspirációul a *Mary Rose* zenéjét javasolta. Néhány évvel később Hitchcock a színdarab alapján írt egy forgatókönyvet, azonban a stúdió túl elvontnak találta, így a filmváltozat végül nem készült el. A *Mary Rose* iránti erős kötődése szinte megfoghatatlan volt: közrejátszott benne a színház magával ragadó varázsa, a főszereplő, Fay Compton éteri jelensége és az érzés, amelyet a gyermekkor védőburkának megrepedése kelt. Mint a húszas években a közönség soraiból oly sokan, az ifjú Hitchcock is átélte a korábbi évek veszteséggel és fojtogató szorongással járó, felkavaró, nehezen feldolgozható érzelmi élményeit. Akárcsak Mary Rose, Hitchcock egy része is örökre gyermek maradt. Ahogyan ő fogalmazott: „A férfi nem különbözik a gyermektől."

Hitchcock sokat küzdött azzal, hogyan fejezze be filmjeit. Ékes példa erre a *Psycho* zárójelenete. A légből kapott fejlődéslélektani kiselőadás az utolsó percben került be a forgatási rendbe, azért, hogy

[1] Slice of cake: 'tortaszelet'

megmagyarázzák, Norman Bates miért követte el a gyilkosságokat. Ugyanakkor a Hitchcock-filmek befejezése körüli problémákat olykor a cenzorok kifinomult érzékenysége, máskor az orrukat mindenbe beleütő, makacs producerek gerjesztették, de olyan is előfordult, hogy Hitchcock a nézők elvárásai miatt törekedett a tisztán érthető cselekményre. A filmkezdésekkel ugyanakkor ritkán akadt hasonló nehézsége. Különösen akkor nem, amikor a történetmesélés stílusa magán viselte azokat a jegyeket, amelyek Hitchcockot „Hitchcockká" tették.

Hitchcock gyermekkora teljesen hétköznapi volt. 1899. augusztus 13-án született Kelet-Londonban, a Leytonstone negyedben, Essexben. Apjának zöldség- és gyümölcskereskedése volt a High Road 517. szám alatt, a család pedig a fölötte lévő lakásban élt. Amikor a kis Alfred megszületett, Emma és William Hitchcocknak már volt két gyermeke: a kis William kilenc-, Ellen pedig – akit Nellie-nek becéztek – hétéves volt ekkor. Hitchcock apja az a jellegzetes 19. századi figura volt, aki miatt az angolokat méltán nevezik „szatócsnépségnek". Büszke volt arra, hogy a maga ura, és erkölcsi erénynek tartotta, ha egy pennyből kettőt csinált, bár hozzá kell tennünk, hogy ezekből a bizonyos pennykből tetemes összeget hagyott kedvenc kocsmái pultján. Öccse, John jobb példa a sikeres angol boltosra: neki élelmiszerüzlet-lánca volt, és bevételeiből ötszobás házat vásárolt London tehetős negyedében, Putneyban, sőt néhány fős személyzetet is fenntartott.

Hitchcock anyja, Emma egyszerre volt szórakoztató és a család rettegett úrnője. Otthonukban a tisztaság és a rend nemcsak elvárás volt, hanem egyben a lelki erények tanúbizonysága is. „Csodálatos, erőteljes karakter volt – emlékszik vissza nagyanyjára Hitchcock lánya, Patricia. – El lehet hát képzelni, mennyire félhettek tőle a gyerekek... Egy szavára ugrott mindenki."

Bár a Hitchcock családban fontosnak tartották a szorgalmat és az önuralmat, ettől függetlenül nem éltek puritán életet. Rendszeresen jártak színházba, klasszikus felolvasóestekre, kiállításokra és cirkuszi előadásokra is. Egynapos kirándulásokat tettek a Temze partján és Essexben, tengerparti nyaralásokat szerveztek Cliftonville-be, Kent megyébe, ahol John bácsikájuk tágas házat bérelt.

Amikor a kis Alfred úgy hat-hét éves lehetett, a család a Temze mellé, az East End szívébe, az ódon Limehouse negyedbe költözött, ahol William két halüzletet vásárolt. A család a Salmon köz 175. szám alatti üzlet fölötti lakásban rendezkedett be. Hitchcock mindkét szülője ír származású volt. Apja, William az anglikán egyház szerinti nevelte-tést kapta, míg anyja, Emma buzgó katolikus családból származott. Amikor összeházasodtak, William is áttért a katolikus hitre, és mind-három gyermeküket is ebben a szellemben nevelték. A templomi szer-tartások és tanítások központi szerepet játszottak a család életében. Hitchcock apja – Péter apostolt idézve – gyakran hívta a legkisebb gyermeket „szeplőtelen báránykának", anyja pedig – már ha hihetünk Hitchcocknak – minden este letérdeltette őt az ágyhoz, hogy gyónja meg a bűneit.

Amikor a kis Alfred kilencéves lett, a szülei beíratták a londoni Battersea negyedben lévő szalézi iskolába. A bentlakásos intézmény-ben azonban olyan nagy volt a szigor, és szörnyű a koszt, hogy alig egy hét után kivették, és egy másik egyházi iskolába, a Howrah House-ba íratták át, ahol apácák tanítottak. Hitchcock tizenegy évesen került az észak-londoni Stamford Hillben található jezsuita Szent Ignác Kollé-giumba. Az iskola névadója a Jézus Társasága jezsuita rend alapítója, egy 17. századi spanyol diplomata és katonatiszt, Loyolai Szent Ignác volt, aki főként a nagy hatású *Lelkigyakorlatok*[2] című művével vált ismertté. A spirituális iránymutatásokat tartalmazó könyvecske a kereszténység lovagias eszményét hirdette, mely szerint egy férfinak minden erejével Isten dicsőségéért kell harcolnia. A jezsuita kollégiumok puritánságuk-ról és vasfegyelmükről voltak híresek, Hitchcock emlékei szerint teljes joggal. A Szent Ignác Kollégiumban csakúgy, mint a többi jezsuita isko-lában, megszokottak voltak a szigorú büntetések, például hogy *ferulá-val* – közel félméteres bőrszíjakkal – ütötték a diákok kezét. Hitchcock szerint a fenyítés erősen drámai színezetű volt: „A diákra bízták, mikor járul a büntetéséért, meddig halogatja azt. Amikor készen állt rá, a nap végén egy erre kijelölt szobában kellett jelentkeznie, ahol egy pap vagy egy szerzetes írásban rögzítette a büntetés időpontját – pont úgy, mintha kivégzésre menne az illető." A büntetés okozta fájdalom

[2] Loyolai Szent Ignác: *Lelkigyakorlatok*. Jezsuita Kiadó, Budapest, 2019.

rendkívül erőteljes volt. Ha például egy fiút tizenkét szíjcsapásra büntettek, azt „két napra osztották szét, mert egy kézre csak három szíjcsapást lehetett mérni egy alkalommal".

A fenti élmény is egyértelműen hozzájárult ahhoz, hogy a filmrendező később nagy becsben tartotta a szertartásokat és rettegett a hatalmi szervektől. Hitchcock kortársai közül többen számoltak be arról, hogy a hasonló testi fenyítések gyakorlata – iskolatípustól függetlenül – szinte minden angliai oktatási intézményben általános volt. Sőt azok a gyerekek, akik más felekezeti iskolába jártak, például a keresztény iskolatestvérekhez, még szigorúbb és önkényesebb fegyelmezésben részesültek. Egyértelmű, hogy ezek a tapasztalatok nyomot hagytak a rendezőben, aki visszaemlékezéseiben meg is említette, hogy filmes munkássága részben a papoktól és a módszereiktől való mélységes félelemből táplálkozik. Tudatosan, avagy sem, Hitchcock jóval később átplántálta ezt a rettegést egy gondjaira bízott kisgyerekbe. Bill Mumy hétévesen játszotta a *Puff! Meghaltál!* (*Bang! You're dead!* 1961) főszerepét az ötvenes-hatvanas években népszerű „Alfred Hitchcock bemutatja" című tévésorozat hetedik évadának egyik epizódjában. Egy hosszú forgatási nap végén a kisfiú már nehezen tudott koncentrálni. Hiába kérték, hogy maradjon nyugton, ő egyre csak fészkelődött. Hitchcock ekkor felkelt rendezői székéből és odament hozzá. Mumy elmondása szerint egyszerre csak ott tornyosult fölötte fekete-fehér ruhában, akár egy pap, és verejtékező homlokkal, zihálva lehajolt hozzá, majd a fülébe súgta: „Ha nem hagyod abba a fickándozást, odaszögezem a lábad! Patakokban fog folyni belőled a vér! Úgyhogy hagyd abba!" A kisfiú nagyon megijedt. Sőt évekkel később, amikor a Universal Studiónál ugyanabban az épületben dolgoztak, Mumy még Hitchcock irodája előtt sem mert elmenni. „Tizenöt hosszú éven át intenzíven élt bennem az élmény, bevéső dött a tudatalattimba" – mesélte 2013-ban. Így lehetett ezzel Hitchcock is, hiszen a munkáiban a tekintélyszemélyekkel való összeütközés motívuma rendszeresen visszaköszönt.

Néhány héttel a tizennegyedik születésnapja előtt – ahogyan az ő társadalmi hátterével rendelkező gyermekeknél általában szokás volt – Hitchcock befejezte általános iskolai tanulmányait, majd mérnöki és tudományos-technológiai érdeklődésének megfelelően beiratkozott a tengerészeti szakközépiskolába. Nem sokáig koptatta azonban az

iskolapadot, ugyanis alig egy évvel később, 1914 novemberében elkezdett dolgozni a W.T. Henley's távírócégnél. Elsőként azt a roppant unalmas feladatot kapta, hogy ellenőrizze az elektromos kábelek méretét és feszültségét; később a reklámosztályra került, ezzel párhuzamosan pedig a Londoni Egyetem művészeti tagozatának (Goldsmiths College) esti művészeti óráit látogatta.

A száraz életrajzi adatokon túl Hitchcock gyermekkorának részleteit nagyrészt a személyes visszaemlékezéseiből táplálkozó történetekből ismerjük. Saját bevallása szerint félénk, magányos gyermek volt, de korántsem boldogtalan. Inkább a partvonalról szerette szemlélni az eseményeket, mintsem részt venni bennük. A sport vagy a durva játékok nem vonzották. „Nem rémlik, hogy lett volna barátom" – emlékszik vissza. Ahhoz pedig túl nagy volt a korkülönbség testvérei és közte, hogy rajtuk csüngjön. Simulékony gyermekként emlékszik vissza önmagára. Egyik életrajzírója szerint osztálytársai furcsának tartották, és azzal cukkolták, hogy halszaga van. Mivel barátja nem volt, a könyvekhez és a térképekhez menekült, és tette ezt minden bizonnyal szíves örömest, hiszen vonzotta az utazás. Teljes menetrendeket fújt kívülről, és egyfolytában az óceánjárók útvonalait tanulmányozta. Nyolcéves korára London összes létező omnibuszának útvonalát végigjárta.

Legélénkebb gyermekkori emlékei tele vannak félelmekkel – legalábbis azok, amelyeket megosztott a nyilvánossággal. Ez volt az üzemanyag, amellyel a könyörtelen hitchcocki gépezet működött. Saját bevallása szerint szinte mindentől rettegett: a rendőröktől, az idegenektől, a vezetéstől, a magánytól, a tömegtől, a magasságtól, a víztől és bárminemű konfliktustól. Mindezek különösen erős nyugtalanságot okoztak nála. „Olyan voltam, mint egy örökké felhúzott vekker" – jellemezte önmagát Hedda Hoppernek, Hollywood legendás színész-újságírónőjének. „Elképesztő munka folyt benne. Csodálatos volt látni ezeket a félelmeket" – erősíti meg Robert Boyle, az *Észak-északnyugat (North by Northwest, 1959)*, a *Madarak (The Birds, 1963)* és a *Marnie (Marnie, 1964)* gyártásvezetője. Nem mintha valami furcsa vagy túlzott lett volna Hitchcock félelmeiben, de különleges érzéke volt ahhoz, hogy a mindannyiunk számára ismerős félelemérzet fizikai és érzelmi élményét vizuálisan is szemléltesse. „A hatalomtól vagy a magasságtól való

viszolygása azért volt más, mert a mozivásznon meg tudta jeleníteni" – magyarázza Boyle. Hitchcock életrajzírója, Donald Spoto szerint „a szorongás és a szerencsétlenségek vizuális költője" volt.

Aggodalmaskodó természete – amelyet egy klinikai szakpszichológus manapság valószínűleg generalizált szorongásos betegségként diagnosztizálna – egyaránt lehetett örökölt adottság vagy tanult viselkedés. Állítólag édesapja is csak a színházban tudott ellazulni. „Apám sosem tűnt gondtalannak, talán csak a színházban. Sokat aggódott szerintem. Olyasmit árulni, ami aznap megromolhat, elég sok idegeskedéssel jár." Tipikus hitchcocki megállapítás: még a szardínia élettartamában is meglátta a melodrámát, és a hal, a gyümölcs és a zöldség árusítását is feszültséggel tudta előadni.

Általánosságban elmondható róla, hogy kedvelte a hangzatos és szabatos magyarázatokat. Szorongásait a gyermekkora meghatározó pillanataiban megélt mozaikszerű, intenzív érzelmi emlékeihez kötötte. Feltűnően élénk múltbéli képek voltak ezek szokatlan pillanatokról, amelyeket évtizedes munkával formált egységes képpé a kirakós darabjaiból. A legismertebb történet ezek közül – amelyet akár Hitchcock eredetmítoszának is nevezhetünk – az a pillanat, amikor első ízben élte meg a hatóságtól való iszonyú félelmet, elhagyatottságot és rémült hánykolódást a bűntudat és az önkényes igazságtalanság okozta felháborodás között, mindazokat a nehezen megzabolázható érzelmeket, amelyek leghíresebb munkáiban is megjelennek. „Négy- vagy ötéves lehettem... Apám elküldött a rendőrőrsre egy levéllel. A felügyelő elolvasta, aztán öt-hat percre bezárt egy cellába ezekkel a szavakkal: »Így járnak a rossz kisfiúk!«" John Russell Taylor, Hitchcock hivatalos életrajzírója szerint a történetet Hitchcock nővére, Nellie is megerősítette, bár Taylor nem írja le az ő változatát.

Bizonyos ellentmondások felfedezhetők a történet számos változatában, mivel Hitchcock rendszerint kissé másképp mesélte el. Elgondolkodtató az is, vajon hogyan maradhatott meg ilyen frissen az emlékezetében, hiszen állítása szerint csak öt-hat éves lehetett ekkor. Sőt Truffaut-nak azt mondta, mindössze négyéves volt, az Oriana Fallaci újságíróval való beszélgetésében viszont már tizenegy éves kort említ, egy ausztráliai újságnak pedig így nyilatkozott: „Azt mesélik, hogy amikor kisfiú voltam, egy rendőr megijesztett. Valószínűleg ezért sze-

retem annyira a félelmetes történeteket." Eszerint az is elképzelhető, hogy a rokonai meséltek neki az esetről, és innen származik az emlék, amelyet képzeletében tovább színezett. Ez helytálló magyarázatnak is tűnik egy olyan ember esetében, akinek roppant élénk a fantáziája. Néhányszor azt is kijelentette, fogalma sincs arról, milyen rosszaságot követhetett el, hogy ezt a büntetést kapta. Máskor úgy vélte, talán azért történt, mert szokás szerint fűtötte a kalandvágy és az utazás romantikája, ezért csavarogni indult a villamossínek mentén, azonban este, a sötétben már nem talált haza. Maga a tény, hogy az apa az eltűnt fiát egyenesen a dutyiba küldi hazatérése után – még ha csak rövid időre is –, meglepő ugyan, de talán nem akkora szívtelenség. Hitchcock egyszer azzal is viccelődött, hogy apja aznap este azon bosszantotta föl magát, hogy miatta később kellett vacsoráznia, hozzáfűzve: „Talán azért lett mérges, mert aggódott miattam." Ha a történetnek ez a változata igaz, erősen emlékeztet egy másikra, amely a középkorú Hitchcockkal esett meg. Negyven évvel később, amikor a felesége késett a vacsoráról, ő is hasonlóan reagált. Alma a vasárnap délutánt Anne Baxterrel, Hitchcock *Meggyónom (I Confess, 1953)* című filmjének főszereplőjével töltötte, és forgalmi dugóba keveredett. Amikor beléptek a lakásba, „[Hitchcock] úgy ült ott, mint Jehova, és iszonyú dühös volt ránk – idézi fel a színésznő a dühbe gurult férfi látványát. – Sokáig nem bocsátotta meg nekem, hogy megvárattam a vacsoránál."

A hitchcocki univerzum pilléreit más gyermekkori traumákhoz kapcsolódó történetek is alkotják. Egy alkalommal például arra ébredt, hogy nincsenek otthon a szülei. Valószínűleg elmentek sétálni vagy a kocsmába, a kis Alfred pedig megijedt, hogy örökre otthagyták. A felnőtt Hitchcock erről is intenzív, érzékletes emlékképet őriz: egyedül áll a sötét konyhában, és zokogva tömi magába a hideg sültet, sikertelenül nyugtatgatva magát, míg anyja és apja haza nem ér. Akárhányszor mesélt erről a nyilvánosság előtt, mindig hozzátette, hogy azóta is undorodik a hideg sülttől, sőt innen ered a sötétségtől való félelme is – ami egyébként módfelett furcsa egy mozirajongótól. A harmadik kedvenc gyermekkori története, hogy miért szereti szenvedélyesen ijesztgetni a közönséget, az, hogy még mielőtt járni vagy beszélni tudott volna, az anyja a karjában tartotta és ráhuhogott. Természetesen ez utóbbi sztorit nem kell elhinnünk. Hitchcock ezzel csak arra céloz, hogy a félelem

okozta élvezet az emberi agyban programozott, és valójában soha nem lépünk túl a kiságyban gőgicsélő csecsemő szintjén.

A fenti motívumok irányították hát Hitchcock életét és filmjeit. A *talkshow*-k és az őt faggató újságírók újra és újra alkalmat adtak arra, hogy elmesélje anekdotáit, a hollywoodi publicisták pedig gondoskodtak róla, hogy ezek bekerüljenek a hivatalos életrajzába és a legújabb filmjei kapcsán kiküldött sajtóanyagokba. Minden újabb Hitchcock-film a rendező gyermekkorának felidézése volt, egy újabb esély, hogy a kamera segítségével bemutassa azokat a félelmeket, amelyeket gyermekkorában átélt. Míg Paul Cézanne-nak ott volt a Mont Sainte-Victoire, hogy vissza-visszatérjen a múltba, addig Hitchcocknak egy sötét, ürességtől kongó, erkélyes ház és a börtönajtó kattanása jelentette ugyanezt.

A gyermekkori történetek valóságtartalmát lehetetlen ellenőrizni. Az is felmerülhet, hogy túlságosan is hitchcockiak ahhoz, hogy igazak legyenek vagy legalábbis az életművet átható feszültség és titokzatosság egyedüli kiindulópontját jelentsék. Ahogy a szülei, úgy Hitchcock is mindenben a rendre törekedett. Előszeretettel hangoztatta, hogy a valódi boldogság számára „a tiszta horizont, amikor nincs miért aggódnod". Gondosan ügyelt arra, hogy megőrizze az ehhez szükséges „rendezett elmét". A gyermekkori emlékekkel ugyanakkor más a helyzet: a tényszerű pontosság kevésbé volt fontos, mint az érzelmi töltet. Számtalanszor hangoztatta, hogy a gyermekkor sorsfordító pillanataihoz a félelem, a bizonytalanság és a zavarodottság érzését köti.

Hitchcock mélyen hitt abban, hogy személyiségének egy elnyomhatatlan része örökre megmaradt gyermeknek, és saját bevallása szerint ez a gyermeki énje nem pusztán különleges személyiségének, de áradó kreativitásának alapját is jelentette. Úgy vélte, a munkáiban szereplő témák többségét a benne élő gyermek inspirálta, csakúgy, mint a ritka tehetséget, amelynek révén ezeket eredeti módon, könnyedén sikerült vászonra vinnie. „Azt hiszem, bennünk van az intuíció a vizualizálásra gyerekkorunkban, de ahogy felnövünk, ezt elveszítjük – magyarázta, hangsúlyozva, hogy ő kivételt képez ebből a szempontból. – Az én agyam – mint egy gyermeki agy – leginkább képekben gondolkozik." A gyermeki zsenialitás romantikus mítosza fordítva jelenik meg nála. Állítása szerint ahelyett, hogy gyermekként amolyan rejtélyes miniatűr

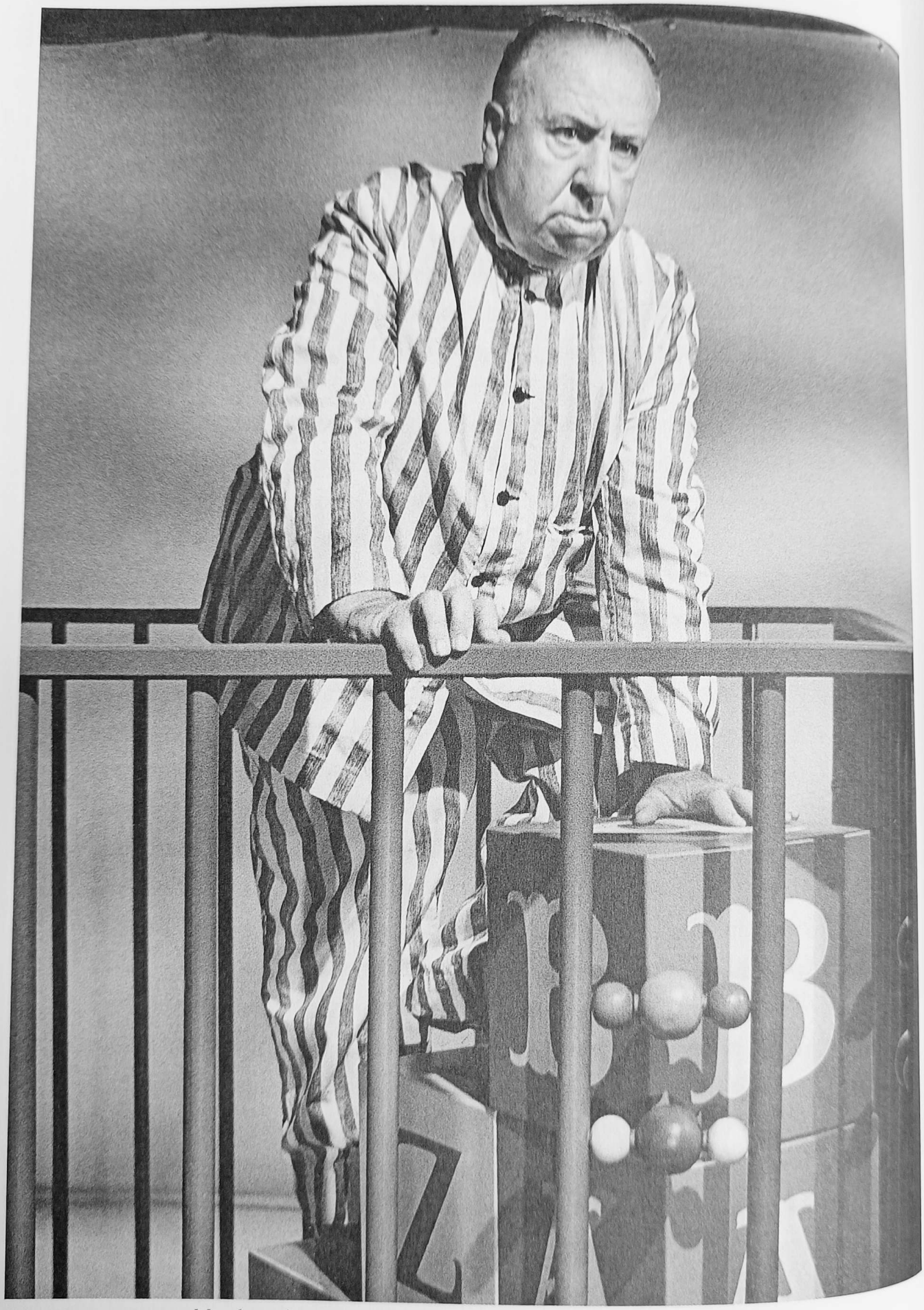
felnőtt lett volna, képes volt az adottságait átmenteni felnőttkorára és kibontakoztatni őket. A gyermeki természetének megőrzését sok ismerőse alátámasztotta. Russell Maloney, a *The New Yorker* munkatársa megállapította, hogy Hitchcock „egy intelligens gyermek tudatával működik, aki dühbe gurul, amikor kalandos történetét félúton megakasztja holmi szeretetről, kötelességről vagy egyéb elvont fogalomról való társalgás". Mások gyermeteg humorát emelték ki, amely még nyolcvanéves korában is megmaradt. „Nagyon közel álltam Hitchcockhoz: egy nagy gyerek volt. Afféle vásott, humoros kölyök" – mesélte Arthur Laurents, Hitchcock *A kötél (Rope, 1948)* című filmjének forgatókönyvírója.

Hitchcock úgy vallotta, hogy az ő esetében nem kacskaringós ösvény vezetett a gyermekkorból a felnőttkorba, hanem nyílegyenes autópálya. „A feleségem szerint az életcélom a munka maga. Ez valószínűleg így van, hiszen már gyermekként is az életművemet tervezgettem." Azok a regényírók, színházi szerzők és művészek, akiket Hitchcock saját bevallása szerint iskolás gyermekként csodált, egész életében hatást gyakoroltak karrierjére. Soha nem említett olyan fiatalkori élményt vagy rögeszmét, amelyre később zavartan tekintett volna vissza. Akárcsak Barrie, Hitchcock is egy sereg angol lektűriparost – az élen John Buchan kémregényíróval – tekintett azoknak a szerzőknek, akik fiatalon a legnagyobb intellektuális hatást gyakorolták rá. Edgar Allan Poe-t tizenhat éves kora körül fedezte fel, amikor elolvasta életrajzát. „Végtelenül szántam, mert tehetsége ellenére egész életében boldogtalan volt." Poe „szomorú sorsa" és gyermekkori árvasága tette őt kíváncsivá az amerikai költő és novellista írásai iránt. Hitchcock tinédzserként olvasta Poe történeteit, és akkor döbbent rá az egész pályafutását meghatározó alapigazságra: az emberek szeretik, sőt igénylik, hogy rémisztgessék őket, miközben biztonságban vannak. „Igencsak valószínű, hogy azért kezdtem el thrillert rendezni, mert végtelenül szerettem Poe történeteit" – vallja a rendező. Hitchcockra különösen nagy hatást gyakorolt kamaszkorában *A bosszúálló lelkiismeret (The Avenging Conscience, 1914)* című némafilm, amelyet D. W. Griffith rendezett, és melyet szintén Poe munkái – elsősorban *Az áruló szív* – inspiráltak.

Mindez híven tükrözi, hogy Hitchcock egész életében milyen kitartóan ragaszkodott ízléséhez és művészi érdeklődéséhez. Húszévesen megalapította a Henley's belső vállalati magazinját, a *Henley Telegraph*-ot, amelyet ő szerkesztett, és melyben saját novelláit is publikálta. Ezek főként melodramatikus mesék voltak, komikus csavarral, előrevetítve későbbi munkáinak hangvételét, akárcsak azok a történetek, amelyek népszerű regényújságokban jelentek meg a neve alatt. A menetrendek, térképek és gépek iránti gyermekkori vonzalma is sokáig megmaradt. Élete utolsó évtizedében, a hetvenes években a forgatókönyvek apró részletei kapcsán egyszerre őrjítette meg és mulattatta az írókat: ragaszkodott például a San Franciscó-i közlekedési hálózattal vagy a londoni látnivalók közötti távolsággal kapcsolatos, látszatra jelentéktelen részletekhez vagy ahhoz, hogy melyik eldugott finn vasútállomáson kell egy adott jelenetnek játszódnia.

Hitchcock rendezői képességeit a benne rejlő kisfiúnak tulajdonítja, ám – ironikus módon – népszerűsége csúcsán úgy jelent meg, mint akit szinte lehetetlen fiatalon elképzelni. Amikor gyerekekkel beszélgetett, nem vette figyelembe életkorukat, és azt sem értette igazán, miben különböznek a felnőttektől. Többen azok közül, akik meglátogatták őt és feleségét az otthonukban, megfigyelték, hogy kislányukat, Patriciát felnőttként kezelik. A Hitchcock-filmekben szereplő gyerekszínészekkel kapcsolatos rengeteg történet is alátámasztja mindezt. A Doris Day és James Stewart főszereplésével 1956-ban bemutatott *Az ember, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much, 1956, amerikai változat)* című film forgatásán egyik kollégája így fordult hozzá: „Az a te bajod, Hitch, hogy nem tudod, hogyan kell rendezni a gyerekeket. Ugyanúgy szólsz Chrishez[3], mint Jimmyhez, Dorishoz vagy akármelyik felnőtthöz." A *Madarak* című filmklasszikus – amelyben egy nyugodt kaliforniai kisvárost váratlanul megvadult madárraj ostromol meg – forgatókönyvének egyik megbeszélésén Hitchcock megkérdezte, mennyire életszerű, hogy a Brenner család lánya, Cathy megöleli a Tippi Hedren színésznő által játszott hősnőt, amikor megköszöni neki a születésnapi ajándékát. „Túl sokat nem tudok a viselkedésükről. Tényleg

[3] Chris Olsen gyerekszínész



Hitchcock az „Alfred Hitchcock bemutatja" című műsorban

belevetik magukat mások karjaiba?" – kérdezte, mintha valamilyen egzotikus faj felől érdeklődne, amelyet addig csak messziről figyelt meg. Pedig ekkor már három kislány büszke nagypapája volt.

Maga a tény, hogy Hitchcock nem tudott mit kezdeni a gyerekekkel, és nyugtalansággal tekintett vissza gyermekkorára, magyarázatul szolgálhat arra vonatkozóan, hogy minden szentimentalizmus nélkül jelenítette meg őket filmjeiben. Az ártatlan gyerekekkel szembeni kegyetlenség egyébként is a mozifilmek visszatérő témája volt, hasonlóan a népi és a popkultúrához. Hitchcock fiatal korában a még csak ébredező filmiparban nagy divatja volt a csecsemőkről és a kisgyerekekről készített filmeknek, akiket főleg szomorú pillanataikban lesett meg a kamera. Az egyik ilyen az *Amikor a babák nyafognak (When Babies Quarrel, 1896)* című film, a *Charlie megharapta az ujjam (Charles bit my finger, 2007)* rövidfilm elődje, de említhetnénk a *Bőgőmasina (Cry Baby)* című filmet is, amelyben – legalábbis a film reklámja szerint – egy helyes, pufók kisbaba ül egy magas széken, kerek pofiján várakozó arckifejezéssel, hátha kap valami finomságot. Amikor azonban rájön, hogy mégsem, arckifejezése előbb csalódottá, majd szomorúvá válik, végül sírni kezd; kis dundi kezeivel dörgöli a szemét, miközben hatalmas könnycseppek csorognak végig az arcán. Nagyon valószerű.

Hitchcock pontosan érezte, mennyire erős a közönség vágya a gyermeki ártatlanság megtépázására, amely már a Grimm-mesékben is alapvető szerepet játszott. A *Madarak* ékes példája ennek. A kisiskolásokat egy hosszú utcán üldöző varjúsereg a filmtörténet talán legfelkavaróbb és leghíresebb olyan jelenete, amelyben rettegő és bántalmazott gyermekeket látunk. A szintén ekkortájt a mozikba került, *Csodakocsi (Chitty Chitty Bang Bang, 1968)* című filmben a gonosz gyermekrabló bezárta ugyan áldozatait, de nem próbálta meg kikaparni a szemüket.

Hitchcock életművét végigkísérik a veszélybe került gyermekek. Másik iskolapélda erre *A férfi, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much, 1934, angol változat)* című thriller, amelynek Hitchcock 1956-ban elkészítette a hollywoodi *remake*-jét, a főszerepben Doris Dayjel és James Stewarttal. Mindkét verzió egy gyermekrablás körül forog, de csak az eredeti változatban látjuk a foglyul ejtés pillanatát: Hitchcock egy közelit mutat a tizenkét éves Betty (Nova Pilbeam) arcáról: tágra nyílt,

kétségbeesett tekintetet láthatunk a vásznon, amikor egy férfikéz befogja a kislány száját. A képsor a mai napig ugyanolyan felkavaró, mint 1934-ben volt. Mindkét filmre igaz, hogy a gyerekeket egy hazug, árulással és erőszakkal teli felnőtt világ ejti rabul. Ugyanakkor ők sem éppen a tisztaság és a jóság szentimentális megtestesítői, sőt amint a főcím véget ér, máris hatalmas felfordulást csinálnak. Az eredeti változatban Betty tömegbalesetet okoz egy síugró versenyen, amelynek a végeredménye egy hatalmas emberkupac a hóban. Az amerikai verzióban Hank szabályszegései kevésbé látványosak, de annál nagyobb zűrzavart okoznak. A fiú a szüleivel egy buszon utazik Marokkóban, amikor egy fékezéskor véletlenül lerántja egy muszlim nő kendőjét, mire a nő férje felháborodik. Egy utas segít elsimítani az incidenst, aki valójában kém, és aki miatt az életük fenekestül felfordul. Ha Hitchcock filmjében az egyik főszereplő gyerek, akkor biztosan a bajok egyik fő forrása is egyben. A gyerekek bonyodalmakat okoznak, veszekedést szítanak, fittyet hánynak a felnőttek utasításaira, vagy olyan dolgokat kotyognak ki, amelyeket azok titokban tartottak volna. Michael Walker kritikus szerint a gyerekek olyanok Hitchcock számára, mint Shakespeare *Szentivánéji álom* című művében Oberonnak Puck, a tündérinas, a vidám, szabad, csínytevő szellem, aki káoszt kelt mestere túlvilági birodalmában.

Hitchcock rendszeresen feltűnik saját filmjeiben. Számos cameója közül a *Zsarolás (Blackmail, 1929)* című korai filmjében a londoni metrón utazik, amikor egy kisfiú a szemére húzza a kalapját, mire a Hitchcock által megformált szereplő zavarba jön, mert fogalma sincs, hogy mit csináljon: nem ütheti meg a gyereket, és nem is utasíthatja rendre, hogy tartsa tiszteletben a felnőttek illemkódexét, így szó nélkül hagyja a dolgot, szemlátomást elveszítve méltóságát. A Hitchcock-filmekben szereplő gyerekek általában nem szándékosan okoznak bajt: olyanok inkább, mint Pán Péter és az elveszett fiúk, akik merő naivitásból és nem rosszindulatból csintalankodnak.

Hitchcock csodálja a gyerekek bátorságát és ösztönös humorérzékét. Azzal is tisztában van, hogy eredendően szimpatikusak a közönségnek. Ám tart azon tehetségüktől, amellyel képesek megsérteni a felnőtteket. A *Szakadt függöny (Torn Curtain, 1966)* című filmben a nagypapaszerű Hitchcock egy elegáns hotel halljában kisbabát tart a karjában, aki

lepisili. Figyelembe véve, hogy Hitchcock milyen kínosan ügyelt arra, hogy élete minden apró részlete rendben legyen, és igyekezett minden lehetséges bizonytalanságot kiiktatni személyes és szakmai környezetéből, nem nehéz elképzelnünk, hogy a gyerekek kiszámíthatatlan viselkedése mennyire nyugtalaníthatta. Ő csak elvétve lépte át a határt a gyermekkor szentségével való incselkedés és a kifejezett rosszindulat vagy kegyetlenkedés között. Ez történt 1972-ben, amikor a szintén nyers szókimondásáról ismert Rex Reed filmkritikussal folytatott interjú során szóba kerültek a sorozatgyilkosok. „Tetszettek azok a hangfelvételek, amelyeket a mocsári gyilkosok készítettek – közölte Hitchcock, Ian Brady és Myra Hindley párosára utalva, akik a hatvanas években öt gyereket öltek meg Lancashire-ben. – Magnószalagra vették az élve eltemetett gyerekek sikoltozását... Vidám kis anyag." A rendező ezúttal is az emberekben rejlő nyárspolgárt provokálta, ám morbid tréfája inkább ízléstelennek és gyermetegnek bizonyult.

A harminchat évvel korábban készült *Szabotázs (Sabotage, 1936)* című filmjében – amely az Egyesült Államokban *A nő egyedül (The Woman Alone, 1936)* címmel került a mozikba – egy tizenkét éves fiút, Stevie-t megöli egy bomba, amelyet tudtán kívül magával visz sógora kérésére, mit sem sejtve arról, hogy a férfi terrorista. Hitchcock sajátos fogással él ebben a filmben, amelyet csak negyedszázaddal később vesz elő ismét, amikor Marion Crane-t agyonszurkálják a zuhany alatt: a film első felében kiiktat egy ártatlan és szimpatikus szereplőt. A *Szabotázs*ban a robbanással együtt az ártatlan gyermekkor eszménye is semmivé lesz.

Stevie filmtekercsnek álcázva kapja meg a bombát, azzal az utasítással, hogy vigye el a Piccadilly Circus metróállomásra még 13:45 előtt – ekkorra van beállítva ugyanis az időzített bomba. A fiú úgy indul neki a végzetes útnak, akár egy játékos kiskutya, akinek eldobtak egy labdát. Éppen a gyermeki vidámsága, játékossága és spontaneitása miatt következik be a tragédia: ahelyett, hogy egyenesen úti céljához sietne, ahogy a lelkére kötötték, meg-megáll: a piaci árusokat bámulja, majd a polgármester díszfelvonulásán masírozó katonákat, végül egy csodafogkrém-bemutató köré sereglett tömeghez csapódik. Egyre nagyobb késésben van, miközben a néző már tudja, amit a fiú még csak nem is sejt: a csomagban időzített bomba ketyeg. Hitchcock a filmes modernizmushoz illően feltördeli az idő múlását, ugyanakkor nem

számolja fel: hol hosszasan elnyújt egyes másodperceket, hol összesűríti a perceket, miközben az óramutató rendületlenül halad előre. Ahogy közeledünk a kijelölt időponthoz, a feszültség egyre nő. Stevie buszra száll, rámosolyog a mellette ülő nőre, megsimogatja a kutyáját, miközben ritmikus ketyegés veszi át a hatalmat a fenyegető háttérzenében. A busz ablakán át elsuhanó faliórák számlapját látjuk. Stevie idegesen tapogatja a csomagot. A nézők azt hihetnék, mégse történik meg a tragédia, ám ahogy a mutató háromnegyed kettőhöz ér, robbanás hallatszik, és a következő snittben már csak a busz füstölgő roncsát látjuk.

A fenti jelenet talán nem vert gyökeret a kulturális köztudatban, mégis bravúros példája Hitchcock kedvenc fogásának: a fokozatosan felépített feszültség – az a bizonyos *suspense* – már a nyolcvan évvel korábbi Hitchcock-filmeket összeköti a mai hollywoodi kasszasikerekkel. Akkoriban a brit kritikusok körében a bombajelenet azonban nagy port kavart. Egy részük hitchcocki szemüvegen keresztül látta és dicsérte a rendezőt, hogy volt bátorsága felrázni a nézőket egy ilyen durva jelenettel. „Az a bomba igazán bombasztikus" – írta a buszos jelenetről egyikük, hozzáfűzve, hogy minden szereplő „boldog tudatlanságban leledzik... Vajon mi többet kívánhatna a feszültséget kedvelők köre?"

Ugyanakkor többen úgy vélték, hogy a rendező megbocsáthatatlan bűnt követett el. C. A. Lejeune, a kor egyik neves kritikusa szerint: „Létezik egy közmegegyezés az efféle gátlástalan mészárlás kapcsán, és Hitchcock megsértette ezt." Kivégzett egy gyereket, aki a közönség rokonszenvét élvezte. Meglehet, hogy Lejeune véleménye hatott rá – aki egyébként nagy rajongója volt –, mindenesetre Hitchcock maga is szarvashibaként tekintett Stevie halálára, csakhogy az ő szemében a probléma nem erkölcsi, hanem technikai jellegű volt. Tönkretette a feszültséget a meglepetéssel. Hitchcock többször elmagyarázta különböző interjúk során: a *suspense* abból fakad, hogy – miként a *Szabotázs* esetében – a közönség *tudja*, hogy bomba van a csomagban, a meglepetés épp az ellentéte ennek, amikor az minden előzetes figyelmeztetés nélkül felrobban. „Ha a közönség nem tudta volna, mit rejt a csomag, a robbanás teljes mértékben meglepetés lett volna, ami, sokkolva a nézőt, egyfajta érzelmi tompultságot okoz. Azt hiszem, ebben az eset-

ben nem háborította volna fel ennyire őket a robbanás." Csakhogy Hitchcock megfosztotta a nézőket a feszültség után joggal elvárt és szükséges megkönnyebbüléstől. A rendező úgy vélte, hogy Stevie halála inkább baklövés, mint túlkapás volt. „Az történt, hogy a kisgyerek a bombát rejtő csomag szállításának hosszú útvonalán olyan közel került a nézőkhöz és úgy megszerették, hogy nem bocsáthatták meg nekem a halálát a felrobbanó autóbuszban. Mit kellett volna tennem? Nyilván azt, hogy Oscar Homolka [a terroristát játszó színész] maga ölje meg szándékosan a gyereket."

Az, hogy Hitchcock nem gyerekként kezelte a gyerekeket, talán azt is megmagyarázza, miért volt olyan népszerű a körükben. Elsősorban az ötvenes években induló saját tévéműsorának, az „Alfred Hitchcock bemutatja" (Alfred Hitchcock Presents) című sorozatnak köszönhetően ő volt az egyik első olyan médiaszereplő, aki egyszerre keltette fel a felnőttek és a gyerekek kulturális érdeklődését. Manapság inkább azt látjuk, hogy a gyerekek fantáziáját megragadó témák – mint például a varázslók és a szuperhősök – kerülnek be a felnőttek világába, ezzel szemben Hitchcock, ez a jellegzetes felnőtt személyiség képes volt megtalálni a hangot a gyerekekkel. Gus Van Sant filmrendező – aki 1998-ban a *Psycho* remake-jét készítette – is a tévésorozatból ismerte meg a hatvanas években Hitchcockot, még gyerekfejjel. Nővérével lelkes nézői voltak a félórás epizódoknak, amelyek feszültséggel teli történeteinek elején és végén – amolyan rajzfilmfiguraként – Hitchcock is feltűnt. Bár a sorozatot nem gyerekeknek szánták, több epizód a gyermekirodalom maradandó alkotásaiból is jól ismert látásmódot képviseli: hat közülük Roald Dahl történetein alapul, és több más rész is tartalmazza Dahl gyerekeknek szóló regényeinek kulcsmotívumait vagy az általa írt *Meghökkentő mesék* bizarr ötleteit. Ezekben a művekben elszabadul a féktelen gonoszság, de az erkölcsi igazság végül győzedelmeskedik fölötte, ahogyan azt rendszerint Hitchcock el is magyarázza a műsor zárómonológjaiban, akár egy diákjainak magyarázó tanár a katedrán.

Van Sant gyerekként Hitchcock tévéműsorának lelkes nézője lett, később a *Hajmeresztő novellák* és az *Alfred Hitchcock Mystery Magazine* lelkes olvasója, majd nem sokra rá felfedezte Hitchcock filmjeit is. Az ötvenes évektől kezdve a rajongói levelekből úgy tűnik, sok ifjú tévénéző követte ugyanezt az utat. Az *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*

kiadója olyan sok levelet kapott a gyerekektől, hogy végül hivatalos rajongói klubot alapított, amelynek minden tagja ötven centért kapott egy fényképet Hitchcockról, egy rövid életrajzot – természetesen a gyermekkori bebörtönzés sztorijával fűszerezve –, valamint negyedévente egy összefoglalót a Hitchcockról szóló hírekről. A magazin népszerűségét a könyvkiadásban is kamatoztatták, miután a kiadó kérésére Hitchcock a nevét adta egy gyermekeknek szóló könyvsorozathoz. Az *Alfred Hitchcock és a három nyomozó* (*Alfred Hitchcock and the Three Investigators*) című harmincrészes sorozat elsőként az Egyesült Államokban jelent meg, majd Európában és Ázsiában is nagy sikert aratott. Hitchcock – amolyan nyári Mikulásként – a világ minden tájáról kapott leveleket a gyerekektől. Volt, aki a filmjeiben észrevett logikai gubancokat vette számba, mások arra kérték, magyarázza el a cselekményt. Sokan kértek tőle dedikált fényképet, amelyet a Hitchcock-iroda nagy mennyiségben szét is küldött. Mások – példaképük hatására – általuk kiötlött, vérfagyasztó sztorikat postáztak, alaposan megtépázva a leveleket bontó titkárnők idegeit. Egy tizenöt éves texasi fiú például azért ragadott tollat, hogy közölje: akasztófát tervezett Hitchcock látványos kivégzéséhez, még számításokat is végzett, hogy a szerkezet elég hatékony legyen: „Már a 110 centiméteres magasság elegendő lenne ahhoz, hogy eltörje az ön mélyen tisztelt nyakát."

1899-ben, abban az évben, amikor Hitchcock a világra jött, Sigmund Freud már nagyban dolgozott a 20. század egyik legjelentősebb művén, az *Álomfejtés*[4] című kötetén, mely 1900-ban jelent meg. A könyv az alvás és az álmok jelentőségére irányította a nyugati kultúra figyelmét, Freud minden más művénél erőteljesebben emelve be a köztudatba a tudatalattiról szóló elméletét, amely ezzel egy csapásra közismertté vált azok körében is, akik soha egy betűt nem olvastak tőle. Freud álomelemzésének alapja a dinamikus tudattalan fogalma, amely véleménye szerint minden emberi tudat rétege, és az elfojtott vagy tiltott gyermekkori vágyakat sűríti magába. Freud szerint az álomképek a gyermekkori vágyak kifejeződései, különösképp a tiltott vagy elfojtott álmoké. Az évek múlásával Freud elméletének számos tézisét módosí-

[4] Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Helikon, Budapest, 1996.

totta, következtetéseit több nézőpontból is vitatták. Tanítványa, Carl Gustav Jung például saját elméletet alkotott az álmok pszichológiai jelentőségéről. Mindezek mellett Freud *Álomfejtés* című kötetének kulturális jelentőségét aligha becsülhetjük alá. A könyv megjelenését követő húsz évben Freud álmokról való elképzelése – mely szerint az álom a gyermeki tudattalanhoz vezető kapu –, széles körben elfogadottá vált, sőt a modern művészet is beemelte kedvenc témái közé, erőteljes hatást gyakorolva többek között Alfred Hitchcock filmjeire is.

Hitchcock több közeli ismerőse számolt be arról, hogy a rendező rendkívül olvasott volt, és szakavatottan formált véleményt pszichológiai, politikai és filozófiai témákról, valamint szinte bármely művészeti ágról. Ma már nehéz lenne megállapítani, mennyit olvasott Freudtól, de számos filmjében bukkannak fel freudi gondolatok, való igaz, eléggé felszínesen, végtére is Hitchcock másfél órás szórakoztatást kínált az átlagemberek számára. Mindazonáltal az a gondolat, hogy az álmok a tudatalattinkon keresztül segítenek megérteni a bennünk élő gyermeket, nem volt tőle idegen. A szorongása okaként említett korai emlékek – amelyek elve afféle freudi truvájnak számítanak – tekinthetők akár álmokról való beszámolóknak is, hasonlóan a Freud tanulmányaiban elemzett esetekhez. Hitchcock legtöbb filmje bizonyos mértékig hordoz magában valami álomszerűt, és a filmtudósok előszeretettel használják az onerikus jelzőt a filmjeire. Szereplői, mint például James Stewart nyomozóhőse a *Szédülés* című filmjében vagy a Cary Grant által alakított főhős az *Észak-északnyugat* című alkotásában, gyakorta találják magukat rejtélyes, rémálomnak tetsző körülmények között, és próbálnak kikeveredni a kísértetiesség völgyéből – újabb freudi utalásként, ezúttal a *Das Unheimliché*re –, remélve, hogy visszaterelhetik életüket a régi kerékvágásba. Amikor Truffaut kitért erre az álomszerűségre beszélgetésük során, rákérdezett Hitchcocknál, vajon a sok élénk álma okozza-e. A rendező kurtán válaszolt a kérdésre, mint mindig, amikor egy riporter túl közel merészkedett az intim szférájához: „Nem, nem sokat... csak néha... és nagyon is jól nevelt álmaim vannak." Hitchcock a „jól nevelt" kifejezés alatt olyan hétköznapi álmokat értett, amelyeket egy köztiszteletben álló személy lát: semmi szex vagy erőszak, mint a szereplőit kínzó álmokban. Kijelentésével azonban kevés ismerőse értene egyet. Körülbelül egy évre rá, hogy Hitchcock ezt válaszolta

Truffaut-nak, elmesélte egyik kollégájának, hogy az egyik visszatérő álmában a pénisze kristályból van, amelyet – nem kis rémületére – felesége szüntelenül megpróbál összetörni.

Az álmok, fantáziák és hallucinációk Hitchcock történeteiben is fontos szerepet játszanak. Negyedik alkotásában, a *Lefelé a lejtőn (Downhill, 1927)* című film egyik jelenetében Hitchcock formabontó módon ábrázolja a szereplő álmát. Az álomjelenet látványvilága „világos, éles és kemény körvonalú álomképek" sorozata, inkább élénk és intenzív, mint távoli és elmosódott: minden furcsaságával együtt valódibbnak tűnik, mint az éber jelenetek. Hasonlóan kellemetlenül éles álomképeket használ az *Elbűvölve (Spellbound, 1945)* című filmjében is, amelyben az Ingrid Bergman által játszott pszichiáter, Petersen doktornő álomelemzéssel próbál segíteni John Brown (Gregory Peck) amnéziáján, hogy a férfi megtalálja valódi személyazonosságát, és tisztázza magát egy gyilkosság vádja alól. Hitchcock Salvador Dalít kérte fel, hogy a dinamikus mozgással kísérletező festményei szellemében tervezze meg az álomjelenetet. Ahogy az álmot sikerül megfejteni, Brown képes felszínre hozni kegyetlen, bűntudatot okozó gyermekkori traumáját, amely az emlékezetkiesést okozta. Miután áttörik ezt a gátat, a férfi mentális zavarai megszűnnek, és eszébe jut valódi neve: John Ballantyne. Ekkor döbben rá, hogy nem követett el bűntényt, csupán rákentek egy gyilkosságot. Mintegy varázsütésre megtörik az átok, és a herceg és a hercegnő boldogan él, míg meg nem hal.

Hitchcock *Marnie* című alkotásának befejezése is hasonló. Ez a film zárja azt a Hitchcock-trilógiát – a *Psycho* és a *Madarak* után –, amelyek egyaránt a főhős tudatalattijának mélyén rejlő gyermekkori trauma köré épülnek. Az ártatlanság elvesztése felnőttkorban erőszakhoz, bűnözéshez és érzelmi visszamaradottsághoz vezet. A *Marnie*-ban a hősnő kleptomániájának, kényszeres hazudozásának és szexuális zavarainak okai is a rémálmaiban jelennek meg. A film végén egy elfojtott gyermekkori emléket idéz fel abból az időszakból, amikor megölt egy férfit, aki fizetett anyjának a szexért. Ahogy a hosszú ideig elfojtott trauma felszínre tör, Marnie fizikailag is gyermeki szintre süllyed, és a padlón összekucorodva, magas kislányhangon sikoltozza: „Az anyukámat akarom!"



Rémült gyerekek a *Madarak* című filmben

Marnie szerepét az a Tippi Hedren játssza, aki a *Madarak* női főszerepét, a rámenős, kacér Melanie Daniels szerepét is. Közvetlenül az első támadás előtt, egy születésnapi zsúron Melanie bevallja Mitchnek (Rod Taylor), hogy elhagyott gyermek. „Az anyám? – ismétli keserűen Mitch kérdését a családját illetően. – Ne is pazaroljuk rá a szót! Lerázott minket, amikor tizenegy éves voltam." A film zárójelenetében, miután egy csapat madár vadul megtámadta, Mitch anyja nyújtja számára azt az anyai oltalmat, amelyet oly sokáig nélkülözött. A forgatókönyv egy korábbi verziójában még nagyobb hangsúlyt kapott a motívum: Melanie ugyanúgy visszasüllyed egy gyerek szintjére, mint Marnie, távollévő anyjáért kiabálva. Hasonlóképpen a *Psycho*ban Norman Bates is újraéli traumatikus kamaszkori élményét: anyja, Norma ruháiba öltözve követ el gyilkosságokat, akit korábban féltékenységből ölt meg.

Nem teljesen érthető, hogy Hitchcock miért érdeklődött ilyen kitartóan az elnyomott belső gyermek témája iránt három legsötétebb

hangvételű filmjében. Többen azt feltételezik, hogy az ötvenes évek végén ő és a felesége, Alma, súlyos egészségügyi problémákkal küzdöttek, ezért fókuszált a rendező a halálra, néhány megoldatlan problémát előhozva a múltjából. A *Psycho* forgatókönyvírója, Joseph Stefano – emlékei szerint – azzal nyerte meg magának a filmrendezőt, hogy közös munkájuk kezdetén bevallotta, pszichoterápiára jár. „A pszichiátertől egyenesen az irodájába mentem, és mindenről beszámoltam neki. Nagyon érdeklődő volt. Láthatólag örült annak, hogy egy másik »állatfajhoz« tartozom, mint amilyennel addig együtt dolgozott, legalábbis én így éreztem." Talán Stefano nem is volt annyira más, ha azt vesszük, hogy Hitchcock korábban együtt dolgozott Ben Hechttel, „Hollywood Shakespeare-jével", az *Elbűvölve* forgatókönyvén. Hecht szintén élénken érdeklődött a pszichoanalízis iránt, csakúgy, mint a film producere, David O. Selznick, aki a saját terapeutáját, dr. May E. Romm pszichológust kérte fel, hogy legyen a produkció szakmai tanácsadója.

Stefano ahhoz a fiatal hollywoodi generációhoz tartozott, aki személyisége szerves részeként kezelte a pszichoanalízis gondolatvilágát és fogalmait. A *Psycho* írása közben Stefano örömmel osztott meg a rendezővel néhány figyelemre méltó tényt az anyjával való kapcsolatáról is – amelyek akár a Norman Bates szülő-gyermek dinamikára is magyarázatul szolgálhatnak. „Egyszer bevallottam Hitchcocknak, hogy néha meg tudnám ölni az anyámat. Volt, amikor tényleg azt éreztem, hogy képes lennék megtenni." Az efféle megnyilvánulások lebilincselően hatottak Hitchcockra. Részben azért, mert nem tudta elképzelni, hogy az ember érzelmileg valakivel szemben ennyire nyílt lehet, önmagát is beleértve, de főleg nem olyasvalakivel, akit alig ismer. Stefano felfogásában a gyermekkori trauma, amely Normant a gyilkosságokra ösztönözte, nem az anyjával való vérfertőző viszony volt, ahogyan azt sokan feltételezték, hanem Bates asszony szexuális incselkedése a saját fiával. „Láttam magam előtt, ahogy az anyja kikezd vele, azután leállítja" – valahogy így képzelte Stefano a filmbéli Norman gyermekkori traumájának gyökerét.

Hitchcock több alkalommal is hangsúlyozta, hogy a Marnie Edgar és John Ballantyne által megélt áttörések az ő életében nem következtek be. Habár minden jel szerint tisztában volt a traumatikus gyermekkori eseményekkel, amelyek elültették bele a félelmet – ilyen volt a börtön-

cellás eset; amikor az üres házban ébredt és a szigorú papok az iskolából – saját bevallása szerint mindig kiverte a víz, amikor megpillantott egy rendőrt vagy éjszaka valamilyen neszt hallott. Filmjeinek tündérmese-logikája természetesen nem érvényes a valóságra. A trauma beazonosítása csak a dolog könnyebbik fele, a pszichés munka oroszlánrészét a leküzdése jelenti. Noha a pszichoanalízis-elméletek roppant mód érdekelték, hangot adott hatékonyságukkal kapcsolatban kételyeinek is. „Úgy gondolom, épp elég idióta hipotézisem van saját magamról anélkül is, hogy mások idióta hipotéziseit hallgatnám" – mondta egy ismerősének. Ugyanakkor ez az elutasítás egyfajta védekezés is lehetett azokkal szemben, akik lélektani magyarázatokat kerestek sötétebb hangvételű filmjeire. Joggal lehetnek fenntartásaink azzal kapcsolatban, mekkora jelentőséggel bírnak Hitchcock gyermekkori emlékei, még ha valósnak fogadjuk is el őket. Látnunk kell ugyanis, hogy a rendezővel fiatalkorában jóval súlyosabb események is történtek, amelyekről viszonylag keveset beszélt. Ilyen az apja váratlan halála és a Londont érő szörnyű csapások az első világháború idején.

Hitchcock tizennégy éves volt, amikor kitört a háború, és tizenkilenc, amikor véget ért. Alig akad jelentős európai vagy amerikai művész a generációjából, akinek személyiségén ne hagyott volna kitörölhetetlen nyomot a háború. Az is tény, hogy Hitchcock soha nem osztotta meg gondolatait és érzéseit az 1914-ben elszabadult pokol kapcsán, legalábbis a feljegyzések szerint.

Elképzelhető, hogy valóban távol tudta tartani magát érzelmileg az eseményektől. Kezdetben csak kevesen sejtették, milyen hosszan tartó borzalmak várnak rájuk. Európában eleinte sokan úgy tekintettek a háborúra, mint egy lelkes, hazafias találkozóra, amely megtisztítja és új élettel tölti meg a kimerült, fejlődésében megrekedt modern kontinenst. „Karácsonyra úgyis vége lesz" – szajkózták a szállóigévé vált mondatot a britek a Németországgal folytatott háború kapcsán. Ha a tinédzser Hitchcock kezdetben osztotta is ezt a vélekedést, ahogy az áldozatok száma egyre nőtt, valószínűleg gyorsan ráébredt, mennyire súlyos a helyzet. 1914. december 12-én Hitchcock apja krónikus tüdőtágulatban elhunyt. Alfred tizenöt éves volt ekkor, és alig egy hónapja dolgozott a Henley's-nél. Apja halálával visszafordíthatatlanul felnőtté vált.

A börtönélményével szemben az apja halálával kapcsolatos érzéseit nem szívesen osztotta meg a nagyközönséggel. Az első kézből származó beszámolóhoz legközelebb álló információkat a halála előtt két évvel megjelent, hivatalos életrajzából tudhatjuk, amelynek szerzője John Russell Taylor. Miután bátyja felkereste Hitchcockot, hogy közölje vele apja halálhírét, Alfred elment a nővéréhez, Nellie-hez, aki csak úgy odavetette neki: „Apád halott, ugye, tudod?" Taylor megfogalmazása szerint Hitchcockot ekkor „az elidegenedettség szürreális érzése kerítette hatalmába". Ezt a lelkileg felkavaró pillanatot felnőttként számos filmjében feleleventette.

William Hitchcock halálát követően pár héttel a világháború drámai fordulatot vett. Németország megkezdte Anglia bombázását, amely 1915 májusában Londont is elérte. Az óriási zeppelinek halálos fekete felhőkként úsztak az égen. A londoniak kővé dermedtek a döbbenettől és a rémülettől. Semmilyen tapasztalatuk nem volt a légitámadásokról, főként olyanokról, amelyek ártatlan civileket vettek célba. Az első légicsapás éppen Hitchcockék városnegyedét érte az East Enden. Az áldozatok között két kisgyerek is volt, akik hazafelé tartottak a moziból. Ezzel három évig tartó trauma és rémület vette kezdetét. A legrosszabb 1917-ben, egy napsütéses, szép júniusi reggelen következett be: a német, Gotha típusú gépek keletről nyugatra bombázták a várost. Százhatvankét civilt, köztük tizennyolc kisgyermeket öltek meg a poplari Upper North utcai iskolában, nagyjából egy kilométerre Hitchcock otthonától, nem messze egykori szakközépiskolájától. A frontról hazatérő, sebesült katonák látványa egyre inkább hozzátartozott a város látképéhez, majd a háború utolsó évében a katonákkal együtt a spanyolnáthajárvány is megérkezett. 1918 szeptembere és decembere között tizenhatezer londoni hunyt el a pandémiában. A legerősebben fertőzött városrész London sűrűn lakott keleti része volt.

Teljességgel kizárt, hogy Hitchcockot ne rázta volna meg a háború, amely úgyszólván a küszöbén tombolt. Egy történész így írt az akkori állapotról: „A londoniak szinte mindegyike mély testi-lelki megrázkódtatást élt át. A város fölött a háború vette át az irányítást, ami mindent felforgatott." A legsúlyosabb károkat nem is a fizikai pusztítás okozta, hanem a négy éven át tartó „állandó zűrzavar és

a napról napra növekvő lelki kimerültség". Az a fajta kínzó feszültség és nyomasztó szorongás, amely később a Hitchcock-filmekben is visszaköszön.

A riportereknek – beleértve Taylort is –, Hitchcock azt mondta, hogy „a háború nem igazán hatott rá", és az apja halála sem érintette mélyen. Ez kevéssé valószínű, különösen egy olyan személy esetében, aki minden ingerre érzékenyen reagált. Családja is több ízben épphogy csak megúszta a támadásokat, bár ezeket az eseteket Hitchcock inkább viccesen adta elő, kisebbíteni igyekezve a valóságban nagyon is ijesztő élmények súlyát. Amikor Hitchcock nem sokkal egy komoly bombázás és tüzérségi támadást követően hazaért, anyját a hálóingére felkapkodott ruhákban, pánikba esve találta a hálószobában. Hitchcock később ezt az élményt *A gyilkos (Murder!, 1930)* című film egyik komikus jelenetében dolgozta fel, amelyben egy nő sietve próbál felöltözni, miután megüti a fülét az utcán keringő hír, hogy az egyik szomszédját megölték, és a rendőrség már helyszínel. A *Madarak* is felfogható a légitámadások okozta rettegés mozgóképes feldolgozásaként: iskolából távozó vagy játszadozó gyerekek válnak légicsapás vétlen áldozataivá; Brennerék otthonuk menedékébe bújva figyelik, ahogy a házukat ostrom alá veszik; vagy egy páratlan óriástotálban a madárraj magasan keringve lesi a kisvárosban véghez vitt kegyetlen mészárlást; sőt Hitchcock első forgatókönyvvázlatának egyik jelenetében Melanie vigaszért és védelemért folyamodik édesanyjához, aki elhagyta.

Lehetetlen, hogy egy olyan szorongó alkatot, mint Hitchcock, ne érintettek volna mélyen az első világháború eseményei. Főleg úgy, hogy felnőttkorba lépve épp akkor veszítette el édesapját, és szülővárosát is lerombolták egy addig ismeretlen, embertelen és félelmetes hadviselési mód következtében. A rendezőre maradandó hatást gyakorló *Mary Rose*-ban a váratlan halál és az ifjúkori ártatlanság, amelyet egy értelmetlen tragédia zúz össze, szintén a háborúra utalhat. Valószínűleg az sem véletlen, hogy amikor 1964-ben Hitchcock a fejébe vette, hogy filmre viszi a *Mary Rose*-t, pár év alatt három olyan filmet is készített, amely elfojtott gyermekkori traumákat dolgoz fel. Ebben a megvilágításban már érthető, hogy miért kerülte a háború témáját, és rendre csak arról a bizonyos rendőrőrsön töltött öt percről beszélt, ezt az élményt emelve ki szorongása fő forrásaként. Olyasvalaki, aki úgy döntött,

hogy inkább nem néz mélyen önmagába, és aki számára a „rendezett elme" különösen értékes volt, talán ódzkodott az elhagyatottság és az önkényes igazságtalanság keltette érzésektől, és helyettük a letisztult történeteket érezte megfoghatónak, különösen, ha ezek vizuálisan erőteljesek voltak, és jól illettek a feszültségkeltés nagymestere imázshoz.

A gyermekkor zavaros érzelmek káoszaként maradt meg Hitchcockban. Állandó félelmeket, a biztonság hiányát jelentette számára, időnként az elszigeteltség érzését is, az elfojtások és a feldolgozatlanság világát. Ugyanakkor a gyerekkor volt kreativitása fő forrása: a játék, az izgalom, az újdonságok és felfedezések időszaka. A gyerekekben végtelen lehetőségek rejlenek, de sebezhetőek és kiszámíthatatlanok, egyaránt hozzájuk kapcsolódik az öröm és az aggodalom. Ez a kettőség pedig az ominózus börtöntörténetben is jelen van: Hitchcock azt sugallta, hogy „bebörtönzése" a csavargás büntetése volt: amikor egyedül vágott neki a merész kalandnak a villamossínek mentén, vezessék bárhová is. Ezek az élmények nyomot hagytak benne. Hatvanhárom évesen egy tizenegy perces üzenetet forgatott a Los Angeles környéki Universal-stúdiótelep 18-as színpadán egy kis essexi tengerparti üdülőhely, Westcliff filmklubja számára, amelyre még a gyermekkori nyaralásokról emlékezett. Abbéli döntését, hogy időt szentel ennek a kedves gesztusnak az amúgy is szoros időbeosztásában, „csipetnyi nosztalgiával" magyarázta, amelyet persze szokásos kifejezéstelen arccal jelentett be. A filmben felelevenítette gyermekkorát – ezt az egyszerre közeli és távoli időszakot –, de mindenkit lebeszélt arról, hogy megpróbálja kideríteni, hány évvel korábban is zajlott mindez. „Kérem, ne is találgassanak! Fiatalabb vagyok, mint amennyinek tűnök!" – közölte pléhpofával.



# 2.

# A GYILKOS

Reménytelen, elviselhetetlen szerelem hajtja a lányt a víz felé. A partról tekintve úgy tűnik, arra készül, hogy véget vessen életének, talán azt remélve, hogy a férfi, aki ellökte magától, utánaered, megmenti, és megígéri, hogy örökre mellette marad. Először még úgy tűnik, vágya valóra válik. Látva, hogy a férfi felé gázol a vízben, a nő boldogan tárja szét a karját, felkészülve a gyengéd ölelésre. És ekkor jön az erőszakos fordulat. A férfi keze rásimul a lány tarkójára, majd hirtelen, rettenetes erővel lenyomja a víz alá, és csak akkor enged a szorításon, amikor már csak a lány haját és szoknyája szövetét látjuk mozogni a vízfelszín alatt.

1925 nyarát írunk. Alfred Hitchcock első önálló játékfilmjében, *A gyönyörök kertje* című melodrámában, amely két londoni kóristalány szerelmi életéről szól, „elköveti" élete első gyilkosságát. Alighogy Hitchcock 1921 tavaszán munkába állt a Famous Players-Lasky brit stúdiójánál, felgyorsultak az események. Pozícióját hamar sikerült megerősítenie a cégnél, amelynek székhelye az Észak-Londonban található Islington Filmstúdióban volt. Szabadidejében forgatókönyvvázlatokat írt, és megpróbálkozott egy saját filmmel is, *Tizenhármas szám* (*Number 13*, 1922) címmel, amelyre a rokonai adták össze a pénzt. Közben az Islington megbízta a *Mindig mondd meg a feleségednek!* (*Always Tell Your Wife*, 1923) című, huszonöt perces filmvígjáték befejezésével is, miután a darab szerzője összeveszett az eredeti rendezővel. Hitchcock ebben a filmstúdióban ismerte meg Alma Reville-t, a fiatal vágót, aki később felesége és első számú munkatársa lett. Amikor a Famous Players-Lasky brit leányvállalata bezárt, Hitchcock egy csapat fiatal filmes munkájába kapcsolódott be az Islington Filmstúdióban. A vezetőt, Michael Balcon producert elbűvölte a fiú „film iránti szenvedélye és kiapadhatatlan tudásvágya". Hitchcock, akit eredetileg produceri asszisztensi munkakörre vett fel

Balcon pár film munkálataihoz, minden feladatra lelkesen vállalkozott, kipróbálta magát forgatókönyvíróként, művészeti vezetőként és jelmezfelügyelőként is. „Bár a padlót nem seperte fel Islingtonban, biztos vagyok benne, hogy azt is örömmel megtette volna" – mondta róla Balcon, aki 1924-ben leszerződtette új filmgyártó cégéhez, a Gainsborough Pictureshöz, *Az erény bukása (The Prude's Fall, 1925)* című filmhez és *A gazember (The Blackguard, 1925)* angol–német koprodukcióhoz.

A forgatások Graham Cutts rendező irányítása alatt folytak a német expresszionizmus fellegvárában, a Berlin közelében található Neubabelsberg Filmstúdióban. Hitchcock a filmmel mint művészeti ággal itt ismerkedett meg. Figyelemmel kísérte többek között F. W. Murnau rendező munkáját, aki ekkor forgatta *Az utolsó ember (The Last Laugh, 1924)* című filmjét. Hitchcock saját elmondása szerint Berlinben tanulta meg az expresszionista stílusú filmkészítés alapjait. Azt, hogy hogyan lehet egy történetet szavak nélkül, pusztán a kamera segítségével elmesélni, egy szereplő szubjektív érzelmi reakcióit ábrázolni, vagy a mozivásznat fekete árnyakkal és éles fényekkel megfesteni. Ez utóbbi effektus Lotte H. Eisner filmelmélet-kutató szerint „a német lélek alkonyát" fejezte ki, „mely árnyékos, talányokkal teli belső tereken és ködös, képzeletbeli tájakon keresztül jelenik meg".

Hitchcock saját rendezőjét már kevésbé találta inspirálónak. Bár egyesek szerint Graham Cutts szintén használt expresszionista elemeket munkáiban, Hitchcock szerint nem igazán értett a rendezéshez. Ráadásul Hitchcocknak Cutts házasságtörő viszonyaihoz is falaznia kellett, ami gyakran felborította a munkarendet. A rendező végül félbehagyta *A gazember* forgatását, döntéséért „nyomorult, tudálékos" asszisztensét okolva. Balcon az ekkor huszonöt éves Hitchcockot kérte fel a film befejezésére, majd nem sokkal ezután lehetőséget adott neki önálló rendezésre is.

A Németországban és Észak-Olaszországban forgatott, *A gyönyörök kertje* című film munkálatai Murphy törvénye szerint alakultak: elkeveredett a felszerelés; a vámnál elkobozták a nyersanyagot; a forgatási helyszínek bérlésére szánt összeget ellopták, a kulcsfontosságú jelenetek forgatásán nem jelentek meg a színészek – egyszóval minden balul sült el. „Ma már csak mosolygok rajta, de akkor borzalmasan éreztem magam" – idézte fel Hitchcock.

A Németországban tanult stilisztikai gyöngyszemekkel megtűzdelt film végül jól sikerült. Tartalmazta a jellegzetes „hitchcocki" hozzávalókat: a voyeurizmust, a bűntudatot, az elbűvölő szőke nőt, no és persze a gyilkosságot is. A rákövetkező ötven évben Hitchcock egy sor zseniálisan hátborzongató jelenetben végzett áldozataival. Szerepelt köztük fojtogatás kötéllel egy elegáns manhattani lakásban, nemzetközi diplomata hátába dobott kés és tűzharc egy lepusztult londoni sikátorban is. Hitchcock utasítására nőket mészároltak le a zuhany alatt, löktek ki a harangtoronyból, daraboltak fel, temettek virágágyásokba; férfiakat gyújtottak fel, fojtottak meg vagy küldtek el halálos kocsikázásra. Hitchcock vérszomjas világában sehol sem lehetünk biztonságban: erőszakkal találkozhatunk a gyárakban, iskoláknál, templomokban, fürdőszobákban, hálószobákban, a konyhában, szélmalmokban, a motelekben, a mozikban, sőt még a vidéki vurstlikban, a körhintán is. Hitchcock számára az élet a gyilkosságban rejlett. Ha meg akarjuk fejteni titkát, a szörnyű végnél kell kezdenünk.

Hitchcock életművét elemezve egyszerűen lehetetlen megkerülni a hatalmas vértócsákat. A *Psycho* zuhanyjelenete, amelyben Marion Crane-t (Janet Leigh, a meztelen jelenetekben nyaktól lefelé testdublőre, Marli Renfro) Norman Bates őrjöngve halálra késeli, a háború utáni popkultúra egyik emblematikus képe lett: azóta is sokan utalnak rá, parodizálják vagy újraértelmezik. Hitchcock a mesteri szintre emelt slasher zsánerével a televízión és a rock and rollon felnőtt fiatal generációt akarta meghódítani. Némi féltékenységgel vette tudomásul, hogy Henri-George Clouzot kiemelkedő kritikai elismerésben részesül *Ördöngösök (Diabolique, 1955)* című pszichológiai horrorfilmjéért – amelyben szintén van egy rémisztő fürdőszoba-jelenet. Bár a francia pályatárs sokat merített tőle, mégis ő számított úttörőnek, nem pedig Hitchcock a maga eszképista Technicolor filmjeivel és sztárjaival: Cary Granttel, James Stewarttal és Grace Kellyvel. Asszisztense, Peggy Robertson azért is javasolta neki Robert Bloch legújabb regényét, a *Pszichót*, amely Ed Gein sorozatgyilkos valós bűncselekményeire épült, mert ösztönösen érezte, hogy a könyvben addig szokatlan módon bemutatott erőszak, a transzvesztitizmus és a szexuális fétisek tabutémái felkeltik majd Hitchcock érdeklődését. Igaza is lett. Hitchcockot rabul ejtette a regény, főként a váratlan gyilkosság: „Azt hiszem, egy

dolog tetszett benne, és emiatt határoztam el, hogy filmre viszem, ez pedig a zuhany alatti gyilkosság; ez a gyilkosság teljesen kiszámíthatatlan."

A kritikusok fanyalogva fogadták a *Psychót*. Nem értették, Hitchcock miért pazarolja a tehetségét ilyen öncélú dolgokra. Egyikük semmibe vette a kérését, hogy tartsa titokban a cselekménybeli váratlan fordulatokat, és arra hivatkozva, hogy kötelessége figyelmeztetni a nézőket, azt írta: „készüljenek fel egy kendőbe csavart, rothadó holttest és egy parókát viselő, dühöngő őrült" látványára, valamint arra, hogy „végig kell nézniük azt, ahogy Janet Leigh holttestét eltakarítják a fürdőszobából, ahol megkéselték, ráadásul minden apró részletre kiterjedően". A kritikusok vég nélküli gúnyolódása és hangos nemtetszése azonban hatástalannak bizonyult. A *Psycho* azonnali közönségsikert aratott, és kolosszális nyereséget hozott a nyolcszázezer dolláros költségvetéséhez képest, amelyet egyébként Hitchcock maga teremtett elő, mivel a Paramount Pictures Filmstúdió, ahol akkoriban dolgozott, nem finanszírozta a kockázatosnak ítélt projektet.

A *Psycho* rekordbevétele magasabb szintre emelte Hitchcockot a kulturális életben: sokakban felvetődött a kérdés, vajon milyen elméből pattanhat ki ez az ötvenkét másodpercnyi brutális vérontás. Hitchcock a dr. Fredric Wertham pszichiáterrel, a mozivásznon megjelenő erőszak egyik alakjával folytatott beszélgetésben kifejtette, hogy a gyerekek már igen korán, a mesékben találkoznak az erőszakkal, és példaként a „Grimm-rémmesék"-et említi. A pszichiáter kérdésére, mely szerint van-e kapcsolat Hitchcock saját élete és filmjei között, a rendező hangsúlyozza, hogy a film nem tükrözi egy „magamfajta szürke figura" életét, továbbá hogy a „kriminológiai kalamajkák" az ő életéből teljességgel hiányoznak. Valójában éppen nem sokkal a *Psycho* forgatása előtt beszélt erős ellenérzésekkel az olyan filmekről, amelyek „a szadizmus, a perverzió, az állatiasság és a testi torzulások" eszközeihez nyúlnak azért, hogy különféle érzelmi reakciót váltsanak ki a nézőkből. Elítélte az efféle technikákat, amelyek szerinte „teljes mértékben tévesek, gonoszak és veszélyesek". Kollégái szerint a hatvanas években Hitchcock egyszer ki is rohant a vetítőteremből, amikor egy jelenetben állatokat kínoztak, mert elfogadhatatlannak tartotta azt. Több munkatársa szerint kimondottan konfliktuskerülő volt. Bármit megtett, csak hogy elkerülje a „jeleneteket", amelyektől irtózott. Állítólag büszkén

mesélte, hogyan reagált Ingrid Bergman dühkitörésére *A Baktérítő alatt (Under Capricorn, 1949)* című film nem éppen zökkenőmentes forgatása során: „Azt tettem, amit mindig, amikor valaki veszekedni kezdett velem. Sarkon fordultam és hazamentem." Ezekkel a történetekkel rendíthetetlen hidegvérét kívánta bizonyítani. Bárkinek, akit érdekelt – de legfőképpen az újságíróknak – elmondta, hogy nem jellemzőek rá a dühkitörések, mivel egyszerűen nincs benne düh, ami kitörhetne. Ez persze nem volt igaz! Nemegyszer megmutatta, hogy igenis képes dühbe gurulni: csak éppen duzzogásba és búskomorságba fojtja mérgét. A viták elkerülése nála nem a higgadtság jele volt, hanem azt bizonyította, hogy képtelen megbirkózni az összetett érzelmekkel – legyen szó a saját vagy mások érzelmeiről –, és ez élete végéig jellemző volt rá.

Gyakran hangoztatta, hogy szívesen készítene olyan filmeket is, amelyek nincsenek tele feszültséggel és holttestekkel, de a közönséget úgysem érdekelnék. Ha megfilmesítené a Hamupipőkét, állította, „mindenki a hullát keresné" benne. Ám az az állítás, miszerint az erőszak és a gyilkosság napi nyolcórás filmrendezői munkájának csupán a melléktermé ke, és nem jelent többet számára, mint szénbányásznak a szén, egyáltalán nem fedte a valóságot. Természetesen nem tervezte, hogy maga is sorozatgyilkossá válik, de kétségtelen, hogy egész életében lenyűgözte a kegyetlenség és az erőszak, kimeríthetetlenül táplálva kreativitását.

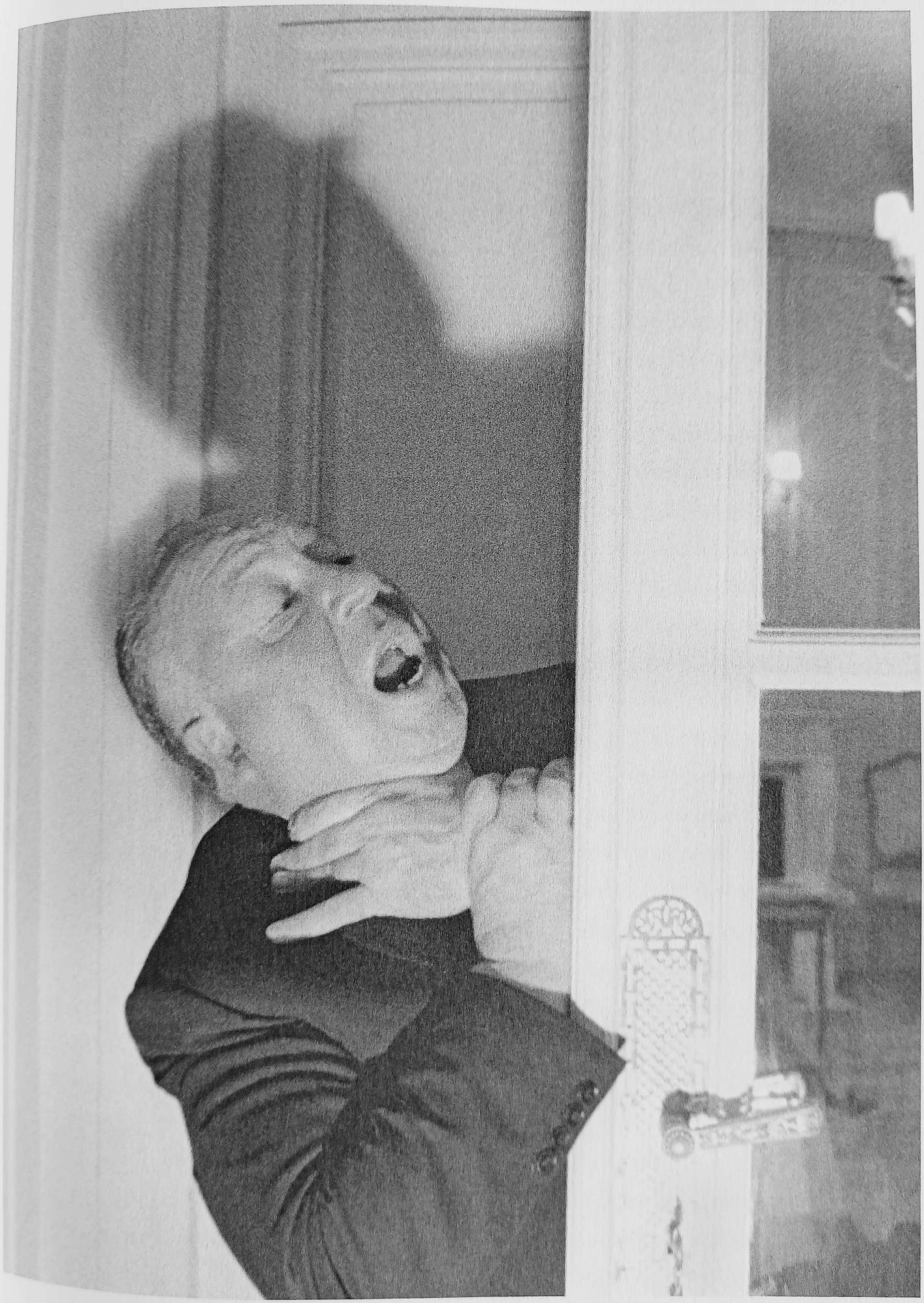
Az erőszakos bűncselekményekkel kapcsolatos ismereteit – csakúgy, mint sok más tudását az életben – olvasmányélményeiből, fantáziavilágából és csendes szemlélődései során szerezte. „Életem jelentős részét a bűncselekmények és az igazságszolgáltatás bűvöletében töltöttem" – jelentette ki 1977-ben. Tizennégy évesen rajongott a brit detektívregény-irodalom nagyjai, Gilbert Keith Chesterton és John Buchan műveiért. Emellett „minden valós bűnügyi esetet, amit csak sikerült felkutatni", elolvasott. Az évek során valóságos bűnügyi könyvtárat gyűjtött össze, és behatóan tanulmányozta a hírhedt sorozatgyilkosok életét. Megannyi témába vágó könyvet javasolt forgatókönyvíróinak és a gyilkos szerepére szánt férfi színészeinek. Fiatalkorában rendszeresen látogatta a londoni központi büntetőbíróság, az Old Bailey nagy nyilvánosság számára fenntartott karzatát, így egészítve ki színházakban és mozikban szerzett rengeteg élményét. „Szívesen kipróbáltam

volna magam büntetőjogi ügyvédként. Gondoljanak bele, micsoda lehetőségeket kínált volna számomra egy törvényszéki karrier!" – jelentette ki egy ízben.

Sok olyan szereplő volt filmjeiben, akik hozzá hasonlóan csak a fotelből lelkesedtek a bűnügyekért, és a gyilkosságot csupán szórakozásnak tekintették, amely kiszakítja őket a valóságból. A *Gyanakvó szerelem (Suspicion, 1941)* című filmben Isobel önjelölt krimiírónőként magyarázza a Cary Grant által játszott karakternek, hogyan kell a tökéletes gyilkosságot elkövetni. *A gyanú árnyékában (Shadow of a Doubt, 1943)* című filmben két kisvárosi mintapolgár, Herb és Joe a nap végén mérgezésről és agyonverésről társalognak, olyan kedélyesen, mintha csak baseballról vagy bulvárpletykákról csevegnének. Hitchcock még ki is figurázta a képzeletbeli gyilkosságokat kiötlő személyek elfojtott sötét vágyait. Az „Alfred Hitchcock bemutatja" című tévésorozat *Mr. Blanchard titka (Mr. Blanchard's Secret, 1955)* című epizódjában a jó kedélyű kertvárosi író, aki rejtélyes gyilkosságokról ír regényeket, így mesél legutóbbi áldozatáról: „Szegény nő! Igazán szörnyű, hogy így tettem el láb alól! Egy pszichiáter biztosan azt mondaná, gyilkos hajlamokat rejtegetek. Remélem, sikerült mindet kiélnem a rémtörténeteimben, különben a végén még tényleg elkövetek egy-két gyilkosságot."

Hitchcock úgy vélte, hogy a gyilkosságok iránti vonzalma sokkal inkább kulturális örökség, mintsem a lelkivilágának kivetülése. Ahogyan a dr. Werthammal folytatott beszélgetésben is kifejtette: „Nem egy nagy hatású angol írástudó mutatott érdeklődést a bűnesetek iránt. (...) Érzésem szerint ez valami születetten angol tulajdonság." Hitchcock meglátása szerint a bűnözésnek mindig is „valóságos mítosza volt Angliában, és ez mindenkire hatással van." Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy Hitchcock fiatalkorában az erőszak átitatta a popkultúrát Angliában. Hitchcock – a többi serdülő fiúhoz és fiatal férfihoz hasonlóan – olyan filléres rémregényeket és olcsó folyóiratokat olvasott, amelyeknek hátborzongató történetei állítólagos megtörtént gyilkossági eseteken és gonosztetteken alapultak.

A háború Hitchcock küszöbéig hozta a kegyetlenséget, amelynek nyomában ott maradt a rettegés. A mindennapossá vált erőszakra a bulvársajtó is rátett egy lapáttal. „Szemmel láthatóan komoly zavart okoz a közéletben a bűnözési hullám, ami a jelentések szerint az egész



Hitchcock: gyilkos és áldozat (1955)

országon végigsöpör" – írja a *Guardian* az 1920 januárjában megjelent cikkében, amelynek témája „az utóbbi hetekben elkövetett kegyetlen gyilkosságok és borzalmas rablások sorozata" volt. Egy ilyen világban indult Hitchcock filmes karrierje.

Hitchcock állítása szerint személyes kapcsolatban állt Edith Thompsonnal, a húszas évek Nagy-Britanniájának egyik leghírhedtebb gyilkosával, mivel az ő édesapjától vett táncleckéket. Thompsont 1923-ban azért végezték ki, mert rávette a szeretőjét arra, hogy a férjét meggyilkolja. A szokatlan és bonyolult történet rabul ejtette Hitchcockot. A Thompson-ügy az akkori sajtó népszerű címlapsztorija volt, bár a bíróság ítéletét manapság már az igazságszolgáltatás felháborító tévedéseként tartják számon.

Hitchcock úgy vélte, hogy az angolok – akiket előszeretettel nevezett briteknek – nemcsak erőteljesen vonzódnak a gyilkosságokhoz, de az angol társadalomban tapasztalható erőszak egyenesen a nemzeti identitás része. Első hangosfilmje, a *Zsarolás* egyik emlékezetes jelenetében a család egy késeléssel kapcsolatos hírről beszélget. Az egyik szereplő felháborodva jelenti ki: „Egy téglával alaposan és szakszerűen fejbe vágni valakit, az rendben van. Abban van valami tipikusan brit. De a késelés? Nem, az nem helyénvaló." Hitchcock a *The New York Times*nak azt nyilatkozta, hogy míg az amerikai gyilkosok meglehetősen közhelyesek nyers brutalitásukkal, addig Angliában a gyilkosságok a polgárok visszafogottságáról és jólneveltségéről árulkodnak, valamint a „generációkon át beléjük ivódott drámai érzék"-ről, amelynek eredete véleménye szerint egészen Shakespeare-ig nyúlik vissza. Hitchcockot az amerikai gengszterek és bérgyilkosok steril, lőfegyverrel elkövetett öldöklései hidegen hagyták, mondván, hogy ők profi bűnözők. Véleménye szerint a valóban lebilincselő bűntények a hétköznapi amatőr gyilkosokhoz kötődnek, akik ragaszkodnak a *fair play*-hez. Mint kifejtette, Nagy-Britanniában a lőfegyvereknek soha nem volt komoly kultúrája. Mivel a rendőrség csak ritkán használt fegyvert, „merő udvariasságból a bűnözők sem tették". Elvétve előfordul azért golyó általi halál is Hitchcock filmjeiben – *A férfi, aki túl sokat tudott* című alkotás tetőpontja történetesen egy hosszú lövöldözés –, de ezek csak a kivételek, amelyek erősítik a szabályt. Még az *Észak-Északnyugatban*

is kiderül, hogy Eve (Eva Marie Saint) csupán látszólag, megtévesztésből lövi agyon Roger O. Thornhillt (Cary Grant) – a pisztolyban vaktöltény volt. „Az Amerikai Egyesült Államokban halomra lövik az embereket, de én maradok a saját stílusomnál" – jelentette ki Hitchcock.

De vajon mit értett a „saját stílusán"? Kedvenc angliai gyilkosságainál az áldozatot megmérgezik, megfojtják vagy éppen épületek tetejéről lökik le: rendhagyó, túlfűtött halálnemei híven tükrözik a szereplők szexuális elfojtásait vagy a társadalmi hovatartozásuk keltette feszültségeit. Gyilkosai többnyire köztiszteletben álló, rendes londoni polgárok, akik hasonló szociális háttérrel rendelkeznek és pont úgy elfojtják érzelmeiket, mint a rendező.

Vegyük például dr. Crippen valós történetét, akinek életében a házasságtörés és a gyilkosság mellett a transzvesztitizmus is szerepelt; vagy a saját képzeletvilágában élő, nekrofil John Christie megtörtént esetét, aki fiatal nőket, köztük prostituáltakat, fojtott és erőszakolt meg Rillington Place 10. szám alatti csendes otthonában, ahol feleségével élt. Hitchcock többször is említette, hogy személyes kedvence Edwin Bartlett, a londoni fűszeres – egyértelmű a párhuzam saját életével –, aki 1885 szilveszterének éjjelén kloroformmérgezés következtében hunyt el, és akinek gyönyörű, fiatal feleségét, Adelaide-et gyilkosság gyanújával letartóztatták. A tárgyalás során napvilágra került a feleség és az egyik helyi lelkész között szövődött botrányos viszony, melyet maga a férj szorgalmazott. Egy váratlan fordulattal Adelaide-et végül felmentették, mert az orvosszakértők nem találtak magyarázatot arra, hogyan adhatta be férjének úgy a kloroformot, hogy a szer ne okozzon komoly égési sérüléseket az áldozat torkában.

A Bartlett-ügy kapcsán számos olyan téma is felmerült, amelyeket egy tisztességes társadalomban másképp nem is lehetett volna a nyilvánosság elé tárni. Ezáltal az is más megvilágításba kerül, hogy valójában milyen kérdéseket is feszeget Hitchcock – és általában az angolok – a gyilkosságok kapcsán. Először is így beszélni lehetett a szexualitással kapcsolatos tabukról. A *Psycho* zuhanyjelenete valószínűleg még a mai fiatalok idegeit is borzolja, de a film nyitánya, amelyben John Gavin és Janet Leigh hiányos öltözetben jelenik meg egy hotelszobában, már aligha. 1960-ban, a *Psycho* ősbemutatójának évében azonban ez utóbbi jelenet közel akkora felháborodást keltett, mint a zuhany

alatti vérontás. Olyannyira, hogy a *The New York Times* filmkritikusa, Bosley Crowther írásban kért magyarázatot Hitchcocktól a merész nyitójelenet kapcsán a „Szexualitás egyre nyíltabb megjelenítésének trendje a hollywoodi filmgyártásban" témában írt cikkéhez. A halál pillanataiban megjelenő szexualitás – vagy éppen a fordítottja – számos Hitchcock-filmben előfordul a *Psychón* kívül. A *Gyilkosság telefonhívásra (Dial M for Murder, 1954)* című filmben a Grace Kelly által alakított hősnőt megtámadja egy férfi, akit a féltékeny férj vett rá arra, hogy kiontsa életét. A nő az íróasztalra szorítva próbál szabadulni a ránehezedő támadótól, majd felkap egy ollót és hátba szúrja. Ha a közönség nem lett volna előzőleg beavatva a gyilkos tervbe, azt hihetné, a nőt megerőszakolják. A Hitchcock-klasszikusok odaadó hívei akár a *Zsarolás* című film egyik jelenetére tett finom utalást is felfedezhetnék benne, amelyben egy fiatal nő kést ragad, hogy megszabaduljon egy erőszaktevőtől. Hitchcock életműve hemzseg a tabunak számító szexuális cselekményektől, legyen szó erotikus fojtogatásról és kikötözésről, homoszexualitásról, transzvesztitizmusról vagy vérfertőzésről. Miként a gyilkosság, ezek a jelenségek is mélyen foglalkoztatták Hitchcockot, bár nemigen volt első kézből szerzett tapasztalata e téren – vagy ha volt is, csak csekély mértékben.

A nemzeti kultúrában nem Hitchcock volt az egyedüli népszerű alkotó a generációjából, aki a gyilkosság motívumán keresztül járta körül az angolság sajátos aspektusait. Miss Marple azzal egy időben, 1927-ben debütált a *The Royal Magazine* díszes hasábjain, hogy Hitchcock első filmjeit vetíteni kezdték az Egyesült Királyságban. A vidéki kastélyokban és az isten háta mögötti plébániákon szimatoló kedves idős hölgy figurája azt az atmoszférát idézte, amelyet George Orwell *Az angol gyilkosságok alkonya* és a *Raffles és Miss Blandish*[1] című esszéiben elemez. Orwell olyan gyilkosságokat gyűjtött össze írásaiban, amelyeket a hagyományos angol osztálykülönbségek vagy szexuális elfojtások motiválnak, és a gyilkosok jól nevelten, gyorsan ható méreggel visznek végbe – kimutatva az angolság tipikus vonásait, amelyeket lassan kiszorítanak az amerikaiak harsányabb módszerei. A 20. század első felében az élvonalbeli angol írók és képzőművészek alkotásaiban a gyil-

[1] In: George Orwell: *Az irodalom fölszámolása*. Európa, Budapest, 1990.

kosság motívuma a kulturális identitás tanúbizonyságaként jelent meg. Bizonyára megnyugtató volt a művészek számára a tudat, hogy Anglia merev középosztálya a modern világ mocskának legördögibb megnyilvánulásait is elfogadja, ha azt a letűnőfélben lévő aranykor előkelő köntösébe bújtatják, szembefordulva a kortárs Amerika egyre erősödő hatásával. Az angol jó modorról szőtt álom azonban brutális valóságot leplezett. Ahogyan Orwell fogalmaz: „a feleség halálra rugdosása emberemlékezet óta tipikus angol bűncselekménynek számít" – olyan váratlan családi erőszakkitörésnek, amely Hitchcock műveiben is gyakorta megjelenik.

Orwell szerint Angliában „a gyilkosságok nagy korszaka – ha úgy tetszik, Erzsébet-kora – megközelítőleg 1850 és 1925 közé tehető". Azaz – és micsoda véletlen! – éppen azzal az évvel zárul, amikor Hitchcock a filmvásznon elköveti első gyilkosságát. Hitchcock gyilkosságaiban az Orwell által egymással ellentétesnek vélt két dolog egyesül. A húszas-harmincas években Hitchcock a német irányzat mellé a hollywoodi pezsgést is beépítette a filmjeibe, a hagyományos angol gyilkosságot a gyorsaság, a gépek és a látványosság kereteibe helyezve. A korszak modernista művészeihez hasonlóan és nyelvezetüket használva, kulturális hajtóerőnek tekintette az erőszakot és a zavarkeltést. Azzal érvelt, hogy az általa vászonra vitt erőszak és veszély célja korántsem a közönség érzéketlenné tétele, inkább visszavezeti őket az emberi lét nyers valóságához. „A célom az, hogy a közönséget kiadósan felrázzam." Szerinte a modern társadalom lelki egészségének szüksége van „»felkavaró élményekre«, különben eltunyul vagy elpuhul. Másrészt viszont a civilizáció olyan védettséget, oltalmat nyújt a számunkra, hogy nem áll módunkban közvetlenül megtapasztalni a szükséges mennyiségű borzongást." A ma uralkodó gondolkodásmóddal szemben Hitchcock véleménye az volt, hogy a legtöbbet akkor hozzuk ki az életből, ha minél többet ülünk a sötétben a mozivásznat bámulva.

Hitchcock szerette volna, ha a filmjeiben elkövetett gyilkosságok ugyanazt a hatást váltják ki a nézőkből, mint amilyet kedvenc angol bűnözőiről szóló olvasmányai belőle kiváltottak, felkavarva a középosztálybeli élet állóvizét. Ez a törekvés egyértelműen megmutatkozik számos, Amerikában forgatott alkotásában is, amelyekben rendezett hátterű, karizmatikus férfiak próbálják gyilkosságokkal saját képükre

formálni a világot. „Csodálattal tekintek az olyan emberekre, akik cselekednek is" – jelenti ki Bruno (Robert Walker) az *Idegenek a vonaton (Strangers on a Train, 1951)* című filmben, a tökéletes gyilkosságról szóló tervét ecsetelve egy ismeretlennek, amely reményei szerint a hétköznapi emberek fölé fogja őt emelni. Guy, a jóképű teniszjátékos elborzad Bruno javaslata hallatán, amely így szól: tegyék el láb alól azt, aki a másiknak útjában áll. „Egy-két élet ide vagy oda, mit számít az, Guy? Vannak olyan emberek, akik jobb, ha halottak" – győzködi őt Bruno.

Amikor *A gyanú árnyékában* című film sztárjának, Joseph Cottennek gondot okozott a sorozatgyilkos szerepével való azonosulás, Hitchcock arra biztatta, fogja fel egyfajta küldetésként, társadalmi jótéteményként, hogy özvegyeket öl. „Emlékezz vissza, mekkora csalódás volt John Wilkes Boothnak, hogy elmaradt az ováció, miután megölte [Abraham Lincoln elnököt] a Ford Színházban és leugrott a páholyból!" Hitchcockot talán taszította a való életben elkövetett erőszak, de azt meg tudta érteni, milyen érzés, ha valaki arra vágyik, hogy egyedülálló zsenialitásával kivívja mások csodálatát, és átértelmezze a valóságot a leesett állal és libabőrös háttal bámuló publikum előtt.

A zuhanyjelenet művészi utalásként is felfogható egy hatvan évvel korábbi Aubrey Beardsley-illusztrációra, amelyet a művész Oscar Wilde *Salomé* című darabjához készített. A kép Keresztelő Szent János levágott fejét ábrázolja, melyből patakokban csordogál a koromfekete vér a tejfehér lapra: sokkolóbb látványához foghatót nemigen látott korábban a világ. Az illusztrációhoz hasonlóan Robert Bloch regényében sem őrjöngő késszúrások sorozata a zuhanyzóban történt gyilkosság, hanem lefejezés: Bates egy henteskéssel szabályosan levágja áldozata fejét.

Wilde és Beardsley, a századvégi művészgeneráció két kiemelkedő alakja a realisztikus ábrázolásmód helyett a fantázia, az álmok és a rémálmok világát részesítette előnyben, felfedezve a káoszban és a disszharmóniában rejlő szépséget. Munkásságukból táplálkozott a német expresszionizmus ezernyi szörnye és árnya, amely Hitchcock filmjeire is jelentős hatást gyakorolt. A rendező nyíltan hirdette, milyen sokkal tartozik a stílusirányzatnak. Arról is gyakran beszélt, hogy fiatalkorában a szimbolista festők – többek között Paul Gauguin és Gustav

Klimt – olyannyira lenyűgözték, hogy egy ideig szimbolista álmai voltak. Wilde esztéticizmusa – akinek művészetére szintén erőteljesen hatott a szimbolizmus – nagyban befolyásolta Hitchcock fejlődését: egyik kedvenc regénye a *Dorian Gray arcképe* volt. Wilde nyers szellemessége, fordított logikája, kellemes stílusban tálalt bálványdöntögetése egyaránt megjelenik Hitchcock alkotásaiban.

Wilde egyértelmű hatása járhatott Harold Hayes fejében is, amikor néhány hónappal a *Psycho* bemutatója után írt Hitchcocknak, hogy segítségével megoszthassa az *Esquire* magazin olvasóival „azokat a sajátos alkotói módszereket, amelyekkel kifinomulttá varázsolja a nyers erőszakot a mai közönség számára". Hayes keze alatt az *Esquire* vezető szerepet töltött be a hatvanas évek pezsgő és termékeny kulturális életében. A főszerkesztő a kritikusok többségét megelőzve azt is felismerte, hogy a *Psycho* több egyszerű horrorfilmnél. Meglátása szerint csodálatos példája a Hitchcockra jellemző, átlényegített erőszak ábrázolásának egy olyan világban, amely már megtapasztalta Auschwitz és Hirosima borzalmait. „Az emberek sok mindenen mentek keresztül az elmúlt harminc évben. Csak egy páratlan tehetség tud még meglepetést okozni nekik." A közös cikk ironikusan, játékosan és provokatívan gyűjti csokorba Hitchcock javaslatait a tökéletesen elegáns és művelt gyilkosság elkövetésére, amolyan összetéveszthetetlen Wilde-stílusban. Az áldozat kiválasztását illetően például ezt ajánlja: „Ha élvezetre vágyunk, szavazzunk a társadalom egy magas rangú tagjára, ám ha különcködni szeretnénk, válasszuk az átlagembert!"

Bizonyos szempontból Hayesnek igaza volt. A *Psycho* Hitchcocknak a kegyetlenség, a dominancia és a megszállottság fantáziadús, formabontó és – esetenként – humoros megjelenítésének kísérleteivel foglalkozó alkotói korszakának csúcspontja. Ennek ellenére tévedés volna a *Psychót* a hitchcocki kifinomultság apoteózisának tekinteni. A Mester váltig állította, hogy a zuhanyjelenetben semmivel sincs több erőszak, mint gyilkosságai bármelyikében, mivel pusztán impressziókban jeleníti meg. Ám ez őszintétlen kijelentésnek tűnik annak fényében, hogy célja a lehető legsokkolóbb vérontás megjelenítése volt – és ezen az sem változtat, hogy a jelenetet szédületes technikai leleményességgel valósították meg. A rémületen és gyötrelmeken túl, amelyeket Marion Crane a szemünk láttára szenved el, még meg is alázzák azzal,

hogy a lehető legkiszolgáltatottabb helyzetben, meztelenül mészárolják le; miközben a nézőket is gonoszul megtréfálja, hiszen előtte negyven percen át az áldozat szemével láttuk a világot, az ő gondolatait hallottuk, átéreztük szorongásait és bíztunk benne, hogy mégis megússza valahogy, hogy ellopja azt a bizonyos negyvenezer dollárt, amivel a történet kezdődik. Arra számítottunk, hogy végigkísérhetjük útján, mire egyik pillanatról a másikra váratlanul lemészárolják, a holttestét pedig kidobják, mint a karácsonyi pulyka maradékát. Leigh sikoltó arcának kimerevített képe, fejéhez tapadó vizes hajával, öncélúan horrorisztikus, egyszerre lenyűgöző és elborzasztó látvány. David Thomson „nagy pillanatnak" nevezi a *Psychó*t, amely mintegy beharangozta a hatvanas éveket – a korszak őrült felfordulását és a társadalmi konvenciók felrúgását. A *Psycho* mintegy előfutára volt a Kennedy-gyilkosságot rögzítő Zapruder-filmnek és a vietnami háborúról szóló esti híradóknak, vagy legalábbis egyfajta vizuális viszonyítási pontot adott, amely segít a nézőknek feldolgozni a szörnyű képsorok okozta sokkot. Ugyanakkor a mozivásznon hamarosan megjelenő brutális erőszak előjátékának is tekinthető egyben, a vértől csöpögő horrorfilmektől kezdve a nyugati popkultúrában jártas terroristák által filmre vett kivégzésekig. Függetlenül attól, hogy a *Psychó*ban csodálatosak a fények, lenyűgöző a kísérőzene és mesteri a vágás – és mindez tagadhatatlan –, a zuhanyjelenetet korántsem a „kifinomultság" jellemzi, hanem sokkal inkább Hitchcock fricskája azok felé, akiket évtizedeken át arról győzködött, hogy a gyilkosság igenis lehet „művészi", gyönyörű, elbűvölő és harmonikus. Marion meggyilkolásának brutális jellege már a közelgő hetvenes évek fiataljainak punk életfelfogását idézi, ahol a rombolás kreatív aktus.

Annak az időszaknak, amelyben Hitchcock felnőtt, már egy évtizeddel a születése előtt megvolt a maga „nagy *Psycho*-pillanata" az East End-mítosz meghatározó alakja, Hasfelmetsző Jack személyében. Hitchcock választása nem véletlenül esett harmadik filmje témájaként Marie Belloc Lowndes 1913-as regényére, amely a Hasfelmetsző által elkövetett gyilkosságokon alapult. A könyvből korábban készült színdarabot ő is látta tizenéves fejjel. A tévedésből sorozatgyilkosnak hitt fiatalemberről szóló játékfilm – *A titokzatos lakó* – hatalmas sikert aratott mind a közönség, mind a kritikusok körében. A szőke nőkre

vadászó gyilkos sztorija Hitchcock első nagy lépése volt a hírnév felé. Feltehetően a hosszan tartó diadalának hatására Hitchcock úgy emlegette *A titokzatos lakót*, mint első jó filmjét: „*A titokzatos lakó* az első filmem, melyben hasznát vettem annak, amit Németországban tanultam. Teljesen ösztönösen közelítettem meg a témát, és először használtam saját stílusomat. Valóban *A titokzatos lakót* tekinthetjük első igazi filmemnek." Érdemes megemlíteni *A titokzatos lakó* és a *Psycho* párhuzamait. Mindkét film cselekményének katalizátora egy titokzatos idegen, aki rejtekhelyet keres; mindkettő a sokkoló horror és a fekete komédia között egyensúlyoz; mindkét képvilág a német expresszionizmus irreális hangulatát idézi, és mindkettő valódi történetet feldolgozó regényen alapul, ahol nők ellen követnek el beteges bűntetteket. *A titokzatos lakó* gyilkosa egy köpenybe burkolózó figura, akit Bosszúálló néven emlegetnek, és akinek kiléte – részben a producerek kérésére – mindvégig rejtve marad, mint ahogy azt sem tudjuk meg, kit vagy mit akar az illető megbosszulni. Tetteit értelmezhetjük felbőszült tiltakozásnak a női nem ellen, amely rendre emlékezteti az életét megnyomorító hiányosságokra. Ilyen értelemben a Bosszúálló a kisebbrendűségét nőgyűlölettel kompenzáló Norman Bates vagy a Joaquin Phoenix-féle Joker előfutára.

Egyesek szerint Hitchcock filmjeiben a saját gyötrődései és sötét képzelgései jelennek meg. Tagadhatatlan, hogy alkotásaiban központi szerepet játszik az alávetettség és a dominancia, mint ahogyan az is nyilvánvaló, hogy a filmkészítésen keresztül lehetősége nyílt arra, hogy gyönyörű fiatal nőket kénye-kedve szerint irányítson, amit rendkívüli módon élvezett is. Truffaut-nak beszélt a filmjeiben megjelenő bilincsek bújtatott, szadomazochista jelentéséről, és hogy mennyire izgatták a kínzás, az erőszak, a fogva tartás eszközei, amelyeket a párizsi Bűnügyi Múzeumban látott. A fojtogatás motívuma is sok filmjében megjelenik, és több fotón látjuk úgy pózolni, hogy keze egy fiatal nő vagy akár saját nyaka köré fonódik.

A Hitchcock-filmekben szereplő gyilkos karaktereknél azonban nem az áldozatok jelentik a közös nevezőt – akik nem is mind nők –, hanem a férfiakban dúló rombolóerő. Az a fajta érzelmi aberráció, amellyel Hitchcock könnyedén tudott azonosulni. Talán érezte is magában, bár sohasem értette igazán. Filmjeiben a gyilkosságok sem min-

den esetben nők ellen irányulnak, célpontjuk gyakorta egy másik férfi, a kormány vagy akár az emberi civilizáció. Míg Norman Bates dühe féktelen és brutális kirobbanásokban tör felszínre, addig a Bosszúálló ördögien zseniális bűnözőként jelenik meg, aki elég erős ahhoz, hogy egy egész várost rettegésben tartson.

A gyilkosság gyakran úgy bukkan fel Hitchcocknál, mint a művészi szépérzék torz kifejeződése. „Minden gyilkos műalkotásként tekint a művére. Legalábbis az igazán nagy gyilkosok" – fejtegette félig-meddig viccnek szánva. Hitchcock gyakran utalt úgy a gyilkosságra, mint „művészetre". A gondolattal Thomas De Quincey 1827-es szatirikus esszéjében találkozott, ahol a szerző ironikus szenvtelenséggel tárgyalja a gyilkosság aktusát. *A gyilkosság mint szépművészet* című írás különféle módokat vázol fel arra vonatkozóan, hogyan lehet egy gyilkosságot esztétikussá tenni: Hitchcock innen kölcsönözte az *Esquire*-ban megjelent, „Kifinomult erőszak" („Sophistication of Violence") című írásának ötletét. De Quincey a sorozatgyilkos John Williams szenvedélyes megszállottja volt, aki tizenkét nap alatt hét embert mészárolt le a londoni East Enden, Hasfelmetsző Jack előfutáraként. Williams bűntényei inspirálták De Quincey *A bosszúálló* című gótikus meséjét is, valamint ezt a nevet viselte Belloc Lowndes regényében, majd Hitchcock filmjében *A titokzatos lakó* gyilkosa. „A gyilkosság mint szépművészet" gondolata jelentős hatással volt a brit írók következő generációira is, nemcsak nagyvárosi, keserű iróniája miatt, hanem azért is, mert kulturális hidat vert a gyilkosság aktusa és a művészi zsenialitás közé.

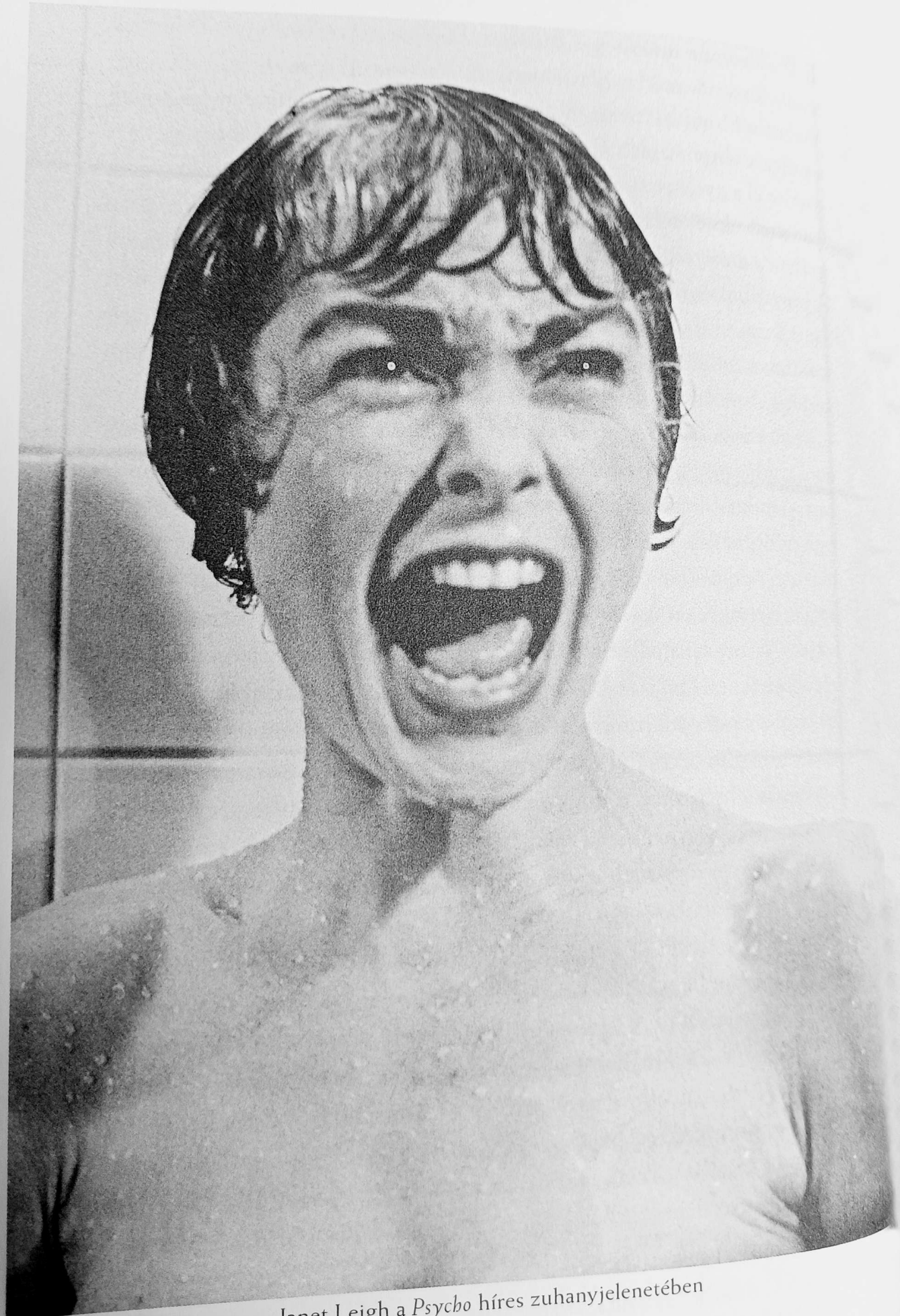
Hasfelmetsző Jack tényked̈ésének idején a népszerű napilapok összemosták a tényeket a fikcióval. Hasfelmetszőt egy új kulturális archetípus képviselőjének kiáltották ki: ő lett a rosszindulatú, modern nagyváros által félreértett géniusz. Az egyik, széles körben olvasott lap cikke egyenesen „afféle Hyde"-ként mutatta be, mintha Robert Louis Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* című kisregényének főszereplője hús-vér ember volna, Hasfelmetsző pedig csak egy hátborzongató irodalmi alak. Az ehhez hasonló írások olyan pletykák terjedését is elősegítették, amelyek szerint Hasfelmetsző nem más, mint Richard Mansfield amerikai színész, aki akkoriban a *Jekyll és Hyde* darabban a West End közönségét rémisztgette.

Csakhogy a múlt évszázadban több más művészt is gyanúsítottak azzal, hogy ő volt a Hasfelmetsző. Patricia Cornwell író, újságíró könyvében[2] azt állította, hogy Anglia leghíresebb korai modernista festője, a nagy hatású Camden Town Csoport tagja, Walter Sickert követte el a gyilkosságokat. Hitchcock bizonyára nagyra értékelte volna Cornwell elméleteit; annak idején megvásárolta Sickert *Camden városi gyilkosság* című melankolikus képsorozatának egyik festményét, amely egy londoni örömlányt, Emily Dimmockot ábrázolja (1907), amint egyik kuncsaftja a saját ágyában vágja el a torkát. Hitchcock otthonát számtalan műalkotás díszítette – ez a kép az egyik hálószobája falára került.

*A titokzatos lakó* új életre keltette a „gyilkos mint művész" kelet-londoni tradícióját a húszas években, a mozgókép újonnan jött médiumában. A némafilm első nyolc perce a Hitchcock által valaha forgatott leglenyűgözőbb jelenetek egyike, méltán nevezhetjük kilenc némafilmje csúcspontjának. A történet természetesen gyilkossággal kezdődik. A nyitóképen egy nő arcát látjuk egészen közelről, hangtalan sikolyra tátott szájjal, halálfélelemben, előrevetítve a *Psycho* híres jelenetét Janet Leigh-vel. A következő snittek montázsában tisztázódik, hol és mikor járunk. Rendőrök érkeznek a tetthelyre, és egy rémült szemtanú személyleírást ad a gyilkosról. Közel száz év elteltével is ismerős a helyzet: alighogy a holttest a földre zuhan, összeverődnek az emberek, pletykák és beteges viccek hangoznak el, tolakodnak a riporterek, és máris feltűnnek a főcímek, hogy a legújabb technológia szárnyán mindenhová eljussanak: „GYILKOSSÁG! Friss hírek a nyomdából!" „GYILKOSSÁG forró dróton!" – hirdetik a feliratkártyák.

Mint a populáris kultúra minden valamirevaló gyilkosa, a Bosszúálló is otthagyja névjegyét áldozatai tetemén, és rendes, kortárs művészhez illően azon is ott díszeleg egy monogram. Egy háromszög, amely – amellett, hogy a film inzertjeit díszítő motívumok egyike – a feszült szerelmi háromszöget is tükrözi: a címszereplő mellett másik két pontja Daisy, a szállásadó lánya, és a lánynak udvarló rendőr, aki a bérlőt gyanúsítja a gyilkosságokkal. Mintha ugyanaz az ördögi géniusz állna

[2] Patricia Cornwell: *Egy gyilkos arcképe. Nyomozás Hasfelmetsző Jack után.* Alexandra, Pécs, 2008.



Janet Leigh a *Psycho* híres zuhanyjelenetében

a kamera mögött is, mint akinek ámokfutását a néző nyomon követi. Gyanúnk megerősítéseként a kamera egy férfit mutat a szerkesztőségben, aki a telefonkagyló fölé hajol: Hitchcock az az első cameoszerepében, ahogy éppen hírt ad a Bosszúálló hetedik áldozatáról.

Állítása szerint azért debütált a vásznon, mert senki más nem akadt, aki eljátszotta volna a szerepet. Idővel a cameózás babonává vált nála, és visszatérő gegként is szolgált. Erősen vitatható, hogy így indult a dolog, mindenesetre Hitchcock megjelenése *A titokzatos lakóban* újfent egy közös pont a *Psychóval*, amelynél már ő volt a reklámkampányának fő arca, aki immár teljes fizikai valójában, hangjával és személyével igyekezett legújabb tébolyult gyilkosának hírét minél szélesebb közönséghez eljuttatni.

A gyilkosság és az alkotótevékenység közötti kapcsolat Hitchcock teljes munkásságában meghatározó maradt. Nem véletlen, hogy gyilkossági helyszínei között szerepelt mozi, színház, balettelőadás és hangverseny. Olykor a gyilkosok valóban úgy gondolkodnak, mint Hitchcock: örömmel tervezgetett tettükhöz aprólékos forgatókönyvet készítenek, máskor pedig valóságos előadóművészek, akiknek a szerepjáték, az álcázás és az átalakulás a lételemük. A *Fiatal és ártatlan (Young and Innocent, 1937)* című thriller talán kevésbé ismert, de minden fanatikus filmrajongónak látnia kellene – ha másért nem, azért a bámulatos kameramozgásért, amely egy évtizeddel később belekerült a *Forgószél (Notorious, 1946)* egyik híres jelenetébe is. A kamera egy hatalmas terem távoli sarkából indul, majd közvetlen közelről megállapodik egy dzsesszdobos arcán. A fehér férfi feketére mázolt ábrázatában a nézők – ellentétben a film hőseivel – azonnal felismerik a gyilkost, akit idáig kerestünk. Miután a férfi rájön, hogy sarokba szorították, eluralkodik rajta a pánik. Kiesik a ritmusból, a szeme idegesen rángatózik, erősen verejtékezni kezd, ami tönkreteszi arcfestékét. Ahogy álcája tönkremegy, lebukik: saját bűntudata leplezte le.

A művész és a gyilkos közötti játékos párhuzamokkal Hitchcock a mai napig rabul ejti a közönséget. A világhírű rapénekes, Eminem 2020-as albuma, a *Music to Be Murdered By* egyfajta feleleventése az *Alfred Hitchcock Presents Music to Be Murdered By (Alfred Hitchcock bemutatja, milyen zenére ölesd meg magad)* című hihetetlenül bolondos könnyűzenei lemeznek:

a borítóterv, az album alapkoncepciója és eredeti hangbejátszásai is Hitchcock előtt tisztelegnek. Az 1958-ban megjelent eredeti lemezen Hitchcock közli a hallgatósággal, hogy televíziós sorozata többezernyi frusztrált nézőjének készítették az összeállítást: „A program bizonyára sokakat késztetett gyilkosságra, ám eddig hiányzott hozzá a megfelelő kísérőzene." Noha annak idején a Hitchcock-féle album pár évvel a *Psychót* megelőzően jelent meg, Eminem lemezén egyértelműen érződik a zuhanyjelenet hatása: a rapper maróan gúnyos rímei zsigerileg hatnak és felháborítanak. Eminem – aki úgy emlegeti a rendezőt, mint „Alfred bácsi, a mester" – egyfajta lelki társat lát Hitchcockban, ami talán nem is olyan meglepő. Mindkettőjüket kíméletlen nőgyűlölettel és az erőszak indokolatlan népszerűsítésével vádolták, amelyekkel rossz irányba befolyásolják az arra fogékony közönséget. Mindketten arra hivatkoztak, hogy részükről mindez csak hecc, művészi túlzás, szerepjáték, amit csak a vaskalapos és földhözragadt emberek nem vesznek észre. De Quincey-től Hitchcockon át Eminemig nemcsak az alkotókat, de a legelvetemültebb gonosztevőket is inspirálta az a gondolat, hogy a gyilkosság egyfajta művészet.

Hitchcock élete minden szakaszában érzékelte az erőszak elnyomó hatalmát. Jelen volt a közösségek popkultúrájában serdülőéveiben, átélte fiatal felnőttként a kegyetlen háború alatt, majd az azt követő hidegháború idején, amikor elfoglalta helyét a filmszakma legnagyobb alkotói mellett. 1934 és 1938 között, abban az időszakban, amikor Európán szörnyű erőszak söpört végig, és a világ kifordult a sarkaiból, Hitchcock öt filmet forgatott. *A férfi, aki túl sokat tudott*, a *39 lépcsőfok (The Thirty-Nine Steps, 1935)*, a *Titkos ügynök (Secret Agent, 1936)*, a *Szabotázs (Sabotage, 1936)* és a *Londoni randevú (The Lady Vanishes, 1938)* című thrillerek meghozták számára a sikert. Ezek az első kémtörténetek törték az utat későbbi halhatatlan hollywoodi alkotásai előtt. „A szüleim sohasem foglalkoztak politikával" – mondta Hitchcock lánya, Patricia. Ám ezek a filmek arról tanúskodnak, hogy ha Hitchcockot nem is érdekelték az ideológiák vagy a pártpolitika, a hatalom és a hatalomgyakorlás eszközei annál inkább.

A Közép-Európában, a fasizmus közelgő borzalmai idején játszódó zseniális kémrománc, a *Londoni randevú* bemutatóját követően nem sok-

kal Hitchcock azt nyilatkozta, hogy munkái azért rugaszkodnak el a valóságtól, mert az erőszakot a cenzúra miatt „csak a fikció keretein belül" jelenítheti meg. Az előző évtized zűrzavaros időszaka arra inspirálta, hogy megpróbálja megragadni a társadalmi légkör „erőszakosságát és durvaságát". 1926-ban, amikor az országos általános sztrájk idején tankok lepték el London utcáit, állítólag megpróbált filmet forgatni erről is. „Én a sztrájkolók és az egyetemisták ökölharcát, a barikádokat akartam megmutatni, a hiteles drámai szituációk sorát", csakhogy a producerek válasza az volt, hogy a téma ennyire nyílt és egyértelmű megközelítését soha nem fogadná el a cenzúra. Hasonló elutasítással szembesült *A férfi, aki túl sokat tudott* forgatásakor is. Amikor a Belügyminisztériumban megtudták, hogy a film finálléja az utcai zavargások jelenete lenne, tájékoztatták, hogy „a polgárőrség kihívása és a gépfegyverekkel bekerített Sydney Street-i ház nem szerepelhet a filmen. Egyedül a rendőröket jeleníthettem meg, amint megkapják a fegyvereket és végighallgatják az eligazítást."

Amikor 1939 szeptemberében Nagy-Britannia hadat üzent a náci Németországnak, Hitchcock és családja már új életet kezdett Hollywoodban. Ennek ellenére a fegyveres összecsapások kezdetekor Hitchcock úgy érezte, tehetségével támogatnia kell a háborús erőfeszítéseket. „Szükségét éreztem, hogy magam is hozzájáruljak a háborús erőfeszítésekhez, hiszen túl öreg voltam a fegyveres szolgálathoz. Ha nem csináltam volna semmit, egész életemben lelkiismeret-furdalás kínozna." Kisebb-nagyobb megszakításokkal öt éven keresztül keményen dolgozott több filmprojektben, amely az amerikai beavatkozás szükségszerűségét hirdette és javította a közhangulatot a szigetországban. A hollywoodi brit közösség tagjaként tevékenyen részt vett az *Örökre és egy napra (Forever and a Day, 1943)* című propagandafilm előkészítésében, amelyet 1940 elején kezdtek el forgatni, és végül 1943-ban készült el. Emellett újravágott két dokumentumdrámát, az amerikai piachoz igazítva őket: *A világítóhajó legénysége (Men of the Lightship, 1940)* és a *Ma esti célpont (Target for Tonight, 1941)* című filmeket. Előbbi az Északi-tengeren állomásozó brit hajóállomány elleni náci bombatámadást, utóbbi a Németország elleni brit légitámadásokat mutatta be. Az amerikai forgalmazók elutasították a filmek eredeti verzióját azzal, hogy túlzottan nemzetspecifikusak és egyhangúak az amerikai közönség

számára. Hitchcock igazodott az amerikaiak szájízéhez, és lazítva a szigorú brit stíluson, mindkét filmet dinamikusabbra írta át. Egy történész szerint ennek eredményeként a háború kitörését követő első négy évben bemutatott és államilag támogatott propagandafilmek közül ezek lettek a legnyereségesebbek. 1943 decembere és 1944 februárja között Hitchcock két, a franciaországi ellenállást dicsőítő, francia nyelvű rövidfilmet is forgatott, *Jó utat!* (*Bon Voyage, 1944*) és *Madagaszkári kaland* (*Aventure Malgache, 1944*) címmel, amelyeknek írója, producere, rendezője és szerkesztője volt egy személyben. A mindössze huszonhat perces, alacsony költségvetésű *Jó utat!* bizonyos szempontból az „Alfred Hitchcock bemutatja" tévéműsor epizódjaira emlékeztet. Ebben is vannak megtévesztő visszaemlékezések, hamis személyazonosságok, valamint gyakoriak a szűk közelképek és lecsupaszított a narratíva. Bár később sokan az ellenkezőjét állították, a filmet bemutatták a francia közönségnek, és pozitív fogadtatásban részesült. A *Madagaszkári kaland* című, huszonkilenc perces filmmel más volt a helyzet. „Rájöttünk, hogy a »szabad franciák« között nagy a nézetkülönbség, és pontosan ez a konfliktus adta a második film, a *Madagaszkári kaland* (*Aventure Malgache*) témáját" – magyarázta Hitchcock. Az árnyalt karakterek és az erkölcsi homályzónák valódi hitchcocki hangulatú filmet eredményeztek, propagandának azonban pocsék volt. Mivel a filmnek a francia hős ellenállókról és a hitvány ellenségről kellett volna szólnia, a végeredmény évtizedekre eltűnt a süllyesztőben.

A háború vége felé Hitchcockot felkereste barátja, Sidney Bernstein producer, és arra kérte, segítsen neki végső formába önteni a Brit Propagandaminisztérium megbízásából forgatott dokumentumfilmjét. Az alkotás a náci koncentrációs táborokban történteket mutatta be, így aztán semmiféle kétértelműségnek vagy játékosságnak nem volt benne helye. Hitchcock 1945 júniusában beköltözött a londoni Claridge Hotelbe, ahol heteken át tartó megbeszéléssorozat kezdődött két író, Richard Crossman és Colin Wills, valamint Peter Tanner vágó részvételével. Hitchcock ez utóbbi segítségével állította össze a nácik által elkövetett kegyetlenkedések sokkoló képsorait a többórányi, Dachauban és Buchenwaldban készült nyersanyagból. Bár köztudott volt, hogy Hitchcock részt vett a film készítésében, interjúkban nem szívesen beszélt róla.

A dokumentumfilm eredeti célja az volt, hogy informálják a közönséget a Harmadik Birodalom által elkövetett bűncselekményekről. A film végül befejezetlen maradt és polcra került. Tartalma annyira szörnyű volt, hogy az Egyesült Államok, Nagy-Britannia és Franciaország kormánya egyhangúlag döntött úgy, rossz hatással lenne a közhangulatra és a Marshall-terv megítélésére. Úgy vélték, jobb, ha a múltban való vájkálás helyett egy új Németország kialakítására koncentrálnak. A felvételek egy részét később bizonyítékként használták fel a nürnbergi perben, de ezt követően a nagyközönség nem láthatta őket. 1985-ben, Hitchcock halála után öt évvel, rövid időre újra elővették a tekercseket, és a közszolgálati televízió számára készült, *Frontvonal: A táborok emlékezete (Frontline: Memory of the Camps, 1945)* című dokumentumfilmben tártak a nyilvánosság elé néhány részletet belőlük. A filmet 2014-ben készre vágták, restaurálták, és levetítették a Berlini Nemzetközi Filmfesztiválon, a téma komolyságához illő eredeti, *A német koncentrációs táborok tényszerű bemutatása (German Concentration Camps Factual Survey)* címmel.

Tekintve hogy Hitchcock előszeretettel tette kockára az emberek életét a mozivásznon, pusztán hogy ezzel – saját állítása szerint – megborzongassa a közönséget, furcsának tűnhet, hogy éppen őt bízták meg egy embertelen népirtásról szóló súlyos bizonyságtétel munkálatainak irányításával. Ám Sidney Bernstein, aki 1925 óta ismerte Hitchcockot, „úgy gondolta, hogy egy ilyen zseniális embernek biztosan lesznek ötletei, hogyan álljon össze egy egésszé a nyersanyag". Nem tévedett. Hitchcockot lenyűgözte az ellentét, amely a lágerekben készült embertelen felvételek és a környék nyugodt, bukolikus kisvárosainak élete között érződött. Azt javasolta, térképek segítségével érzékeltessék, hogyan folyt egymás tőszomszédságában a mindennapi élet és a mészárlás. Peter Tanner vágó nagyra becsülte, hogy Hitchcock pontosan tudja, milyen erős érzelmi hatást érhet el filmnyelvi eszközök segítségével. Emellett Tanner szerint „úgy állította össze gondosan az anyagot, hogy semmilyen módon ne lehessen meghamisítani". Többnyire hosszú snitteket választott, ahol nincs szükség vágásra, ugyanakkor pontosan érezte, hogy hol igényel az anyag montázst. A film egyik jelenetében, amelyet Hitchcock állított össze, hátborzongató látványt nyújtanak az emberi testrészek és személyes holmik halmai. Az eredeti

tulajdonosoktól elkobozott ruhák, mindennapi tárgyak kupacai a kamera lencséjén keresztül az emberi gonoszság szimbólumaivá váltak. „A hétköznapi és horrorisztikus motívumok összevágása mindig is jellemző hitchcocki technika volt" – jelentette ki Jean-Louis Comolli.

A film egyik jelenetében – amelynek utómunkálataiban Hitchcock is közreműködött – a kamera egy terem bejáratát veszi, az ajtó fölött a német *Brausebad* ('zuhanyfürdő') felirattal. Első pillantásra a helyiség úgy is néz ki, mint egy zuhanyzó, jóllehet túlságosan „rendeltetésszerű" és rideg. Amint belépünk, a helyiség ragyogó fehérségét vészjósló sötét árnyak törik meg. Manapság a nézők többsége már látott a náci koncentrációs táborok gázkamráiról készült felvételeket, így tisztában van a szörnyű megtévesztéssel, amelyet Hitchcock fokozatosan fed fel. A helyiség nem tisztálkodásra, hanem emberek meggyilkolására szolgál; a plafonon látható nyílások pedig mérgező gázt kibocsátó zuhanyrózsák.

Aki látta Hitchcock *Psycho* című alkotását, nehezen szabadul a két jelenet közötti párhuzam gondolatától, bármennyire szentségtörésnek hangzik is. Idézzük fel azt a pillanatot, amikor a kamera a zuhanyrózsára, majd a nő arcára és mellkasára zubogó vízre irányul! Marion nyugodtnak tűnik. Eldöntötte, hogy visszaadja az ellopott pénzt, és újra ugyanolyan jóravaló és becsületes lesz, amilyennek megismertük. Azután a semmiből hirtelen előtör egy megmagyarázhatatlan gonosz erő. Marion pedig néhány másodperc múlva holtan fekszik, és rövidesen jelöletlen sírba kerül.

1965-ben – anélkül, hogy látta volna a koncentrációs táborban készült felvételeket – Robin Wood kritikus felvetette, hogy vajon Hitchcock leghíresebb filmjére hatottak-e a dokumentumfilm készítése során szerzett tapasztalatok. „Lehetetlen nem észrevenni a párhuzamot a *Psycho* és a koncentrációs táborok borzalmai között: végletekig kiszolgáltatott, ártatlan áldozatok, akiket hozzánk hasonló emberek kínoznak halálra és mészárolnak le. A *Psycho* a borzalomnak erre a kettősségére épül." Még ha hatottak is Hitchcockra a napokig tanulmányozott felvételek, soha nem utalt erre. Talán nem is volt tudatában a hatásnak. Szintén a hatvanas években Peter Bogdanovich rákérdezett Hitchcocknál a *Szakadt függöny* (1966) hidegháborús kémfilm egyik jelenetére. Egy fizikaprofesszor (Paul Newman) és egy kelet-



Hitchcock és Paul Newman a *Szakadt függöny* forgatásán (1966)

német háziasszony egy feledhetetlenül elnyújtott jelenetben próbálja megölni Gromeket, a Stasi biztonsági ügynökét (Wolfgang Kieling). A páros leteperi Gromeket, leszúrják egy késsel, fejbe vágják egy szeneslapáttal, de a férfi makacsul kitart. Végül csak úgy tudnak végezni vele, hogy végigvonszolják a padlón, bedugják a fejét a sütőbe, és kinyitják rá a gázt. Amikor Bogdanovich megkérdezte Hitchcocktól, ez szándékos utalás-e a koncentrációs táborok gázkamráira, „Hitchcock őszintén meglepettnek tűnt, és tagadólag rázta a fejét". Ennek ellentmond, hogy Bogdanovich néhány évvel később látott egy műsort a tévében, ahol Hitchcock „komolyan és hosszasan fejtegette a gyilkossági jelenet szimbolikus kapcsolatát a zsidók elpusztításával a német gázkamrákban". Feltehetőleg ez az a műsor, amelyben Hitchcock a Gromek-gyilkossággal kapcsolatban azt is megjegyezte, hogy: „Visszatér Auschwitz a gázkamrákkal. A mai világ tele van kegyetlenséggel."

Hitchcock vajon elhallgatott valamit Bogdanovich elől? Ki tudja? Vagy az is lehet, hogy amint valaki felhívta a figyelmét arra, hogy a két dolog összefügghet, tudatosult benne is az igazság. Hitchcock több szempontból naivnak tűnt, de mindig szívesen tanult. Jane Sloan így jellemezte: „Kész elfogadni bármilyen nézőpontot, ha eladható. Úgy szívja magába a hasznos ötleteket, mint a szivacs, amíg azok nem zavarják az általa kialakított összképet." Ezek szerint – bár nem lehetünk benne biztosak – a valós életből vett, brutális emberi kegyetlenséget megörökítő képsorok ha nem is tudatosan, de befolyásolhatták Hitchcock viszonyát fiktív gyilkossági jeleneteihez. A művészet és kifinomultság elvont wilde-i koncepciója helyébe a modern világ húsvér gonoszsága lépett.

A zuhanyjelenet egy új korszak kezdetét jelentette. Nem sokkal a *Psycho* után az Amerikai Vöröskereszt felkérte Hitchcockot, készítsen a film előzeteséből egy közszolgálati reklámot, amelyben egy hétköznapi otthonban sétálgat és felhívja a figyelmet a lakásban, kiváltképp a fürdőszobában leselkedő halálos veszélyekre. A *Psychóban* megjelenő, minden addigi határt áthágó erőszak egy szempillantás alatt beilleszkedett az amerikai élet szövetébe. Az erőszak és a mezteleség új szerepet kapott a társadalomban. Nem volt immár visszaút senkinek, még Hitchcocknak sem.

1969-ben, amolyan karácsonyi meglepetésként, a BBC arra kérte Hitchcockot, hogy főműsoridőben egy órán keresztül beszéljen egy tévéfelvétel során kedvenc témáiról: a feszültségkeltésről, a szexualitásról, a filmekről és a gyilkosságokról. A Bryan Forbesszal, Hitchcock angol rendezőkollégájával folytatott beszélgetés rögzítése a Brit Filmintézet filmszínházának közönsége előtt zajlott. Az est nagyobbik részében Hitchcock kétértelmű válaszainak és ironikus utalásainak hallatán a publikum a hasát fogta a nevetéstől. Még akkor is kacagtak, amikor azt a jelenetet játszották be, amelyben Gromeket meggyilkolják – bár egy néző felszólalt, hogy nem ért egyet a hosszan tartó haláltusa „émelyítő, gyomorforgató, szükségtelenül ízléstelen" megjelenítésével, amire Hitchcock így válaszolt: „A jelenettel azt szerettük volna érzékeltetni, milyen nehéz megölni egy embert. A gyilkosság rendkívül körülményes és szörnyű dolog."

A későbbiekben számos fiatal rendező érvelt szinte szóról szóra ugyanígy saját gyilkossági jelenetei kapcsán. Sam Peckinpah a *Vad banda (The Wild Bunch, 1969)* című filmjéről azt nyilatkozta, hogy a hollywoodi hagyománnyal szembeni gesztusnak szánta, amely azt sugallja, hogy „az emberek szenvedés nélkül halnak meg, és az erőszak nem okoz fájdalmat". A *Szakadt függöny* című filmet követően Hitchcock tarsolyában csak egyetlen tökéletesen kidolgozott gyilkosság maradt: *A titokzatos lakó* hetvenes évekbeli átdolgozásában, a *Tébolyban (Frenzy, 1972)* Robert Rusk (Barry Foster) megerőszakolja, majd meggyilkolja barátja volt feleségét, Brendát (Barbara Leigh-Hunt). A filmváltozat összeköti a Hitchcock-féle gyilkosságfelfogás két végletét, Hasfelmetsző fantasztikus mítoszát és bűntetteinek undorító valóságát. A három napon át forgatott jelenet erősen megviselte mindkét főszereplőt. „Még másfél nap, és túl leszünk rajta!" – biztatták egymást, amikor még csak a felénél jártak. A gyilkosság tetőpontján még magát Fostert is sokkolta Leigh-Hunt látványa, ahogy – Hitchcock utasításához híven – kilógó nyelvvel hever székében. „Borzalmasan hatásos volt. Hitch azzal kísérletezett, hogy teljesen ráközelített a szájára, átgázolva a sminkjén, a nyálán, a vérén. Szerintem így akarta éreztetni az utolsó pillanatok gyötrelmeit." Ebből is látszik, hogy a „gyilkosság szépművészete" mindig tartogat a közönségnek egy újabb szörnyű halált, főleg akkor, amikor egy briliáns képzeletvilág sötét bugyraiban fogan meg a gondolat.

Az *Alfred Hitchcock tizenkét élete* című kötetben a szerző a Hitchcock-jelenséget vizsgálja. Melyek a borzongás nagymesterének stílusjegyei? Hogyan jött létre Hitchcock egyedi filmes világa, és mit árul el mindez valódi személyiségéről? Miként hatott a rendező öröksége a modern kultúrára?

A könyv tizenkét fejezetéből a rendező életét és munkásságát ismerhetjük meg, amelyek mindegyike más és más szemszögből mutatja be az embert és a legendát.

A szerző Hitchcock életművének izgalmas elemzését kínálja korai angliai némafilmjeitől a hollywoodi kasszasikerekig. Megismerkedhetünk a rendező sajátos látásmódjával a nemeket illetően, bepillantást nyerhetünk Cary Granttel, a makulátlan megjelenésű filmsztárral való munkakapcsolatába, továbbá a nőkkel való ambivalens viszonyrendszerébe is, ideértve csodálatos szőke sztárjait – Ingrid Bergmant, Grace Kellyt és Tippi Hedrent, az őt inspiráló színésznőket – és természetesen a női közönséget, amely számára elsősorban alkotott.

White meghatóan írja le Hitchcock feleségéhez és életre szóló társához, Almához fűződő viszonyát, aki nemcsak számos filmklasszikusának sikeréhez, de személyes mítoszának építéséhez is jelentősen hozzájárult.

A szerző végigvezet bennünket a folyamaton, ahogyan Hitchcock reklámszakemberként tudatosan építette imázsát és a Hitchcock brandet, amely végül nem csupán saját iparágának példaképévé, de kulturális ikonná is tette.

White egy fontos igazságra is rávilágít: Hitchcock több mint hollywoodi nagyágyú, a 20. század meghatározó, modern művésze ő, akinek jelentősége messze túlmutat a filmművészet határain.

4800 Ft

KOSSUTH KIADÓ
www.kossuth.hu
kiado@kossuth.hu

9 789635 443666