

SZÉDÜLÉS

Térstruktúra és pszichológia Alfred Hitchcock filmjeiben

Mesteri pályamunka

dr. Báron György

**Színház- és Filmművészeti Egyetem
DLA Képzés**

2004

SZÉDÜLÉS

„Ez a hely a világom.”

(Norman Bates)

Előszó

E könyv kiindulópontja az a közismert tény, hogy a vertikális mozgások szokatlanul nagy szerepet játszanak Alfred Hitchcock műveiben. Senki nem tagadja a mozgásirány fontosságát a filmekben: a mozgóképelméleti vizsgálódások kedvelt tárgya ez, Balázs Bélától Eiseinsteinen és Arnheimen át André Bazinig és Gilles Deleuze-ig (hogy a legkülönbözőbb megközelítésmódokat említsük). Ugyanakkor a beláthatatlanul gazdag Hitchcock-irodalom („...egyetlen más filmrendező sem ihletett meg ennyi értelmezőt”, írja Deleuze), amely bővelkedik a legkülönbözőbb szempontú leírásokban, elemzésekben, magyarázatokban, erre kevés figyelmet fordított. Maga Hitchcock sem igazán beszél erről (legföljebb az egyes beállítások konkrét indoklása kapcsán) nagyszámú interjújában, így a filmek sorát behatóan analizáló Truffaut-beszélgetésekben sem. Az, hogy a Hitchcock-életműben kiemelt szerepet játszanak a vertikális mozgások, kevésbé szorul bizonyításra, miként az sem, hogy ez merőben szokatlan az alapvetően horizontális kompozíciókra építő filmkészítésben. Ebben a tanulmányban arra próbálok magyarázatot találni, miért alakult ez így, abból a feltételezésből kiindulva, hogy egy olyan tudatosan építkező filmkészítőnél, mint Hitchcock, aki ötvenkét játékfilmje minden egyes

képkockáját gondosan előre megtervezte, és a forgatáson szinte semmit szerepet nem hagyott a véletlennek (leírások szerint a forgatáson a bábéskodók általában az első asszisztenst vélték a film rendezőjének, mert ő bonyolította Hitch kész tervével a kezében, az ügymenetet, miközben maga a Mester a háttérben figyelt vagy szunyókált), nos, ilyen alkotó esetében ez az életművön markánsan végigvonuló, a filmtörténetben szokatlan kompozíciós eljárás nem lehet véletlen.

A filmtörténet kétféle rendezőt ismer. Az egyiknél a film már a részletes technikai forgatókönyv írásakor megszületik, a forgatás annak pusztán lebonyolítása, majd a végső formáját a mű a vágáskor nyeri el. A másik típus szerint a film a forgatás során „íródik”, a forgatókönyv csak vázlat, inspirációs eszköz – ebben az eljárásban tág teret kap az improvizáció, a pillanatnyi intuíció. A hagyományos hollywoodi filmkészítésben az első típus az uralkodó (erre utal a „betonforgatókönyv” kifejezés), míg a modern filmművészetben a második a gyakoribb (Godard, Cassavetes vagy Jancsó módszere erre a legszemléletesebb példa). Ugyanakkor ismerünk modern rendezőket, akik gondosan kidolgozott forgatókönyv alapján dolgoznak (Alain Resnais például), s olyan hollywoodi B-film iparosokat is, akik a forgatáson hozzák meg a végső döntéseket (André de Toth). Hitchcock ebből a szempontból az akadémikus iskola híve. Nála ez nem kényszer következménye, mint a stúdiórendszerben dolgozó rendezőknél, akik kötelesek a forgatókönyvet képről-képre leforgatni, mert ez jelent biztosítékot a stúdiónak és befektetőknek, hogy az a film születik meg, amire a pénzt adták. Hitchcock mind korai és késői angliai korszakában, mind Hollywoodban kivételesen nagy alkotói szabadságot élvezett: nem kellett műfaji filmeket készítenie, a saját stílusában és módszerével dolgozhatott. A hitchcocki minuciózus

forgatókönyvek, amelyeknek megvalósításához makacsul ragaszkodott (ez alól, mint írja, egyedül a *Madarak* forgatásán tett kivételt) nem a hollywoodi szisztéma, hanem az ő személyes alkotói módszerének következményei. „Szeretem, ha az egész film kész a fejemben, mire a stúdiómunka elkezdődik – írja egy korai dolgozatában, amely *National Board of Review Magazin*-ban jelent meg 1938-ban, *Rendezői szempontok (Some Aspects of Direction)* címmel. – Szeretem képről képre papírra vetni az egész filmet, vagyis pontosan kidolgozni a forgatókönyvet, mielőtt belépnek a stúdióba.” A Truffaut-beszélgetésben elmondja, már a forgatókönyv írásakor pontosan látja nem csak a kész felvételt, hanem azt a reakciót is, amit a jelenet a nézőkben kivált. Mindebből következik – s ez tűnik ki a Truffaut-beszélgetésből is -, hogy Hitchcock életművében a képpel, a kompozícióval kapcsolatos minden, látszatra lényegtelen döntés is tudatos és előre átgondolt volt. Jó okunk van tehát feltételezni, hogy nem ok nélkül használta olyan gyakran a vertikális mozgásokat, amelyek művészetének egyfajta védjegyévé lettek. A dolgozat arra tesz kísérletet, hogy ennek okait kutassa. Bár a következőkben sok Hitchcock-filmről esik szó, mindenekelőtt a rendező fő műveiként számon tartott *Szédülésről (Vertigo)*, *Bűvöletéről (Spellbound)*, *Forgószeletről (Notorius)*, *Tébolyról (Frenzy)*, *Madarakról (Birds)*, *Gyanakvó szerelemről (Suspicion)*, *Hátsó ablakról (Rear Window)*, *Észak-északnyugatról (North by Northwest)*, egyetlen filmet fogunk behatóan vizsgálni, ez a *Psycho*. Nem csupán azért tesszük ezt, mert a *Psycho* Hitchcock legtöbbet emlegetett és elemzett munkája (magam például a *Szédülést* izgalmasabbnak, sőt, tökéletesebbnek gondolom), hanem azért, mert a *Psycho*, akár egy laboratóriumi tárgy, ideális alanya vizsgálódásunknak: benne elemezhető a legtisztábban a

rendező térkezelése, a vertikális terek és kompozíciók alkalmazása és azok összefüggése a hitchcocki pszichológiával.

Dolgozatomban a filmek címeit első említéskor magyarul és (angolul) adom meg, a továbbiakban a magyar címeket használom. A hivatkozásoknál és idézeteknél nem a szaktudományban használatos forrásmegjelölésekkel élek, hanem az esszéírásban alkalmazott rugalmasabb módszert alkalmazom. Az idézetek forrásait nem adom meg lábjegyzetben: az irodalomjegyzékben utalok arra a nagyszámú könyvre, tanulmányra, amelyeknek gondolatait felhasználtam, amelyek dolgozatomhoz inspirációul szolgáltak. Elvégre könyvem nem szigorúan szaktudományos munka, hanem egyfajta gondolatkísérlet, szabad kalandozás Hitchcock világában, annak elemei játékos összekapcsolása – abban a reményben, hogy ez nem idegen sem a filmektől, sem Hitchcock szellemiségétől. Ennek ellenére az a szándékom, hogy elemzésem szigorúan a filmek keretein belül maradjon, az életművet egységes, öntörvényű struktúraként kezelje – abban a hitben, hogy a rendszerben fölvetődő kérdésekre a rendszeren belül lelhető válasz.

Vízszintes és függőleges terek és mozgások a filmekben

A filmvászon döntött téglalap alakú. Ez az úgynevezett akadémiai méret, az 1.33-as, vagyis a négy a háromhoz, már a kezdetekkor kialakult, vagyis az ősmozisok egyetlen pillanatig sem kísérleteztek négyszögletes vagy enyhén álló alakú formával. Ennek magyarázata nem technikai, hanem tartalmi. A filmfelvétel és vetítés korai és későbbi technikájából nem következik a fekvő forma. A lumiére-i eljárással négyszög vagy álló alakú képek is készíthetőek lettek volna. A film előképének számító fotográfiáknál például nemhogy nem

kizárólagos, de még uralkodónak sem nevezhető a fekvő alakzat. A formát a tárgy határozza meg: portréknál, álló alakoknál (ez a fotográfiák leggyakoribb tárgya) inkább a vertikális képforma az általános, mert ez követi a tárgy formáját. Tájfotóknál, vagy csataképeknél (gondoljunk Robert Capa munkáira) a fekvő forma a gyakoribb, de ugyanilyen elfogadott az egyenlő oldalú négyzet alakú fotográfia. Mind a könyvek, mind a fotóművészeti albumok, mind azok az albumok, amelyekbe a családi képeket gyűjtjük, a legtöbbször álló téglalap alakúak, azaz a vertikális formát részesítik előnyben. Azok a tartalomban rejlik, s önmagában nem következnek a technikából. A fotó tárgya változatos, lehet álló és fekvő alakzat, s a fotográfiák alakjának sokfélesége ehhez a változatossághoz alkalmazkodik. A mozgókép tárgya is változatos, képről-képre módosul. A mozgókép dinamikus, a változás egyetlen mozgóképen belül is folyamatos, tehát nem képzelhető el, hogy minden képkivágatot az ideálisnak tetsző keretben vetítünk (totált, csatajelenetet például cinemascope-ban, dialógust a már említett akadémiai képkivágatban, portrét, közelit álló formátumban). A filmnek tehát olyan formát kellett találnia, amely a legalkalmasabb minden fajta kép keretezésére, azaz értelemszerűen a leggyakoribb képfajtáknak felel meg. Míg a fotó tárgya az, amit az állóképen látunk, a filmkép tárgya folyamatosan változik az időben. Mint Bazin joggal mutatott rá, a film a statikus fénykép időbeli kiterjesztése, vagyis a film állandó és általános tárgya *a mozgás*. „Maga a mozgás bomlik le és áll újra össze – írja Deleuze. – A képsík a mozgás-kép. A képsík, amennyiben a mozgást egy változó egészre vezeti vissza, bizonyos időtartam mozgó metszete.” A filmkép horizontális formája tehát a mozgásból következik, pontosabban abból csak az következik, hogy valamilyen irányban hosszítottnak kell lennie, mivel a négyszög alakú kép statikus tárgyat feltételez. Hogy ez

az irány horizontális és nem vertikális, az abból az egyszerű tényből adódik, hogy a filmképen megjelenő mozgások többsége horizontális, mivel az életben is ilyen a mozgások többsége. Ez nem pusztán tapasztalati tény (többet közlekedünk vízszintesen, mint függőlegesen, többet nézünk oldalra, mint föl és le), hanem a tudatunkban maga *a mozgás képzete* is horizontális. Vagyis *a haladást*, nem csak térben, hanem időben is horizontális mozgásként képzeljük magunk elé. Ha felrajzoljuk az idővektort, abban az idő az egyik irányból halad a másikba, mindig vízszintesen, és – az európai kultúrkörben – mindig balról jobbra, miként az írásban a történetek leírt ideje is mindig balról jobbra tart (ugyanígy a kottában balról jobbra tartó horizontális térbeli mozgás írja le a zene időbeli haladását). „Van-e jogunk azt állítani a filmkockáinkról – kérdezi (*A jégmezők lovagja* egy jelenetét elemezve) Eisenstein -, hogy bennük is ugyanilyen határozottan meg van szabva a szem mozgása? Nemcsak, hogy igennel válaszolhatunk erre a kérdésre, hanem még azt is hozzátehetjük, hogy ez a mozgás éppen *balról jobbra* halad... Tehát szemünk kockáról kockára haladva tanulja meg, hogy a képet balról jobbra olvassa. De még ez sem elég: az, hogy minden egyes külön kockát mindig ugyanabban az irányban – balról jobbra – nézünk, annyira hozzászoktatja szemünket a horizontális olvasáshoz *általában*, hogy a filmkockák *pszichológiailag* is mintegy *vízszintes sorban* épülnek egymáshoz, megint ugyanabban az irányban, *balról jobbra*” (kiemelések az eredetiben – B.Gy.). Ebből következik, hogy – szemben a valóságos élet mozgásfolyamataival – a filmen gyakoribb a balról jobbra tartó mozgás, mint az ellenkezője, s az a színházi szakemberek által ismert tény is, hogy a színpad bal oldalán nagyobb hangsúlyt kap a színész, mintha a jobb oldalon lépne a látóterünkbe.

Már az első mozgóképek mozgásokat ábrázoltak, sőt, épp ez, a reprodukált mozgás bemutatása volt a lényegük, s nem a történet. Ezek a mozgások többségükben horizontálisak voltak (*A munkaidő vége*, *A vonat érkezése*, *A megöntözött öntöző*, *a Place des Cordellières Lyonban*), ezért egy enyhén (3/4-es arányban) fektetett képen jelentek meg. Mivel a kamera nem mozoghatott, a kép kivágat néha így is szűknek bizonyult: *A megöntözött öntöző* kisfiúja oldalt kirohant a képkeretből, a kertészt játszó férfinak kellett (bizonyára rendezői utasításra) utána szaladnia, visszarángatnia őt a kamera látószögébe, s a megfelelő helyen elfenekelnie. Ettől a pillanattól kezdve, (melyet Deleuze még nem nevezett „mozgás-képnek”, lévén, hogy csak a képen belül létezik mozgás), a film fejlődése leírható a mozgás fejlődéseként is. Ahogy a filmkészítés elmozdul a fix kamerától az egyre bonyolultabb kameramozgások felé, s ezzel együtt az egyre bonyolultabb vágások irányába, úgy nő a képkeret horizontális irányban, úgy tolódik el a képméret aránya a vízszintes javára, szemben a függőlegessel; annak ellenére, hogy a technika fejlődése a vertikális mozgásokra is egyre több lehetőséget nyújt, s ezzel jó néhányan élnek is, Eisensteintől Orson Wellesig. Mégis, a több mozgás elsősorban több horizontális mozgást jelent, mind a képen belül, mint a kamera által. Fél évszázaddal a mozgókép feltalálása után elterjed a cinemascope, kísérletek folynak a cirkorámával, ám soha nem látunk kísérletet az ellenkező arányú bővítésre: a kép magasságának növelésére a szélességgel együtt, vagy annak ellenére. A folyamatnak csak a televízió elterjedése szab határt. Kialakul egy kompromisszumos méret, a ma is használatos 1.85-ös vagy 2.35-ös arány, ami jóval szélesebb, mint a kezdeti akadémiai forma, ám nem éri el a cinemascope szélességét, s így még befér a képernyőkre. Ugyanakkor a legtöbb tévéképernyő megőrzi az eredeti

1.33-as arányt, vagyis azt a képformát, amely alapvetően a fix kamerával fölvelt kevés mozgásra épül, mert ez felel meg a tévéműsorok természetének, amelyekben a legtöbb képkivágat bő premier plán, amerikai plán, szekond és szűk kistotál (vagyis a köznapi észlelésnek megfelelő plánok, szemben az erős hatású nagyközelikkel és távolikkal), s kevés mind a képen belüli, mind a kamerával leírt mozgás.

A vertikális irányú mozgás tehát, bár jelen van a mozgóképeken, alapvetően mégis atipikusnak mondható a horizontális mozgásokhoz képest. Ez a film anyagszerűségéből, eredendő realizmusából, a valósághoz (a valóság mozgásaihoz) fűződő kivételesen szoros viszonyból adódik. Pusztán köznapi tapasztalatainkra támaszkodva megkockáztathatjuk, hogy a filmekben e kétféle mozgás aránya nagyjából megfelel annak az aránynak, ahogy a valóságban vertikálisan vagy horizontálisan szemlélődünk vagy magunk vertikálisan illetve horizontálisan mozgunk. Mindkét esetben az utóbbi gyakorisága olyan nagymértékben felülmúlja az előbbiét, hogy az egyik tipikusnak, a másik atipikusnak nevezhető.

A vertikális mező Eisenstein filmjeiben

Bár a modern filmművészet egyik legszembetűnőbb vívmánya a kép dimenzióinak minden oldalú tágítása, így a vertikális mező egyre elterjedtebb kihasználása (a legradikálisabban alighanem Orson Welles életművében: sok néző már azon a tényen is meglepődött, hogy az ő filmjeiben mindig látszik a szobák mennyezete, amit a stúdiókban fölvelt hagyományos művekben nem lehetett mutatni, mert fönt a lámpák helyezkedtek el), mégis, mindössze két olyan klasszikus rendezőről tudunk, akinek életművében feltűnően nagy szerepet

játszik a vertikális mozgás. Eisenstein az egyik és Hitchcock másik. Bár mindkettőjük életműve gazdagon dokumentált, ennek okairól részletesen egyikőjük sem ír vagy beszél. Eisenstein ugyan hosszan taglalja az általa kifejlesztett *vertikális montázst*, ám ez a metaforikus elnevezés nem a térkezelésre utal, hanem a zenekari partitúra függőleges vonalaira, amelyek – szemben a szólam előrehaladását jelző vízszintes vonallal – a zenekar elemeinek kölcsönkapcsolatait jelzik. Ennek ellenére a *Patyomkin* (és a többi Eisenstein-mű) képein szembetűnő, hogy a rendező a teret vertikálisan tagolja, s igen gyakoriak a függőleges mozgások, elsősorban a képen belül. A legemlékezetesebb a lépcső-jelenet, amelynek dinamikáját egy csaknem tízperces folyamatos lefelé tartó mozgás adja meg, amint a katonák egyenes falanxa lefelé szorítja a tömeget. Függőlegesen tagolt maga a *Patyomkin* hajótere is: felül a parancsnoki híd, alatta a fedélzet, lent a mélyben a sötét legénységi hálótermek és a gépház. A nagyjából három egyenlő részre bontható (hajó-város-hajó) filmtörténet második részében Odessza legalább annyira függőlegesen, mint vízszintesen „mozgó” város: a tömeg lépcsőkön hullámszerűen folyamatosan lefelé, s nem csak a hajón, hanem itt is igen gyakoriak a felső gépállások. Eisenstein vonzódása a vertikumhoz két különböző okkal magyarázható. Az egyik Eisenstein marxizmusa, amely ideológia a társadalmat és a történelmet szimbolikusan vertikális térben helyezi el és osztja ketté, fent és lent lévőkre, elnyomókra és elnyomottakra. A *Patyomkin* térstruktúrája, fent a tisztekkel és lent a legénységgel, pontosan mutatja ezt: a film első részének története, térben elmesélve, arról szól, hogy a lent lévők birtokukba veszik a fenti teret. Ugyanígy szemléletesen fejezi ki a fent és lent ellentétét a lépcső-jelenet, amelyben a katonák mindvégig fentről lefelé szorítják a városlakókat. A legtöbb ilyen jelenetben

viszonylag kevés a kameramozgás, a dinamizmus a képen belüli le-fel mozgásokból fakad. A lépcsőjelenetet például olyan mozgalmasnak érezzük, hogy csak többszöri megnézéskor tűnik fel: a rendező sokáig kizárólag fix beállításokat használ, a mozgás élményét a képen belüli mozgások és a gyors, időnként zökentett vágások adják. A vertikális mező kihasználásának másik oka Eisensteinnél látszólag pusztán technikai, ám ez is szorosan kötődik a rendezői filozófiához. Nevezetesen, hogy Eisenstein, a marxizmus szellemében, a történelmet tömegek mozgásának-harcának fogja fel, s nem foglalkozik az individuummal, az egyéni sorsokkal, a lélektannal. Vagyis a konfliktusok nem az egyes emberek, hanem csoportok-tömegek-osztályok között zajlanak (felkelés a cirkálón, a város és a hajó között kifejlődő szolidaritás, a vérengzés, a cirkáló és a flotta találkozása). Ennek megfelelően mindig emberek csoportjait látjuk más csoportok ellenében. Ennek tiszta strukturalista ábrázolására a legkézenfekvőbb módszer a felső gépállás: csak az mutatja meg világosan az egymással szemben álló csoportokat. Ezért kapunk a hajón feltűnően sok felső totált a tisztek sorával szembenálló legénységről, ezért látjuk az odesszai tömeget felső gépállásból hullámzani hosszú sorokban – szemmagasságból fényképezve a helyzet kaotikus és értelmezhetetlen lenne: éppen azt a tiszta hatalmi- és osztálystruktúrát nem látnánk, amit a rendező mutatni akar.

A vertikális mező Hitchcock filmjeiben

Mint láttuk, Eisensteinnél a vertikális mozgások feltűnően nagy súlya egyenesen következik abból a társadalomfilozófiából, amelyben e művek gyökereznek. Nehezebben megválaszolható kérdés, mi az oka

Alfred Hitchcock életművében a vertikális mező gyakori használatának.

Önmagában az a tény aligha szorul magyarázatra, hogy a *Psycho*, a *Szédülés*, a *Bűvölet* alkotójának művészetében különösen nagy szerepet játszanak a vertikális tagolású terek és az ilyen irányú - képen belüli és képen kívüli - mozgások. Nem olyan általánosak és gyakoriak, mint Eisenstein munkáiban, ám a filmek csúcspontjai a legtöbbször valamilyen vertikális mozgáshoz kapcsolhatók. A *Bűvölet* hősének traumáját az okozza, hogy gyerekkorában egy tetőről lefelé csúszva akaratlanul testvére halálát okozta: a film ennek traumának a pszichoanalitikus feldolgozása (a történet elmeegógyintézetben játszódik), a nagyjelenet pedig, az analitikus folyamat végén, a fentről lefelé zuhanó emlékkép előhívása és megidézése. A *Szédülés* főszereplőjének egy nyomasztó élmény következtében súlyos tériszonya lesz, nem tud a mélybe nézni, nem képes magasra menni vagy mászni. Egy bonyolult szerelmi és bűnügy során megszabadul fóbiájától, a film záróepizódjában kanyargós csigalépcsőn fölrohan szerelme után a toronyba – ám a nő lezuhan, nem tudja megmenteni. Hatalmas lépcső éktelenkedik mind a *Psycho*, mind a *Forgósél*, mind a *Gyanakvó szerelem* terében: az elsőben itt esik meg az egyik gyilkosság, a második filmvégi nagyjelenetében ezen hozza le lassú kocsizással félholt szerelmét a főhős, a harmadikban ezen halad fölfelé vészjóslóan, kezében a megvilágított tejespohárral a férj, akiről nem tudjuk, gyilkos-e vagy balek, s méreg van-e a pohárban vagy gyógyító ital. Lépcsőn halad fel a *Téboly* sorozatgyilkosa is, s vezeti áldozatait a vesztőhelyükre, majd a magányosan maradt kamera, minden idők talán leglidércesebb gyilkosságjelenetében, ácsorog egy ideig a bezárt ajtó előtt, aztán ugyanolyan komótos lassúsággal, ahogy fölkiérte a kéjgyilkost és áldozatát, elindul lefelé, kimegy az utcára,

tágul a látószög, fölemelkedik a felvevőgép, a nyüzsgő Covent Garden negyedét látjuk, s egyre kisebb a ház, amelyben, tudjuk, gyilkosság zajlik. Lépcső vezet föl a *Madarak*ban is a padlásra, ahol a madarak a film végén súlyosan megsebesítik a hősnőt. E filmben fentről jön a fenyegetés, a levegőből, leglátványosabb beállítása az a madártávlát, amelyben a gyilkos szárnyasok szemszögéből nézzük az égő Bodega Bayt. Fentről, permetező repülőgépről érkezik a gyilkos az *Észak-északnyugat* híres gyilkosságepizódjában: a tágas térben nincs menekvés. Ugyane film látványos zárójelenete sziklás hegyekben, szakadékok peremén játszódik: a kétségbeesetten kapaszkodó hősök alatt feneketlen mélység sötétlik. Fönről, emeleti lakása ablakából nézi a világot, a szemközti ablakokat és a lenti történéseket a *Hátsó ablak* ágyhoz kötött fotográfus hőse is, aki a film végén ugyanolyan kétségbeesetten kapaszkodik, gyilkosával dulakodva, az ablakpárkányba, mint az *Észak-északnyugat* főszereplője, ám ő lezuhan, igaz, csak a másik lábát töri el.

Hitchcock mindössze néhány fontosabb művét említettük, s belőlük is a sokat emlegetett-idézett nagyjeleneteket; ám a vertikális mező használatának számtalan további példáját sorolhatnánk a gazdag oeuvre-ből. Talán ez a futólagos felsorolás is érzékelteti a függőleges mozgás és vonal kiemelt jelentőségét az életműben. Igazából három-négy olyan filmről beszélhetünk, amelyben nem csak egy-egy – többnyire meghatározó – jelenetben figyelhető meg, hanem a film egészét áthatja: ilyen a *Szédülés*, a *Bűvölet*, a *Madarak* és a *Psycho*. Közülük az első háromban ez a témából fakad, ám a *Psycho* témája nem kapcsolódik semmifajta térbeli-mélységi pszichózishoz, fóbiához, levegőből érkező fenyegetettséghez. A *Psychó*ban maga a játék – ami Hitchcocknál ezzel azonos: a bűn – tere osztott függőlegesen.

Alászállás az alvilágba: Psycho

Az első percek: behatolás fölülről

A film első, négy snittből, áttünéssel és vágással összeálló bevezető szekvenciája sűrítetten tartalmazza a Hitchcock-i módszer legtöbb jellemzőjét. A feliratok alatt sokkoló zene szól, amely kellemetlen zörejre emlékeztet. Hasonlóan erős, fülbántó zörej hallható majd a zuhany-jelenetben, ahol a függöny felrántásakor csendül fel, zenei szinesztéziát teremtve Marion sikoltásra nyíló szájának közelijével. Hitchcock ezt úgy állította elő, hogy a vonósok mellé fűrészgépek rikoltását és egyéb ipari zajokat kevert. Stephen Rebello írja az *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* című könyvében, a rendező arra kérte zeneszerzőjét, Bernard Herrmann, hogy azon a kevés helyen, ahol kísérőzenét alkalmaz, kizárólag vonósokat szólaltasson meg. (Ebben a filmjében igyekezett minimálisra csökkenteni a zenét, amely más filmjeiben, például *Az ember, aki túl sokat tudott-ban* /*The Man Who Knew Too Much*/ oly nagy szerepet kap; a *Psychót* követő művében, a *Madarakban* már egyáltalán nem alkalmazott kísérőzenét, csak zörejeket). Herrmann, Hitch-csel egyetértésben, mindössze két hangszerre, hegedűre és csellóra komponálta a minimális kísérőzenét, szándéka szerint az előbbi a fehér, az utóbbi a fekete zenei megfelelője, amely egyrészt leképezi azt a fekete-fehér dichotómiát, amely a film egész világát áthatja (hosszú idő után készit ismét fekete-fehér filmet Hitchcock), másrészt a főcímen futó-lüktető fekete-fehér geometrikus alakzatokat. A *Psycho* forgatókönyvírója, Joseph Stefano szerint Hitchcock ezeket a vonósokat „screaming violins”-nak, azaz

síró-üvöltő hegedűknek nevezte. A főcím tudatos megkomponálásáról nem csak az a tény vall, hogy már itt felcsendül a gyilkosság-epizódban visszatérő üvöltő-sikoltó hegedű+gépzörej hangeffektus hanem az a lüktető-váltakozó geometrikus struktúra is, amelyben a feliratok előtűnnek: a ritmikusan megjelenő, haladó, eltűnő, majd újra megjelenő, éles kontrasztú fekete-fehér vonalak. Amire felfigyelünk, túl a kép és a zene sokkoló összhangján, az a horizontális és vertikális vonalak folyamatos váltakozása: mintha a rendező már előre jelezni akarná a függőleges és vízszintes mező kiemelt fontosságát. Francois Regnault a legtöbb Hitchcock-műben kimutatott egy-egy meghatározó mozgást, „lényegében geometrikus vagy dinamikus formát”, amely sűrítetten, tiszta formában megjelenik a főcímelekben. Regnault szerint ilyenek „a *Szédülés* spirálvonalai, a *Psycho* megtört vonalai és ellentmondásos fekete-fehér szerkezete, az *Észak-északnyugat* karteziánus nyíl alakú koordinátái”. Deleuze figyel fel rá, hogy több Kuroszava-filmben a mozgás a japán írásjelek ikonográfiáját mintázza, Eisenstein pedig saját filmjei jó néhány beállítását úgy írja le, hogy azok zenei motívumok képi megfelelői: a képkompozíciók egymást követő sora a zenemű kottájának, azaz az írott hangjegyeknek le-föl hullámzó mozgását követi. Erre emlékeztet Hitchcocknak az a meglepő eljárása, amellyel *Az ember, aki túl sokat tudott* második, amerikai verziója híres hangversenyjelenetében, (amelynek feszültségét az adja, hogy a zenemű egy bizonyos pontját eldördül a gyilkos lövés), nem csupán a művet halljuk, egyre gyorsabb és sokkolóbb vágásokkal mutatva a gyilkosság felé közeledő muzikusokat, hanem a feszültség magas fokán a rendező a kottát is bevágja, a kamera hosszú vízszintes kocszizással követi a hangjegyeket a papíron, „egyre vészesebben közeledik ahhoz az egyetlen hangjegyhez...” (Hichcock). A rendező azt állítja a Truffaut-val

folytatott beszélgetésben, hogy „a jelenet akkor lett volna igazán hatásos, ha minden néző ért a kottaolvasáshoz”, de ebben valószínűleg téved: a váratlan bevágás feszültségét a zene képi megjelenése, a hallható zenét „jelölő” geometrikus formák pásztázása, a filmvászon szokatlan szinesztézia teremti meg, ami független a hangjegyek tartalmának ismeretétől.

A fentieket figyelembe vételével, s ismerve a Hitchcock-i építkezés tudatosságát, azt, hogy nála nincsenek pillanatnyi ötletből született megoldások (ez a módszer pontosan az ellentéte a modern film előfutára, Jean Renoir metódusának, akiről Bazin joggal állapítja meg, hogy soha nem az egész filmmel törődik, hanem mindig az egyes jeleneteket kívánja tökéletesen megoldani), nyilvánvaló, hogy a főcím vízszintes-függőleges struktúrájának, mint azt Regnault joggal állapítja meg, az egész filmre kiható, annak fő motívumát mintegy megelőlegező jelentősége van. Lesley Brill joggal állítja *The Hitchcock Romance* című könyvében, hogy ez a főcím nem csupán a film kétféle uralkodó formájának, a horizontálisnak és a vertikálisnak a kölcsönhatását vetíti előre, hanem már megelőlegezi a mű fő szólamát: az alászállást a sötétségbe. A főcím első képén a vászon vakítóan fehér, majd lassanként fekete vonalak kezdik beborítani, s a feliratok végén teljesen sötét képpel zárul az animált szekvencia. Mint később látni fogjuk, a rendező többször él a film fokozatos elsötétítésével, tehát míg a mozgás iránya a történet előrehaladtával alapvetően vertikális, ugyanakkor a fények szempontjából ez az irány a világosságból a sötétség felé tart. „Alászállás az alvilágba” – mondta Hitchcock, Brill pedig azt írja: „leszállás a sötétségbe”. A film utolsó képén a főcím reverzióját látjuk: miután kiemelték Marion autóját a mocsárból, a világos képet fekete vonalak sötétítik el, ám fordított optikai eljárással animálva, mint az elején: most az az érzésünk,

mintha a fény fokozatosan „kikopna”, mintha a fekete nem behatolna a világosságba, hanem – a geometrikus mozgás ellenére - mintegy előntené a képmezőt.

A zaklatott főcímet követő első kép hangsúlyos felső gépállás, amelyen nagytotálban, madártávlatból látjuk a várost. Ezen, s az azt követő képeken feliratok jelennek meg: „Phoenix, Arizona, Dec. 11. Péntek, 14 óra 43 perc”. Az időpont megjelölésével, Hitchcock, mint maga mondja, világossá akarta tenni azt a tényt, hogy ebédidő van, s a lány csak ebben a szűk lopott időben tud találkozni a szeretőjével. A péntek arra utal, hogy hétvége következik, vagyis a lányt nem fogják két napig a munkahelyén keresni, a decemberi dátum pedig, ugyancsak Hitchcock szerint, azért került oda, mert a phoenixi városképben (amikor Marion kihajt autójával a városból) a háttérben véletlenül karácsonyi dekorációk láthatók. A hely- és időkoordinátákat jelölő felirat tehát látszólag funkcionális, ám igazából ezekre az információkra nincs szükség, mindegyiket megtudjuk később a dialógusokból. A felirat inkább része annak az átverés-játéknak – Hitchcock kifejezésével *vörös hering effektusnak (red herring effect)* - , amit előszeretettel alkalmaz a filmjeiben, s ami a legmarkánsabban épp a *Psychó*ban jelenik meg. „Ennek a filmnek nagyon érdekes a szerkezete – mondja -; meg kell mondanom, sohasem élveztem ennyire, hogy lóvá teszem a a közönséget.” A film eleji feliratok inkább e játék részének tekinthetőek. Azt sugallják, mintha a későbbiek szempontjából fontosak lennének ezek a tények (sok krimi kezdődik ilyenekkel), holott egyáltalán nem azok. Maga Hitchcock is bevallja, hogy a közelgő karácsonyról például egyáltalán nem esik szó a későbbiekben: a sztori bármikor, bármelyik városban és motelben lejátszódhatna, a konkrét időpontnak és helyszínnek nincs igazán

jelentősége. Az a tény, hogy mégis minuciózus precizitással közli velünk, már előre vetíti, hogy az egész film során így fog játszani a nézővel, hamis információkkal csábítva őket tévutakra. „A *Psychóval* pontosan úgy irányítom a nézőket, mintha orgonán játszanék” – vallja. Hasonló módszerrel él a *Forgószél* kezdő képén is: felirat közli a nézővel, hogy a helyszín Miami, Florida, az időpont pedig 1946 április 24-e, délután három óra húsz perc. Itt az információ egy része fontos a történet szempontjából – a háború után vagyunk, Amerikában -, másik része pedig, hogy pontosan milyen nap van és hány óra, lényegtelen, csak arra jó, hogy elvonja a néző figyelmét, afféle „vörös hering”. (Érdekes, hogy a „vörös hering” kifejezés el is hangzik egyik filmjében. Az *Észak-északnyugat* főhőse, Cary Grant a cselekmény egy pontján, amikor a titkosszolgálat csaliként próbálja őt felhasználni, méltatlankodva közli, nem akarja, hogy „vörös heringet” csináljanak belőle.)

Az első jelenetben a kamera, több snittben, amelyek részben áttünéssel, részben vágással követik egymást, fokozatosan süllyed és közelít a pozíciójához képest lenti és távoli célja, az emeleti hotelszoba felé. A helyszínre tehát egyrészt fentről érkezünk, másfelől, ahogy közelítünk a légyott színtere felé, a világos totálkép a szűkebb közeli képekben egyre sötétebb lesz, míg végül, ahogy a kamera bebújik a szűk ablakrészen, teljesen elsötétül. „A nyitó képsorban – írja Lesley Brill – a kamera egy Phoenix fölötti magas és világos nézőpontról közelít egy homályos hotelszobába, mintegy megalapozva az egész film színterét, amely sötét és lenti (downward and dark)... A *Psycho* története alsó helyszínen (a lowered setting) játszódik, ahonnan igazából soha nem emelkedik fel.” „Erősen stilizált alászállás az alvilágba” – ezt nem erről a jelenetről mondta a rendező, hanem egy későbbiről, Marion útjáról a Bates Motel felé, de az

alászállás motívum, amely a film eszmei terét a *vertikum* mentén határozza meg – fent-lent, alvilág-felvilág -, a *Psycho* egészét áthatja. A kamera tehát lassú mozgással alászáll, egyre közelítve a helyszín és a hősök felé. Először a várost látjuk távolból, majd egyre közelebb kerülünk a jellegzetes század eleji emeletes szállodaépülethez, végül az utolsó előtti beállításban már csak az ominózus ablak látszik, majd behatolunk a sötét szobába. A forgatásról megjelent Variety-tudósítás (1959. Dec. 27.) arról számol be, hogy a *Psycho* a filmtörténet leghosszabb helikopter-fahrtjával indul, amelyben a kamera négy mérföldnyi utat tesz meg. A lap szerint ez felülmúlja Orson Welles *A gonosz érintése* című filmje nyitóschnittjének hosszát. (Utóbbiban a mexikói-amerikai határon áthaladó kameramozgás szintén végig felső gépállásból mutatja az eseményeket.)

Mindebből semmi nem valósult meg, valószínűleg technikai okokból. (Negyedszázaddal később Gus van Sant egyetlen beállításban vette föl ugyanezt az alászállás-ráközelítés jelenetet, a *Psychót* lényegében snittről-snittra újraforgatott remake-jében.) Hitchcocknál a mozgás folyamatos ritmusát áttünések és vágások törik meg, ám ezek nem zavaróak, zökkenéseikkel csak fokozzák a feszültséget. A legkülönösebb a sorozat két záró beállítása. Előbb tágabb képet kapunk az épületről és az ablakról, a felvevőgép daruról mutatja a ház falát és a szoba ablakát. Majd váratlan, drasztikusan zökkenő vágás következik, az előbbi faltól jól megkülönböztethető díszletfalat látunk, amelynek ablaka mögött a stúdióban berendezett hotelszoba sötétlik, a felvevőgép kívülről lassan közelít, majd bebújik a keskeny nyitott ablakrésen, behatol a félhomályos szobába, amely kissé kivilágosodik a behatolás pillanatában, s az ágyon megpillantjuk a félmeztelen férfit és a fehér melltartót viselő Mariont, intim pozícióban.

A két snitt egymásra vágása meglehetősen szokatlan, első látásra ügyetlennek, amatőrnek tűnik. Nem kell túlzottan gyakorlott mozinézőnek lennünk ahhoz, hogy észrevegyük: a valódi házfal után díszletfal képe következik, amely csak kevéssé hasonlít az előbbi beállításokban látott házfalra, s a sötétbe történő behatoláskor feltűnően hirtelen lesz világos a szobában, hogy megpillanthassuk a szereplőket. Hitchcock filmjeiben nem ritka, hogy a jelenetek technikailag tökéletleneknek tűnnek. Előszeretettel használ például háttérvetítést olyan esetekben is, amikor a felvétel valódi környezetben könnyen megoldható volna. Tévedés volna azt hinni, csupán azért ragaszkodik ehhez az ómódinak tetsző eljáráshoz, mert a stúdió nagyobb biztonságot ad, mint a külső helyszínek, benne jobban uralja a világítást, a teret, az atmoszférát, vagyis a dolgok könnyebben kiszámíthatóak; márpedig Hitchcock módszerének lényege a kiszámíthatóság, a (filmezéshez óhatatlanul hozzá tartozó) váratlan események, meglepetések kizárása. Hitchcock azonban ezért a kényelemért nem vállalná a feltűnően mesterkélt, gyakran ügyetlennek tűnő stúdiófelvételeket, háttérvetítéseket, díszlethelyszíneket. Az igazi magyarázat abban rejlik, hogy Hitchcock nem törődik a filmkép realitásával. Ami egyedül érdekli, az a hatás. Soha nem azt a beállítást választja, amelyik a legrealisztikusabb, hanem mindig azt, amelyik a legalkalmasabb annak a hatásnak az elérésére, ami a célja. Ezért, hogy művészete olyan eklektikus, megtalálhatóak benne a klasszikus eisensteini montázstechnikával megoldott jelenetek (ilyen a *Psycho* első gyilkosság-epizódja a zuhany alatt), a modern filmnyelvre emlékeztető hosszú beállítások (a *Téboly* gyilkosságjelenete, vagy a filmtörténet egyetlen vágás nélküli játékfilmje, a *Kötél*), valóságos helyszínen fölvevett snittek és háttérvetítések-stúdiófelvételek. A filmet nem ábrázolásként, hanem nyelvként fogja fel: az, hogy az egyes jelek

a kívánt jelentést közvetítsék, számára fontosabb a képek realizmusánál. Ezért, hogy filmjeibe, ha szükségesnek látja, animációs betéteket (*Szédülés*), vagy akár írásjeleket-kottákat is bevág (*Az ember, aki túl sokat tudott* – amerikai verzió). Hitchcock monotematikus alkotó, lényegében mind az ötven filmje ugyanarról szól (számomra egyedül a bűn érdekes vizuálisan, vallja), ám eszköztára gazdag, a stílusa meghatározhatatlanul összetett és egyedi. Alighanem ezért is vált egész nemzedékek (köztük a tőle igencsak különböző nouvelle vague-sok) tanítómesterévé. A filmtörténetben ismerünk nála jelentősebb stílusremtő, nyelvújító művészeket, ám ha valaki a filmi hatások mechanizmusát akarja tanulmányozni, ahhoz az ő életműve kimeríthetetlen forrásul szolgál. Elvégre a filmnyelv nem más, mint bizonyos hatások elérése bizonyos képekkel, beállításokkal, fényekkel, mozgással. S ehhez a világ összes rendezője közül alighanem Hitchcock értett a legjobban: filmjeit a kezdő rendezők úgy forgathatják, mint a mozgóképi nyelv páratlanul gazdag szótárát.

A *Szédülés* hosszú autózásai San Francisco hepehupás utcáin attól válnak álomszerűekké, hogy Hitch, nem törődve a realitással, olyan háttérvetítést használ, amelynek képe jól láthatóan elválik a stúdióképtől. Sok művében alkalmaz hasonló megoldást (*Forgószél, Madarak, Gyanakvó szerelem*), mindig ugyanilyen megfontolásból.

A daruzással fölvevett külső felvételre drasztikusan rávágott stúdióképnek a *Psycho* nyitójelenetében is hasonló oka van. A jelenet ugyanis kényelmesebben, egyszerűbben és kézenfekvőbben megoldható lett volna, ha Hitchcock nem épített föl a stúdióban egy díszletfalat, hanem a daruról ráközelít a valódi házfal sötét ablakára, majd az ablak sötétjében vág, s a következő, immár stúdió-felvételen a szobát látjuk, a szerelmespárral. Ez lett volna a hagyományos,

mondhatni akadémikus felvételi eljárás, száz rendezőből száz ezt (az akkori technikával) így oldotta volna meg. Hitchcock azonban a nehezkesebb, drágább és látszólag ügyetlenebb megoldást választotta. Súlyos oka kellett, hogy legyen annak, hogy vállalva a többletköltségeket (külső fal építése a stúdióban), az újabb forgatási napo(ka)t, a feltűnő zökkenést a külső és belső felvétel között, úgy döntött, nem az ablakban vág, simán és alig észrevehetően, hanem előtte, s újabb, immár díszletfalra vált át. Volt valami, ami fontosabb volt számára, mint a nehézségek, a technikainak tűnő hiba, a látható csináltság. E jelenet lényege *a behatolás* volt: vagyis az, hogy a kamera, s vele a néző a szó fizikai értelmében bebújjon a szűk ablakrésen és behatoljon a légyott intim terébe. A *Psycho* forgatókönyvírója, Joseph Stefano erre így emlékszik vissza: „Egyáltalán nem érdekelte a szereplők jelleme és a motivációik. Ez az író dolga volt. Ha azt mondtam: 'Azt szeretném, hogy a lány depressziós hangulatot árásszon', arra csak annyit válaszolt, 'Jó, jó'. De amikor azzal álltam elő, hogy 'A film elején szeretnék egy helikopterfelvételt a városról, aztán pedig rögtön a garnizállót mutatnánk, ahol Marion az ebédidejét tölti Sammel', azt mondta: 'Oké, egyenesen bemegyünk az ablakon!' Az ilyesfajta dolgok hozták izgalomba.” Ezt megerősíti könyvében Stephen Rebello is: „Egy produkciós cédulára firkantott jegyzet szerint – írja – Hitchcocknak nagyon tetszett Stefanonak az az ötlete, hogy a nézőt, akár valami legyet, beröptessük a hotelszoba ablakán, kikémlelni Sam és Marion légyottját.” Nem túlzás tehát azt állítani, hogy a rendező mindezeket a nehézségeket azért a mozdulatért vállalta, amellyel a kamera, lassanként megközelítve a leeresztett redőnyű ablakot, egyenletes, puha, kissé lefelé bukó mozgással, vágás nélkül *behatol* az ablakon át a szobába.

Az alig egyperces nyitány megidézi a Hitchcock-filmek egyik meghatározó motívumát: a *voyeurizmust*. A rendező több helyen vall arról, hogy a néző igazából voyeur, s minden film erre az elfojtott vágyára épít. Egyik legjobb műve, a *Hátsó ablak*, amely arról szól, hogy egy tolószékhez kötött fotóriporter az ablakából bámulja a szemközti házban lakók életét, végig erre a motívumra épül. „Mondjuk ki kereken, Stewart (a fotóst játszó színész – B. Gy.) közönséges voyeur...de mi talán nem azok vagyunk?” – kérdezi Truffaut-tól. A kékjesés motívuma több filmjében előbukkan, köztük a *Psychó*ban, amikor Norman egy falba vágott lyukon keresztül lesi meg a vetkőző Mariont. Hitchcocknak nem minden filmjében leleskednek, de ő minden filmjében tudatosan épít a néző voyeur-hajlamaira. Nem csak a *Psycho* nyitósíkjében hatol be ablakon át a kamera. Hasonlóan kezdődik a *Kötél* is: a főcím alatt békés utcaszínelvületet látunk, majd sikoly hallatszik, a felvevőgép ráfordul egy ablakra, s lassanként behatol a szobába. Ezt a kezdést alkalmazza a *Hátsó ablak*ban, korábban pedig a *Londoni randevú*-ban (*The Lady Vanishes*), amely tágas hegyvidéki totállal kezdődik, a kamera lassan közelít egy kis falusi házra, annak ablakára, ahol a cselekmény első harmada játszódik. Mindig ugyanazt az intim titkot pillantjuk meg a zárt ablakok-ajtók mögött: a bűnt. Ezekkel a filmindító nagytotállokkal, amelyek végül egy kis szobában végződnek, Hitchcock mintha azt mondaná: íme, itt a város, a hatalmas házaival, rajtuk tömérdek ablakkal, amelyek mindegyike szörnyű titkokat rejt. Ha, szinte véletlenszerűen, belesünk bármelyikbe, véres bűncselekményre bukkanunk. „Minden nézőben egy voyeur veszett el”, mondja Truffaut-nak. Az ő nézője olyan kékjeső, aki – akárcsak a *Hátsó ablak* bémészködő fotósa – a zárt ablakok-ajtók mögött bűntettet fedez föl. A békés, nyugodt felszín mögött, sugallják ezek a

filmek, ott lapul a titkolt, elfojtott bűn. Az ablakok és függönyök jelentőségét hangsúlyozza Hitchcock-könyvében David Sterrit. A *Hátsó ablak*-ban, írja, a magatartások és kommunikációk kölcsönhatása az ablakok kölcsönhatása által lesz láthatóvá, a *Psycho* nyitó jelenetében pedig az ablakok egész városa tárul elénk, amely azt sugallja, hogy csak a korlátokon keresztül történő intim behatolással tárhatók föl az emberi és embertelen (human and inhuman) titkok.

A *Psycho* nyitányának fokozatos közelítése a totálból az intim, szűk képkivágatig az egyik legszebb példa arra a Hitchcock által előszeretettel alkalmazott módszerre, amit ő maga úgy nevezett: „*from the farthest to the nearest, from the nearest to the farthest*”. Ennek lényege, hogy a két legradikálisabb, mert a köznapi látószögtől legtávolabb eső plánt (amelyet az akadémikus kánon szerint nem volt tanácsos közvetlenül egymásra vágni), folyamatos gépmozgással kapcsol össze, vagyis közelít (mint a *Psychóban*) a totáltól a premier plánig, a szűk szekondig, vagy távolít (mint a *Téboly* gyilkosságjelenetében a házból kihátráló és fölemelkedő felvevőgép) a közelitől a totálig. Ez a technika igen gyakran a behatolás eszköze (*Psycho*, *Londoni randevú*, *Kötél*), máskor eltávolít a helyszíntől, sokkolóan magára hagyja a gyilkost áldozatával (*Téboly*), megint máskor rejtett titokra mutat rá (ahogy a *Forgószélben* a lépcső tetejének fenti nagytotáljából lassanként szűkít egészen a hősnő, Ingrid Bergman összeszorított markáig, amelyben az ellopott pincekulcsot szorongatja, vagy ahogy a *Fiatal és ártatlan*-ban /*Young and Innocent*/ a két napon át fölvert hosszú felső fahrttal – melyet Rohmer és Chabrol teljes joggal nevezett a filmtörténet legszebb előre kocsizásának - a szálloda előcsarnokából a vendégektől nyüzsgő hatalmas éttermen át a zenekari emelvényen ülő dobos hunyorgató szemére közelít, leleplezve a gyilkost). A *Psychóban* később is

többször használja ezt a módszert: a leglátványosabban a zuhanygyilkosság után, amikor a meggyilkolt Marion merev szemérről elmozdulva a kamera lassan kihátrál a fürdőszobából, be a szállodaszobába, annak ablakához siklik puhán, és széles totált nyit a fenti házra, egyrészt elhagyva a mézárulás szűk színterét, másrészt ráirányítva tekintetünket a bűn forrására, ahonnan a gyilkos érkezett: a gótikus, tornyos Bates-házra.

Az altatás: Marion a városban

A zaklatott vertikális-horizontális vonalú főcímet követő első képsorokat, amelyekkel a kamera az impozáns felső totálból szűkítő mozgással behatolt a hotelszobába, s amely klasszikus nyitánynak tekinthető, abban az értelemben, hogy a mű minden lényeges elemét sűrítetten tartalmazza, tehát ezt az erős kezdést csaknem félórás lassú, az első felében pepecselően unalmas rész követi, egészen addig, amíg el nem érkezünk a történet (az igazi történet) színhelyére, a Bates Motelbe.

Mint Bikácsy Gergely találóan mutatta ki, a Hitchcock-i suspense, azaz késleltetett feszültség egyik leggyakoribb forrása, hogy a film első fél órájában nem történik semmi. A rendező pontosan tudja, hogy a legszörnyűbb büntett látványánál is idegborzolóbb a várakozás, a bizonytalanság. Hitchcock jólvasalt hősei, elegáns kosztümöket viselő, gondosan frizírozott hölgyek és kétsoros, válltöméses zakókban feszítő, kifogástalan modorú urak, akik mintha valamelyik társasági magazinból léptek volna ki, semmiségekről fecserésznek hosszú perceken át. Sok filmje in medias res bünténnyel indul (*Téboly*, *Kötél*, *Fiatal és ártatlan*), gyakoribb azonban, hogy harminc-negyven percet is várunk kell, amíg az igazi film, azaz a bűnügyi történet

elkezdődik. Sokáig nem történik semmi a *Hátsó ablak*-ban, a hősök csak csevegnek, s lassanként, a főhőssel egyidőben kezdünk gyanakodni arra, hogy a szemközti ház egyik ablaka mögött a férj megölte a feleségét. Ugyancsak udvarias fecsegéssel, félreértéses szerelmi bolondozással, teázgatással telik a filmidő a *Londoni randevú* alpesi üdülőjében, s csak fél óra múltán kezd kibontakozni a bonyolult kémdráma. Erre az eljárásra a legjobb és legtöbbet emlegetett példa a *Madarak* első fél órája. Ártatlan szerelmi évődést látunk hosszan két elegáns, független kaliforniai ember, egy manökenkülsejű és viselkedésű szőke szépasszony (exmanöken, Tippi Hedren játssza) és egy playboynak tűnő jólvasalt ficsúr között. Bő fél óra telik el itt is, mire bekövetkezik az első madártámadás, majd lépésről lépésre kibontakozik a külső horror (ami amúgy idegen Hitchcocktól) és a belső pszichodráma, a lány-fiú-anya háromszög (ami filmjeinek ismétlődő tárgya). A rendező Truffaut-nak elmondja, későbbi filmjeinél már számolt azzal, hogy a néző, ha beül egy Hitchcock-filmre, tudja, bűntény, dráma következik. A *Madarak* ezért úgy indul, mint egy „teljesen szokványos pszichológiai film” (Truffaut), de Hitchcock ehhez hozzáteszi, hogy, ismervén a nézők várakozását, a szerelmi társalgások mellé-végére rendszeresen bevágja a későbbi főszereplőket, a madarakat. „Azért választottam ezt a megoldást, mert a közönségre nagy hatással van a reklám, a sajtó, a filmkritika... Mármost nem akartam, hogy a néző nyugtalankodjék, hogy hiába várja, mikor jönnek már azok a madarak... Az a célzás a jelenetek végén, amelyekről ön is beszél, olyan, mintha azt mondanám a nézőnek, nyugi, nyugi, jönni fognak’.”

Bár ezek a fecsegések látszatra figyelemelterelőek, mert a stílusuk békés, a tempójuk lassú és ártatlan (épp ezek eltúlzásából ered a fojtott, megmagyarázhatatlan fenyegetés), ugyanakkor, ha jobban

megfigyeljük őket, úgy találjuk, hogy szigorúan célratörőek: semmi másról nem esik bennük szó, mint a film tulajdonképpeni tárgyáról. A *Madarak* elején szerelemmadarak vásárlása közben ismerkednek meg a hősök, később Melanie a szerelemmadarakat viszi el Mitch házába, ahol a férfi féltékeny anyjával, s a kettejük közös gyerekének tűnő kishúgával él – s ott ragad a házban napokig, csak a film végén kerül ki onnan, súlyos, életveszélyes állapotban. A szerelemmadarak körüli szelíd évődés előrevetíti a film kettős tárgyát: a végzetes anyakomplexussal megterhelt szerelmi viszony és a gyilkos madártámadások összefüggését. Nem tekinthető felszínes csevegésnek a *Hátsó ablak* hősének és hősnőjének fecserészése sem. A nő (elegáns, jól frizírozott, szőke), miközben anyásan ápolja a mozgás- (és ellenállás-) képtelen férfit, rejtett és kevésbé rejtett utalásokkal arra próbálja rávenni, hogy házasodjanak össze. Ez első látásra-hallásra szokványos, mulatságos behálózás, ám később kiderül: a szemközti házban egy férj épp meggyilkolta a feleségét. S hogy ez nem véletlen összefüggés, arra Hitchcock lidérces kacajjal utal a film végén: hősnőnk, aki leleplezi a gyilkost, a bűntény megdönthetetlen bizonyítékként épp az asszony karikagyűrűjét mutatja fel kétértelmű mosollyal a szemközti ablakból az akciót figyelő szerelmének. Ha ezt a film elején látjuk, arra gondolnánk: nősülésre nógatja a férfit. A film végén a karikagyűrű jelentése: feleséggyilkosság.

A *Psycho* nyitányát követő negyedórán klasszikus hitchcocki „altatásnak” lehetünk tanúi. A szeretők a légyott végeztével a lehető legszokványosabb témákról fecsegnek: Marion szeretne véget vetni a bújkálásnak, Sam húzódozik, nem házasodhat addig, mondja, amíg nem rendezte az adósságait. Ayako Saito figyel fel rá a *Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène* című alapos tanulmányában, hogy e diskurzus közben szó esik Marion anyjáról, pontosabban arról, hogy

ha tisztas házaspárként szeretkeznének, a lány házában, Sam a fal felé fordítaná a Mama ágy fölött függő fotóját. Ezt Saito a Bates-házban őrzött halott anyával és a Szédülésben felbukkanó bolond anyával hozza összefüggésbe, de eszünkbe juthat a gyilkos szobája is a *Tébolyból*: az ágy fölött, amelyben az áldozat feküdt, a kéjgyilkos anyjának (a fiára erősen hasonlító) képe függött. Lesley Brill hívja fel a figyelmet a Marion és Sam közötti, szokványosnak tűnő párbeszéd másik fontos utalására. A férfi, amikor, a házasságtól húzódozva, az anyagi gondjait taglalja, a következőket mondja: „Elegem van abból, hogy olyanokért robotoljak, akik nincsenek is. Melózom, hogy kifizessem apám adósságait, holott ő már rég a sírban fekszik...” Ez, írja Brill, előrevetíti Norman pszichózisát, aki folyamatosan halott anyja helyett és nevében teljesít, holott ő „nincs jelen”, rég a sírban van, pontosabban ott lenne a helye.

A pár elválik, s ettől kezdve többé nem találkoznak. Sam Marion meggyilkolása után bukkan fel ismét, amikor az eltűnt lány után nyomoz, Marion testvérével, a (nővére erősen hasonlító) Lila-val. Marion bemegy munkahelyére, egy ingatlanközvetítő irodába. Kolléganőjével vált egy-két jellegtelen mondatot, arról, keresték-e, amíg távol volt, majd megérkezik a főnökük egy nagyhangú, cowboykalapot viselő ügyféllel, aki pityókásan udvarolgat az ezt nagy önfegyellemmel tűró lánynak, végül készpénzben otthagyja az ingatlan vételárát, negyvenezer dollárt és eltávozik. A főnök a fejfájásra panaszkodó Mariont bízza meg, hogy hazafelé menet tegye be a bank széfjébe az összeget.

A jelenet célja első látásra nem más, mint annak előkészítése, hogy a pénzzavarral küszködő Marion ellopja a pénzt és elhagyja a várost. Ám ha jobban megfigyeljük, nincs benne egyetlen olyan mondat sem, amely ne utalna a film (akkor még annak vélt) fő szólamára: a pénz, a

szerelem és a boldogság kapcsolatára. Hitchcock tehát gondosan előkészíti a *Psycho* első háromnegyedóráján keresztülhúzódo lopás-üldözés témáját, melyről csak a gyilkosság pillanatában derül ki, hogy oeuvre-jének leghosszabb és legbonyolultabban kidolgozott red herring effect-je. Mindhárom dialógusban (a kolléganővel, a főnökkel, az ügyféllel) ugyanarról esik szó, amiről a hotelszobában Sammel beszélgetett, s amely élete fő problémája: házasságról és pénzről. A kolléganő arról csacsog, hogy felhívta őt előbb a férje, majd a férje anyja, a kuncsaft pedig a főnök jelenlétében azzal dicsekszik, hogy a lánya férjhez megy, és ő házat vesz neki, megvásárolja, mondja, a boldogságot, majd tesz egy sikamlós célzást arra, hogy Marion ágyában még kellemesebb lehet játszodozni, mint Las Vegasban, ahol a közelgő hétvégét szándékszik tölteni.

A dialógusok tehát ezúttal is igen célratörőek, mint a többi Hitchcock-műben, csak éppen a cél más: nem a film tárgyát vetítik előre, hanem azt a bűnügyi történetet, amellyel Hitchcock szándékosan eltávolítja a nézőt a film valódi tárgyától. Szemben a nyitány bravúrával, Hitchcock ezt jellegtelen, szokványos beállításokban, plánozással és vágással mutatja be, akár egy középfajú társasági vígjátékot. A jelenetben igazából nincs semmi érdekes, ha magában nézzük ezt a néhány percet, kellemes anekdotának tűnik csupán, s a konvencionális elbeszélésmód még azt is jótékonyan elfedi, hogy minden dialógus egyazon tárgy – házasság és pénz – körül forog. Mivel nem történik semmi, s a néző egy pillanatig sem feledi, hogy Hitchcock nagy reklámkampánnyal beharangozott, titokzatosnak ígérkező *Psycho* című filmjét látja, a nézőt éren ülőkben ugyanúgy nő a feszültség, mint a hősnőben, akivel együtt kénytelen ezeket a semmitmondó (vagy annak tűnő) fecsegéseket elviselni.

Marion története 1: a döntés

A látszólag jelentéktelen, köznapi epizódokat lassan, komótosan görgető „altatás” a lány szobájában ér véget, ahol Marion, látható vívódás után, eldönti: ellopja a pénzt és elhagyja a várost. A rutinos Hitchcock-néző úgy érzi, sínen van, a szokásos kezdeti pepecselés után következik a bűnügyi történet: Marion története. Még bő húsz percnél kell eltelnie a lány meggyilkolásáig, mire rádöbben, hogy a filmtörténet leggondosabban kidolgozott elterelő hadműveletének lett az áldozata, rossz nyomon járt, a *Psycho* nem a pénztolvaj Marion, hanem a fél órán keresztül fel sem tűnő pszichotikus kéjgyilkos, Norman Bates története.

A lány és vele az ellopott pénz története igazából akkor kezdődik, amikor Marion hazamegy, átöltözik, elteszi a pénzt a bőröndjébe és elutazik Phoenixből. Hitchcock ezt egyetlen helyszínen, néhány gyors vágásos belső jelenettel mutatja meg. Először Mariont látjuk, melltartóban ismét, ahogyan először megpillantottuk a hotelszobában, ám most egyedül van, s a melltartó ezúttal nem fehér, hanem fekete, ami egyrészt tudatja velünk, hogy átöltözött, tehát elmenni készül, másrészt „fehérből feketébe öltözik”, ami utalásként is értelmezhető arra a dramaturgiai fordulóra, hogy a lány elhatározza: pénzt lop. A lány képét követően a kamera egy különös, fentről történő puha, finom buktatással ráközelít az ágyon heverő bankókötegre. A mozgásban van valami titokzatos és vészjósló: a néző számára világossá teszi, hogy a hősnő nem tette be a bankba az összeget. Ugyanezt a mozdulatot később, Marion meggyilkolása után kaján, lidérces iróniával megismétli a rendező, amikor a fürdőszobából félelmetes lassúsággal kihátráló kamera fentről ráközelít az éjjeliszekrényen heverő pénzkötegre, ami addig a történet tétjének

látszott, de aminek immár semmi jelentősége nincs, pillanatokon belül Marion holttestével együtt elsüllyed a mocsárban. Hitchcock a lány vívódását, ami a történet kulcspontjának látszik, nem a Hollywoodban megszokott hagyományos pszichológiai realizmussal ábrázolja, hanem kizárólag kinematografikus eszközökkel, vágással és gépmozgással érzékelteti. Vagyis a Mariont alakító Janet Leigh nem „játssza el”, hogy habozik, gondban van, élete legfontosabb erkölcsi döntése előtt áll, annyit látunk csupán, hogy idegesen föl-le járkal a szűk szobában, miközben a rendező időről-időre bevágja a pénzköteg képét. A morális dilemmából fakadó belső feszültséget kizárólag a montázs teremti meg, s nem a színészi játék. Hitchcock, szokása szerint, nem avatta be a színészt a jelenet igazi tartalmába (hogy gondban van, a vívódást kell színészi eszközökkel megjelenítenie), hanem kizárólag technikai jellegű instrukciókat adott. Hitchcock ebből a szempontból a modern film előfutára, akinek színészvezetése az amerikai method-acting, a pszichológiai realizmuson alapuló, teljes beleélést követelő módszer gyökeres ellentéte. Az ő filmjeiben a színészek nem „játsszanak”, hanem – akárcsak a modern rendezőknél, Antonionitól Bressonig és Jancsóig – „jelen vannak”, azaz a dráma nem a játékban (ami Bresson szerint színpadi eszköz), hanem a képekben, a beállításokban, a mozgásokban, azok kapcsolatában jelenik meg. Hitchcocknál ennek gyakorlati magyarázata is van. Filmjeinek nagy része a kétértelműségekre épül. A feszültség gyakori forrása az az ambivalencia, hogy nem tudjuk eldönteni: bűnösrel vagy ártatlannal állunk szemben. A *Gyanakvó szerelem*-ben Cary Grant minden tette kétféleképpen értelmezhető: lehet újabb bizonyíték arra, hogy feleséggyilkos hozományvadász, de éppen naivitására és ártatlanságára is. Ugyanez a kétértelműség lengi be a Joseph Cotten alakította Charlie bácsi figuráját *A gyanú árnyékában* (The Shadow of

a *Doubt*) című filmben. A film végéig nem tudjuk a *Psycho* Normanjáról sem, hogy gyilkos, vagy csupán szörnyeteg anyja áldozata. Könnyen belátható, ha egy színész elolvassa forgatókönyvet, s tudja, hogy bűnöst, ártatlant vagy áldozatot játszik már a kezdetektől fogva, nehezebben képes érzékeltetni azt az ambivalenciát, amely a legtöbb Hitchcock-film lényege. Egy 1963-ban, tehát két évvel a *Psycho* forgatása után, a *Cinema* című lapnak adott interjújában Hitchcock elmondja, „nem beszélek nekik (a színészeknek – B. Gy.) az egésztől..., hogy miért kell ezt és ezt csinálniuk, és hogy hogyan illeszkedik az adott jelenet az egész filmbe...A színészek birkák. Gyerekek. Tényleg. Nincs ebben semmi rossz, tudok velük bánni.” A *Rendezés* című 1936-os cikkében pedig tömören és szellemesen leszögezi: „...a legjobb filmszínész az, aki semmit sem csinál, de azt jól.” Hogy ez Hitchcocknál már a kezdetektől mennyire tudatos eljárás, arra nem csak az 1936-os bonmot utal, hanem az ugyanebben az évben Angliában készült *Szabotázs* (*Sabotage*) című filmje is. Ennek gyilkosság-jelenetében azt a módszert alkalmazza, amit a *Psycho* vívódás-epizódjában. A drámai jelenetben a hősnő vacsora közben a zöldségszeletelő késsel leszúrja a férjét. Gyorsan váltakozó közeliket látunk az asszony kezéről, szeméről, a késről, majd a gyanútlanul falatozó férjről, anélkül, hogy a nő arcán különösebb érzelem tükröződne. „A helytelen módszer az lett volna – mondja a Truffaut-interjúban Hitchcock -, ha megkérem Sylvia Sidneyt (a feleséget játszó színésznő – B. Gy.), hogy arcjátékával értesse meg a nézőkkel a lelke mélyén lejátszódó lélektani folyamatot. Én nem szeretem az ilyesmit. Az életben az emberek nem hordják az arcukra írva, mi játszódik le a lelkükben, én pedig filmrendező vagyok, tehát egyedül csak a film eszközeivel igyekszem a néző számára megvilágítani ennek a nőnek a lelkiállapotát... Ha ilyen módszerrel

készítünk egy filmet, nem szükséges, hogy ragyogó színészeket válasszunk, akik a saját színészi eszközeikkel hozzák létre az érzelmi hatást vagy saját erőteljes egyéniségük erejével, kitűnő adottságaikkal kerítsék hatalmukba a publikumot. Nézetem szerint a filmszínésznek formálhatónak kell lennie és egyáltalán nem kell semmit csinálnia... el kell fogadnia, hogy teljesen a rendező és a kamera akaratáról függően lesz része a filmnek. A kamerára kell bíznia a legjobb hangsúlyok és csúcspontok felkutatását.”

Érdeemes összehasonlítani a *Psychónak* ezt a nagyon egyszerűen, céltudatosan és pontosan megoldott jelenetét azzal, ahogy az igyekvő tanítvány, Gus van Sant újrajátszatta azt, az eredeti filmet szándéka szerint képről képre másoló remake-jében. A beállítások és a vágások ugyanazok, mint az eredeti műben (nem számítva a színes nyersanyagot), ám a jelenet alapvetően megváltozik, súlytalanná, érdektelenné, majdhogynem parodisztikussá válik attól, hogy új-Hollywood egyik legérzékenyebb és legtehetségesebb színésznője, Anne Heche *eljátssza* a vívódást, a morális dilemmát: sóhajtozik, a fejéhez kap, az égnek emeli a tekintetét.

Ebben a jelenetben a vívódás okozta feszültséget nem pusztán a fel-le járkáló hősnő és az ágyon heverő pénzcsoomag ritmikus összevágása teremti meg, hanem az a különös eljárás, hogy a rendező a pénzköteget mindig más és más felső beállításból mutatja. Ezzel a tárgyat folyamatosan „mozgatja”, animálja, izgatóvá és izgalmassá teszi, mintegy felhívja rá a figyelmet. Hasonló eljárással élt a *Madaraknak* abban a jelenetében, amelyben a hősnő az iskola előtti padon ül, várja a gyerekeket, miközben (számára láthatatlanul) fekete varjak gyülekeznek vészjóslóan a háta mögötti játszótér mászókáján. Felváltva látunk képeket a nő arcáról és a mögé leszálló madarokról. Ahogy gyűlnek a madarak, Melanie arcát mind szűkebb fix

közelikben látjuk, folyamatosan változtatva a képkivágatot és a látószöveget, egyre erősebben azt az érzést keltve, hogy a fenyegetés növekszik, amiről a hősnő nem vesz tudomást. Hogy ezúttal is az életmű egészén végigvonuló tudatos eljárásról van szó, azt ismét csak az 1936-os *Szabotázs* példázza. Kulcsjelenetében egy kisfiú londoni buszon ül, rábízott csomaggal a kezében, amiről nem sejtí, hogy benne időzített bomba ketyeg. A feszültség forrása, mint Hitchcocknál igen gyakran, hogy a néző többet tud, mint a film szereplői: a kisfiú és a busz utasai gyanútlanul ülnek, miközben mi tudjuk, hogy a csomagban robbanószer van, s azt is, hogy pillanatokon belül felrobban. „Amikor a fiú az autóbuszban van – olvasható a Truffaut-beszélgetésben -, és leteszi a bombát maga mellé, minden alkalommal más beállításban mutatom a bombát, mert csak így lehet élettal megtölteni, csak így lehet életre kelteni. Ha folyton ugyanabból a szögből mutattam volna, a néző megszokja a csomagot: 'Hát aztán – legyintene -, ez is csak olyan csomag, mint a többi.' Én viszont nem ezt akarom sugallni neki, hanem ezt: 'Ez nem olyan csomag, mint a többi, vigyázat, életveszély!'.”

A jelenetnek az vet véget, hogy az addig vívódó, föl-le járkáló Marion hirtelen mozdulattal a táskájába teszi a pénzköteget, kimegy a szobából, s a következő képen már az autója volánjánál látjuk, amint elhagyja Phoenixet

Marion története 2: az alászállás

Marion arcát sokáig közeliben látjuk, az autó szélvédőjén át, szemből fényképezve, vagyis meglehetősen szokványos eljárással. Mégis, már az út kezdetén baljós fenyegetést érzünk, ami egészen a Bates Motelba érkezésig fokozódik. Ennek nem pusztán az az oka, hogy a hosszas

várakozás-fecsegés után, ahogy azt Hitchcock nézői megszokták, lassanként elkezdődött a bűnügyi történet: a lány pénzt lopott és menekül. A néző rokonszenve itt, a tolvajlás ellenére, Marioné, azért izgulunk, ez a kezdeti feszültség forrása, hogy ne leplezzék le, hogy végrehajthassa tervét, találkozzon Sammel és a pénz birtokában végre együtt élhessenek. Hitchcock jó pszichológiai érzéssel figyelte meg, hogy a néző mindig annak szurkol, aki valamilyen tervet realizál, akciót hajt végre, teljesen függetlenül annak morális tartalmáról. Truffaut szerint a *Gyilkosság telefonhívásra (Dial M. for Murder)* elején a néző azért szorít, hogy a függöny mögött megbúvó gyilkos ne menjen el, várja meg a jelet adó telefoncsörgést, ami lehetővé teszi a hősnő megölését. „Ez alól a szabály alól nincs kivétel – magyarázza Hitchcock. – Beszéltünk már erről, még hozzá annak a betörőnek a kapcsán, aki egy ismeretlen lakásban kutat a fiókok mélyén: a közönség ilyenkor mindig a fickónak drukkol...” Hitchcock sok filmjében játszik a nézőnek ezzel az ambivalens, mondhatni, bűnös érzelmeivel, néhányszor – mint később látni fogjuk – a *Psychóban* is. Hasonló játékra figyel fel Hitchcock-könyvében Claude Chabrol és Eric Rohmer: „A bűnre vágyunk mi, nézők is, akik semmitől se félünk jobban, mint attól, hogy vágyunkban csalódnunk kell” – írják a *Hátsó ablak* kapcsán.

A hősnő iránti rokonszenvünket azonban nem csak az effajta nézői ösztön vezérli, hanem az a tény is, hogy a rendező kedvesnek, szelídnek, segítségre szorulóknak mutatja Mariont, míg körötte mindenki nála ellenszenvesebb, érdektelenebb figurának tűnik, akik – vele ellentétben, érdemtelenül – birtokosai mindannak (pénz, szerelem, család), amire Marion vágyik, de amihez nem juthat hozzá. Mintha ők oroznák el a lány boldogságát, vagy legalábbis állnának útjában. Ezért ábrázolja ellenszenvesnek és nagyhangúnak a

milliomos ügyfelet, aki mindazt megvásárolja a lányának, ami Marion életéből hiányzik. A nézőnek az az érzése, igazságtalanság történt, elvégre Marion ezt a pénzt jobban megérdemli. A nagyhangú ügyfél azt is egyértelművé teszi, hogy neki nem számít az összeg. „Mindig annyi készpénzt hordok magamnál – lobogtatja meg a bankóköteget -, amennyit akár el is veszíthetek.” Mintha felszólítaná a lányt arra, hogy könnyű szívvel vigye el a negyvenezer dollárt.

Az autótűz feszültsége nem csak a helyzetből fakad, hanem abból is, hogy a rendező feltűnő háttérvetítést használ, ami – akárcsak a *Szédülés* végtelen San Francisco-i kocsikázásain – onirikussá, álomszerűvé teszi az utazást, azt sugallva, a hősnő nem csak a tisztességes életet hagyja el a bűn csábítására, hanem magát a valóságot, egyre jobban alámerülve a mélybe és a sötétbe tartó pszichedelikus utazásba. Ugyanerre utal, hogy Marion az út során kétszer is hangokat hall: először Sam hangját, amint (képzeletében) megérkezik hozzá a pénzzel, majd később főnöke és a milliomos ügyfél, Cassidy beszélgetését arról, hogy hétfőn nem jött be dolgozni, eltűnt a negyvenezerrel. Ezek a hangok Saitót a skizofrének hallucinációira emlékeztetik. „Az egész jelenetet imagináriussá és belsővé teszik – írja... Más szavakkal, nem tehetünk különbséget a képzeletbeli és a valóságos között, mert a *Psychó*ban ez egy és ugyanaz.” Az út vizionárius jellegét erősíti, hogy Marion a városban autózva egy kereszteződésben, furcsán lebegő háttérvetített képen, megpillantja a főnökét és Cassidyt, amint éppen az autó előtt haladnak át, ám ekkor nem az ő hangjukat hallja-hallucinálja, hanem Samét; később, a második este, amikor ismét hangokat hall, akkor képzeletben elhallgatja Cassidy és a főnök hétfői meglepett diskurzusát. Ez utóbbi dialógusban előbukkan egy mondat, Cassidy szájából, amely visszautal a férfi erotikus utalására a hivatalban. Akkor Cassidy

egyértelmű célzást tett arra, szívesebben töltené a hétvégét Marion ágyában, mint Las Vegas kaszinóiban, most meg, mint aki nem bánja a pénz elvesztését, azt mondja, majd Marion kárpótolni fogja őt „a szép testével”. A különbség csak az, hogy ezt a második célzást, amely hétfőn hangzana el, tehát akkor, amikor ő már nem él, a lány *elképzeli*, s közben a közeli képen enyhén hamiskás, élveteg mosoly jelenik meg az addig zárt ajkai körül. Mindkét hallucináció délután-este történik, közben a fények lassan halványodni kezdenek, mígnem az út mindkétszer szemgyötrő sötét éjszakában folytatódik. „Hitchcock fokozatosan elsötétíti a lányt – írja Brill. – Ahogy kiautózik Phoenixből, aggódó arcának közelije alacsonyan lebegő felhőkbe és sötétedő tájba tűnik át.”

Hitchcock a film elejétől egészen Marion haláláig pontosan tagolja a cselekmény idejét. Pénteken ebédidőtől kora délutánig tart a phoenixi rész, majd azt követően kiautózik a városból, közben besötétedik, péntekről szombatra virradóra a kocsiban, az út szélén tölti a menekülés első éjszakáját, szombaton reggeltől estig autózik, közben kocsit cserél, késő este-éjszaka érkezik a Bates Motelba, s még azon az éjszakán meggyilkolják, nem éri meg a vasárnap reggelt. Mindkét nap, amit végigkövetünk a hősnő életéből, világosban kezdődik és sötétben ér véget.

Az első délután-este fokozatos elsötétedését követően váratlanul meglepően erős világos reggeli képre vág a rendező, azt az érzést keltve, mintha magunk is most ébrednénk, Marionnal együtt, a nehéz éjszaka után, s nem tudnánk, hol vagyunk. A közelik után most tágas totálban látjuk a tájat, amely ebben a fényben nyugodt és békés, a legkevésbé sem fenyegető. A fenyegetés máshonnan érkezik: még mindig ugyanabban a hosszan kitartott távoli felvételen látjuk, amint egy rendőrautó komótos lassúsággal elhalad Marion út szélén parkoló

autója mellett, majd ugyanilyen vészjósló lassúsággal visszatolat, leparkol mögötte, kinyílik az ajtaja, s kiszáll belőle egy egyenruhás rendőr. Ezt követően a tágas, nyugodt totál brutálisan erős, sokkoló közélire vált, Marion nézőpontjából, a kocsiajtón behajoló közeg arcáról, amelynek félelmetességét csak fokozza a foncsorozott, erős napszemüveg, eltakarva a férfi szemét, Brillt egyenesen üres, vak szemgödrökre emlékeztetve (ez a *Madarak* kivájt szemű áldozatának ismeretében a legkevésbé sem erőszakolt képzettársítás).

Feszült, izgalmas pillanatok következnek, a rendőr gyanakszik, Marion egyre zavartabban viselkedik, mint akinek titkolnivalója van. Végül a rendőr elengedi, ám hosszan követi, egészen a legközelebbi városig, ahol azt is végignézi, amint a lány idegesen, kapkodva kicseréli az autóját, majd ugyanolyan váratlanul, ahogy felbukkant, eltűnik, soha többé nem látjuk.

Mi történik itt? A rendőrnek gyanús lett a lány, majd némi követés után elunta a játékot, s nem találván semmit, hazament? Lehetséges. Mindenesetre a rendőr viselkedése legalább olyan különös, mint Marioné. Jól láthatóan, feltűnő közelségből követi a lányt, aki így nyilvánvalóan nem fog semmi gyanúsat művelni. Ám, várakozásainkkal ellentétben, épp ezt teszi: a rendőr szeme láttára kicseréli az autóját, ráadásul készpénzzel fizet, vagyis még gyanúsabbá teszi magát, most már nem csak a rendőr, hanem az autókereskedő előtt is. (Ők ketten a lány távozása után egymással osztják meg a gyanakvásukat.)

A rendőr azonban az autócserét követően eltűnik. Hitchcock itt megint nyilvánvalóan feláldozza a pszichológiai realitást a hatásért, a feszültségkeltésért. Azért pepecsel ilyen aprólékosan a Mariont követő rendőr figurájával, mert a lehető legmélyebben be akarja vonni a nézőt a lány és a pénzlopás történetébe. „A történet első része csak afféle

'vörös hering', már ahogyan Hollywoodban nevezik az ilyesmit, vagyis közönséges figyelemelterelő trükk, amelynek az a célja, hogy még jobban felerősítse a hatást, hogy a nézőt még váratlanabban érje a gyilkosság" – mondta Truffaut-nak Hitchcock.

A *Psycho*ban kétféle, egymástól jól elkülöníthető 'vörös heringet' alkalmaz. Az első a phoenixi epizód, a lassú bevezetés a szerelmesekkel, a munkahellyel, az ócska, látszólag semmitmondó fecsegésekkel. Ez az a lassú altatás, amely a legtöbb filmjéből ismerős. Aztán elkezdődik, s jó fél órán keresztül pereg a szerelmi motivációjú bűnügyi történet, Marion története, amely a város elhagyásától a hősnő meggyilkolásáig tart. Ez merőben szokatlan még Hitchcocktól is, elvégre ebben az esetben nem úgy távolítja el a nézőt filmje valódi történetétől, hogy lassan, sokáig altatja, ártatlan cselekedetekkel és fecsegésekkel múlatva a filmidőt, hanem úgy, hogy mélyen beleviszi egy alaposan és gondosan kidolgozott másik történetbe, amelyről kiderül, hogy csak azért érdekes, mert elvezet a *Psycho* valódi történetéhez, ami igazából az anyakomplexusos Norman története, s amelyben Marion mellékszereplő csupán, annyi a szerepe mindössze, hogy egyike Norman Bates áldozatainak. Ilyesfajta, a film bő egyharmadát kitöltő figyelemelterelésre Hitchcock csak egyszer vetemedett: másik emblemikus filmjében, *Psycho*hoz hasonlóan fő művében, a *Szédülés*ben, amelyben a lány, akárcsak Marion, a történet felénél váratlanul meghal, s látszólag új történet kezdődik, ám ott épp az a „vörös hering”, hogy az új történet azonos a régivel, miképpen az új hősnő is azonos a meghaltak vélttel. „Színtiszta nekrofilia” – mondta róla Hitchcock, s mondhatta volna ugyanezt Norman szerelméről is anyja holtteste iránt.

Hitchcock a következőképp magyarázta Truffaut-nak a hosszas, pepecselő pizmogást a *Psycho* elején a lopott pénzzel, az

autócserevel, a rendőrrel: „Ezért volt szükség arra, hogy a kezdet olyan hosszadalmas legyen, szántszándékkal hosszadalmas, már ami a pénzlopást és Janet Leigh menekülését illeti; mindennek az a célja, hogy azzal a kérdéssel foglaljam el a nézőt: vajon elfogják-e a lányt vagy sem? Biztosan emlékszik rá, hogy mennyire előtérben van a negyvenezer dollár; már a forgatás előtt, de a forgatás egész ideje alatt is sokat dolgoztam azon, hogy miképpen lehetne még nagyobb nyomatékot adni ennek a pénzösszegnek. Tudja, a néző mindig előszeretettel próbálja kitalálni a későbbi fejleményeket, a néző szereti tudni, hogy mi fog történni a következő pillanatokban. Mármost nem csupán számolni kell ezzel, arra van szükség, hogy mi vegyük át a vezetésket, mi irányítsuk a néző gondolatait. Minél részletesebben mutatjuk meg a lány menekülését az autóval, annál inkább csak ez köti le a közönség figyelmét: ezért adunk olyan nagy jelentőséget a fekete szemüveges motorbiciklis rendőrnek, meg az autócsérének.”

„A film szándékosan lassú – mondja a *Cinema* című lapnak adott 1963-as interjújában. - ...a hatása abban rejlik, hogy a lassú építkezéssel tudatosan megvárakoztatom a közönséget.”

Marionra már a második este tör rá, és még mindig úton van. Ismét beütött a sötétségbe, mint az előző délután, az eső is elered, a szembejövő kocsik fénypásmája idegesítően, szembántóan tükröződik a nedves szélvédőn, semmit nem lehet látni, az utat sem, egyre kietlenebb az éjszaka, a lány egy mellékútra téved, majd az első motelnél megáll.

Ez a Bates Motel.

Mielőtt szemrevételeznénk a helyszínt, amelyről majd kiderül, hogy a történet igazi színtere, és lakóját, akiről kiderül, hogy a történet igazi hőse, álljunk meg, és térjünk vissza tárgyunkhoz, a vertikális és

horizontális mozgásokhoz a filmben. A lendületes magasból közelítő kezdést követően mintegy „leszálltunk a földre”, a mozgások a képeken belül alapvetően horizontálisak voltak. Lesley Brill arról ír, hogy a *Psychó*ban általában is kevesebb a lefelé tartó mozgás, mint Hitchcock más műveiben. Szerinte ennek az az oka, hogy a nyitó képek már jó előre eleve az egész történetet a normális látószög (normativ point of view) alá helyezik, vagyis leviszik a mélységbe. Ez igaz az első részre, amelyben az alászállás utazás képét ölti, s ekképpen a térben horizontális mozgás (autóút) megfelel a lélek belsejében végbemenő vertikális mozgásnak („erősen stilizált alászállás az alvilágba”). Ez már előrevetíti azt a később tárgyalandó tényt, hogy *míg Hitchcocknál a köznapi mozgások köznapi módon horizontálisak, addig a belső, lelki történéseket leképező mozgások vertikálisak, alkalmazkodva a tudatszintek vertikális tagolásához. A cselekmény szempontjából ez azt jelenti, hogy míg Marion története – a felvilág története – kizárólag horizontális mozgásokkal ábrázoltatik (ami elég meglepő a látványos filmkezdő kocsizás-daruzás után), addig a most következő történet - Norman története, azaz Norman pszichózisának története - a vertikális mező mentén írható le.*

Megérkezés: Marion és Norman története

A „stilizált alászállás az alvilágba” befejeződött. A vászon, ahogy Marion haladt az úton, fokozatosan elsötétült, a zuhogó esőben érzékelhetetlenné és értelmezhetetlenné lett a látvány, amikor a lány szeme előtt, mint egyfajta menekülés-megváltás, kibontakozott a kiadó szobákat kínáló Bates Motel neonfelirata, majd a sötétből, esőből és ködből előtűnt a halványan megvilágított egyszintes, hosszúkás motelepület, a cél, pontosabban a végcél: ettől kezdve

Marion soha többé nem lép ki a fényre, csak a gyilkosság pillanatában (nem sokkal később holttestét mély mocsárba süllyeszti), útja erről a helyről nem vezet tovább (csak holtan hagyja azt el, a film alig tízmásodperces zárósnittjén).

Az ezt követő részben két történet párhuzamosan halad egymás mellett: a gyilkosé és áldozatáé, Normané és Marioné, azaz a film valódi története és a Hitchcocki életmű minden eddiginél hosszabb, bonyolultabb és meggyőzőbb „vörös hering” története. Már csaknem félóra eltelt a filmidőből, s Hitchcock a lány menekülésének aprólékos bemutatásával gondoskodott róla, hogy minél mélyebbre merüljünk Marion és a pénzlopás történetébe, magabiztosan haladva egyfajta ismerősnek gondolt ösvényen, amiről azt hittük, tudjuk, hová vezet.

A Bates Motelhez kanyarodó és ott sürgetően dudáló lány elé a sűrű zivatarban a dombtetőn álló tornyos, sötét házból egy félszeg fiatalember siet le, segít becipelni a bőröndjét és bevezeti a recepcióra, ahol a hamis nevet és címet bediktáló lánynak, némi habozás után, a recepció mögötti saját kis szobájával szomszédos szobát adja ki. Mint kiderül, ő az egyetlen lakó. Ezt követően, két részben, hosszú diskurzus bontakozik ki az éjszakában a két ismeretlen között.

Az első feljutási kísérlet: Marion

Az első beszélgetés végén Norman meghívja Mariont, vacsorázzon vele és édesanyjával a moteltől néhány lépésnyire fekvő fenti házukban. A lány némi vonakodás után elfogadja a meghívást. A fiú fölmege a házba, elkészíteni a vacsorát, a lány elkezd kipakolni a szobájában – a pénzt gondosan egy újság lapjai közé rejti és az éjjeliszekrényre helyezi -, majd zajt hall a fenti házból. Idős asszony – vélhetően az anya – veszekszik egyre kellemetlenebbül a fiával, hogy

miért hívta meg a vendéget vacsorára, s egyértelmű célzásokat tesz rá, hogy a lány romlott, el akarja Normant csábítani. „Az én asztalomnál nem fogja csillapítani az étvágyát – és az én fiammal sem” – kiabálja. Ezt követően Norman lehozza a vacsorát, amit a recepció mögötti kis szobájában fogyasztanak el. David Sterrit, aki érdekes, ám vitatható Psycho-elemzésének tengelyébe az anális fixációt helyezi, s aki elsősorban az evés (orális) és ürítés (anális) jelzéseit taglalja a műben, hívja fel a figyelmet arra, hogy ez a vacsora-jelenet visszautal a film első párbeszédére a hotelszobában Sam és Marion között. A lány akkor az ebédidejét áldozza fel a gyors légyottért. Később arról beszél Samnek, hogy ha összeházasodnának, ő jókora steakkal várná haza, majd közli, ezentúl csak tisztos polgári keretek között hajlandó a férfival találkozni, családi vacsorán a lakásukban, együtt a nővérével, a mama fényképe alatt. Marion, ahogy megérkezik a Bates Motelbe, bejelenti, hogy éhes (ami érthető, hiszen a két nap alatt nem láttuk enni), majd Norman épp azt az ajánlatot teszi neki, amit ő Samtól várt: együtt vacsorázni, tisztos körülmények között, a házukban, a mama jelenlétében.

Az ezt követő hosszú dialógus alatt Marion mindvégig eszik, s főleg Norman beszél, egyre szenvedélyesebben és őszintébben, monológját a lány csak egy-két kurta kérdéssel szakítja meg. „Alig eszik, csak csipeget, mint egy madárka” – mondja Norman, s a kijelentésének baljós hangsúlyt adnak a falon lévő kitömött madarak, amiknek a nyomasztó jelenléte, akárcsak az iménti veszekedés a mamával, beárnyékolják az amúgy ártatlannak tűnő, félszeg diskurzust. A fiú hosszan beszél anyja betegségéről, apja, majd anyja szeretője szörnyű haláláról. A nézőben e monológ hallatán egy zsarnoki anya megnyomorította sérült fiatalember alakja bontakozik ki, aki az anyja árnyékában él, és feláldozza az életét az anyjáért. „A fiú legjobb

barátja az édesanyja” – mondja, majd utal rá, hogy gyűlöli a mamát, pontosabban nem őt, hanem a betegségét. „Anyám senkinek sem árt, olyan ártalmatlan, mint ezek a kitömött madarak a falon” – mutat körbe. A kijelentésben, akárcsak az egész párbeszédben, van valami különös és fenyegető, amit a rendező megerősít azzal, hogy amíg a vacsorázó Mariont enyhén fentről fényképezi, addig Norman alsó gépállásból, feje körül két kitömött madárral. A későbbiek ismeretében nyilvánvaló, hogy *elszólásról* van szó, amely a halott anya tetemére utal, amit Norman a madarakéhoz hasonlóan preparált, s őriz a fenti szobában. Ám Hitchcock célja nem csak ez volt a madarakkal. „Magától értetődik, hogy Perkins madárpreparálással foglalkozik, hiszen a tulajdon anyját is ’preparálta’ – mondja a rendező. – De ezeknek a jelképeknek másik jelentésük is van, főleg a bagolynak; ezek a madarak az éjszaka birodalmához tartoznak...” Az ilyesfajta utalások-elszólások (gondoljunk a tisztességes családi vacsorával kapcsolatos korábbi motívumra) meglehetősen gyakoriak Hitchcocknál, ami aligha meglepő egy olyan filmben, amelynek tárgya az anyakomplexus, a skizofrénia és paranoia (Ayako Saito). Ugyanebben a párbeszédben Marion megkérdezi Normant, miért nem költözik el erről a helyről. Norman ingerült lesz, s azt válaszolja, ha a házban kialszik a tűz, hideg és nyirkos lesz, akár a sír. Ez tekinthetjük újabb elszólásnak, mivel a szóbanforgó ház egyszersmind a mama holttestét őrző sírbolt, másrészt utal egy későbbi jelenetre, amelyben Norman a lelepleződéstől tartva lecipeli a mama holttestét a fenti szobából a pincébe, s eközben a „mama” tiltakozik, nem akar lekerülni, mert lent, mint mondja, sötét van, nyirkosság és hideg. Norman és Marion párbeszéde, amely lényegében a fiú monológjátörténete, mivel a lányét már ismerjük, mindezen baljós utalások (melyek összefüggéseire csak később derül fény) és a kitömött

madarak sötét árnyéka ellenére sem egyértelműen fenyegető: a nézőben inkább bizonytalan, ambivalens érzést kelt, s ennek nyomán kíváncsiságot ébreszt.

Norman ugyanis minden sérülése ellenére az első rokonszenves ember Marion eddigi útján. Beszélgetésük, bizarr bár, de bensőséges és őszinte. Erre a bensőségességre utal a közös vacsora, amit Marion a szeretőjétől nem kapott meg. Egy suta, kedves fiút látunk, akit megsajnálunk, s akiben Marion rokonlelket vél fölfedezni, mert ugyanúgy megoldatlan életproblémákkal küszködik, akárcsak ő. Áldozatnak látjuk anyja árnyékában, s ez növeli együttérzésünket.

Hitchcock ezzel újabb tévutakra csalja a nézőt. Reményt sugall, hogy a film további története valamilyen módon ennek a két fiatalnak, az egymásra talált Marionnak és Normannak a közös története lesz. Norman mintha rábeszelné a lányt, hogy ne meneküljön el a problémái elől, nézzen szembe velük. „Köszönöm” – vet véget a vacsorának Marion, majd közli, másnap visszatér Phoenixbe, mert ott lépett bele a csapdába, ott is kell kilépnie belőle. „Ha még lehet...”-teszi hozzá. A párbeszédet követően a motelszobában gondosan kiszámolja, mennyit költött a lopott pénzből, majd fürödni indul. „...Anthony Perkins elmeséli Janet Leigh-nek, milyen is az élete ebben a motelban, beszélgetnek egy kicsit, de még ekkor is a lány problémája áll a párbeszéd középpontjában – mondja Truffaut-nak Hitchcock. – Már-már arra gondolunk, hogy a lány úgy határozott, szépen visszaszolgáltatja a pénzt. Lehet, hogy ekkor a közönség találgatni szerető része erre gondol: 'Lám, ez a rokonszenves fiatalember megpróbálja jobb belátásra bírni'. Mindebből az következik, hogy a nézőt jól meg kell dolgozni, alaposan el kell szédíteni, hogy a lehető legtávolabb kerüljön mindattól, ami történni fog a mozivászonon.” Mint már szó volt róla, Hitchcock sok filmjében

mutatja be másnak a főhőst, mint amilyennek az később bizonyul: ezek az ambivalenciák mindig a bűnös-áldozat tengely mentén jönnek létre. Gyakran az egész történet arra a kétértelműsége épül, hogy nem tudjuk eldönteni, a szereplő bűnös vagy ártatlan (utóbbi esetben a mi bűnös gyanakvásunk áldozata): erről szól *A gyanú árnyékában*, a *Gyanakvó szerelem*, a *Szédülés* és az *Észak-északnyugat*. Más filmekben tudjuk, hogy a hős ártatlan vagy bűnös, ám a film gyanútlan szereplői nem: erre épül a *Fiatal és ártatlan* vagy a *Téboly*. A *Psychó*ban ez az ambivalencia elsősorban Norman figurájában jelenik meg (bár két másik szereplővel, Marionnal és a detektívvel kapcsolatos előzetes várakozásaink is később tévútra visznek): eleinte Marion megmentőjének véljük, majd a gyilkosság után pszichotikus anyja megnyomorított áldozatának. Hitchcock ezekben az esetekben azzal a pszichológiai módszerrel él, amelyről David Bordwell számol be *Elbeszélés a játékfilmben* című könyvében: „Sternberg a kognitív pszichológiából kölcsönöz erre egy kifejezést, az 'elsődleges hatás' fogalmát, amely arra utal, hogy a kezdő információ megalapítja azt a 'referencia-rendszert, amelyben a későbbi információkat – az összes lehetőséget kihasználva – elhelyezzük'. A mű elején erényesnek ábrázolt szereplőt végig annak fogjuk tekinteni, még akkor is, ha ennek ellentmondó tényekkel szembesülünk. A kezdeti hipotézist ugyan átértékelhetjük, de lerombolásához nagyon súlyos bizonyítékra van szükség.”

A párbeszéd és a pénz számolása tehát egyfelől azt sugallja a nézőnek, hogy Marion történetének újabb fejezete következik, másfelől előkészíti a gyilkosságot követő újabb „vörös heringet” (ami már kapcsolódik a film valódi tárgyához, Norman történetéhez): hogy a pszichotikus anyja a gyilkos, akit a fia fedez.

A motelszobában Marion vetkőzni kezd, miközben Norman egy kép mögötti lyukon át lesi. Aztán látjuk, hogy a férfi elhagyja a motelt, fölmeleg a házba, vele tart a néző is (most először lépünk be a fenti épületbe), s leül a földszinti szoba asztalánál.

A fürdőköpenyt és fürdőpapucsot viselő Marion belép a fürdőszobába...

Marion történetének vége: gyilkosság a zuhany alatt

...beáll a zuhanyfülkébe és megnyitja a csapot. A zuhanyrózsából surrogva zubog elő a víz, majd összegyűlik alatt, és körkörös mozgással lefolyik a lyukon.

A fürdőszoba szembeszökően világos, benne minden fehér, a fények szembántóan erősek és élesek. Hitchcock többször szól róla, hogy mindig került a gyilkosság-jelenettel kapcsolatos kliséket, amelyeket az expresszionizmus nyomán mindenekelőtt az amerikai fekete filmek és a francia lírai realizmus darabjai honosítottak meg. Az *Észak-északnyugat* szántóföldi repülőgépes gyilkosság-epizódja kapcsán elmondja, miért vitte ki hőst a végtelen, jól belátható mezőre: „Le akartam végre számolni az ósdi klisével: a hősnek olyan helyre kell mennie, ahol feltehetően meg fogják ölni. Mármint, hogy szokott történni az ilyesmi? Koromfekete éjszaka, az áldozat csak vár, csak vár valami elhagyott útkereszteződésnél, egy gyér fényű utcai lámpa alatt. A kövezet még csillog az esőtől. Nagyközeli egy fekete macskáról, amint eloson a házfalhoz lapulva. Beállítás egy ablakról, valaki félrevonva a függönyt kiles az utcára. Majd lassan közeledik egy fekete autó...stb. Azon töprengtem, mi is lehetne ennek a jelenetnek az ellentéte. Óriási síkság, ragyogó verőfényben, és se zene, se házakból leselkedő titokzatos arc, se fekete macska!”

„Verőfényben ragyog” a Bates Motel fürdőszobája is, valószínűtlenül erős lámpák világítják be a teret, amelyben minden hófehér: a csempék, a függöny, Marion fürdőköpenye, papucs, és a teste is, utóbbi beleolvad az éles, tiszta fehérségbe. Nincs „baljós zene” sem, csak a szokatlan nagyközeliben bevágott zuhanyrózsából zuhogó víz fenyegető és idegesítő surrogása. A film ezt megelőző tíz perce az országúti éjszaka leszálltától a motelbeli beszélgetésen át egészen eddig a pillanatig félhomályban telt: a fürdőszoba éles fényét tehát még erősebbnek, meglepőbbnek és valószínűtlenebbnek érezzük. „A fehér ragyogás... szinte elvakít” – írja a forgatókönyvben Stefano. Ez a fény (akárcsak a tágas sivatag az *Észak-északnyugatban*, ahol nincs hová bújni a felülről érkező gyilkosok elől) végtelenné növeli az áldozat kiszolgáltatottságát. „Az ember sehol nem védtelenebb, mint a zuhany alatt – idézi Rebello az eredeti regény íróját, Robert Blochot. – Meztelenül, egy zárt térben, abban a hitben, hogy egyedül vagyunk... nos, egy váratlan betörés ide erősen sokkoló.” A hófehér szoba mütöt, bonctermet idéz (a gyilkosság késsel történik), vagy vesztőhelyet. William Rothman hívja fel a figyelmet *The Murderous Gaze* című könyvében arra, hogy a fehér fény (white flash) igen gyakran veszélyhez, gyilkossághoz kapcsolódik Hitchcock műveiben: a *Psycho* végén himbálózó éles lámpafény világítja be a halott anya csontváz-arcát, a *Madarakban* a tetőről bezúduló kékes éjszakai fény, majd a zseblámpa fénykörének zavarodott villódzása kíséri Melanie filmvégi „lemészárlását”. A vakítóan erős fény és a halál kapcsolata ősi toposzt idéz, erről tanúskodnak azok az egybecsengő vallomások, amelyeket a túlpartról visszatértek mesélnek el halálközeli élményeikről. Lesley Brill-t a zuhany alatti gyilkosság inkább „szimbolikus megerőszkolásra” emlékezteti, mint méészárlásra. Ez egybecseng Camilla Paigla megfigyelésével, aki a *The Birds* című

könyvében a Melaniet megtámadó hegyes csőrű madarak gyilkos akcióját nevezi „csoportos erőszaknak”. Ugyancsak Brill hívja fel a figyelmet a *Psycho* következetes „vízdramaturgiájára”: „Attól kezdve, hogy esőcseppek maszatolják össze a Bates Motel felé haladó Marion autójának szélvédőjét, a víz az egész film során a halálhoz és a széthulláshoz kapcsolódik. A gyilkosság-jelenet elején Marion zuhanyának hangja az eső kopogását idézi fel... A kamera lassú lefelé mozgása a lefolyóba örvénylő véres vízzel, ahogy Norman kitakarítja a fürdőszobát, Marion autójának (és hottestének) elsüllyesztése a mocsárban mind azt erősítik, hogy a víz inkább halált hoz, mint új életet”. Halált hoz a víz a *Téboly* nyitójelenetében is: a Temzén kéjgyilkosság áldozatává lett nő meztelen hullája úszik; vízbe fojtja áldozatát az 1926-os *A titokzatos lakó (The Lodger)* sorozatgyilkosa; a vízbe próbálja ölni először magát a *Szédülés* hősnője is.

Még mindig a helyszínnél maradva: a vakító fehérségnek, minden eddigi magyarázat mellett, más jelentése is van. Ha a film első harmadát úgy fogtuk fel, mint „alászállást az alvilágba”, melynek során fokozatosan sötétült el a kép, most, a halál pillanatában, szembántóan éles fénysugár önti el a vásznat: a hősnő még egyszer kilép az alvilágból a fénybe, de ez nem az élet világossága, hanem a megsemmisülés vakító villanófénye. Ugyanakkor az erős fénysugárban nem csak a hősnő hal meg, hanem az addigi film is: Marion filmje.

A fürdőszoba-jelenet három részre bontható: 1./ a zuhanyozás, 2./ a gyilkosság, 3./ a kamera kihátrálása a fürdőszobából, a sötét motelszobán át, egészen a fenti ház képéig, ahonnan Norman kiabálva lerohan. Az első rész, amely Marionnak a fürdőszobába lépésétől tart a függöny felrántásáig, igen erős feszültséget gerjeszt, amelynek egyik

forrása a vakító fehérség és a víz surrogásának hangja. Ezen kívül nincs se árnyék, se zaj, Hitchcock félközeli-közeli képekben minden oldalról, majd föltről komótosan körbemutatja a zuhanyozó meztelen lányt. Ebben az építkezésben mindenekelőtt a lassúság, a pepecselés a figyelemreméltó, amely azt sugallja, hogy ennek a zuhanyozásnak *jelentősége van*. A néző akár arra is gondolhat, s ezt az érzését erősíti a patyolatfehérség, hogy itt egyfajta megtisztulási aktusról van szó, elvégre az előző jelenetek azt sugallták, hogy a lány visszatér a városba és megpróbálja helyrehozni az életét. Érzéseink ambivalensek, akárcsak a Normannel folytatott dialógusban: reményt keltőek és riasztóak egyszerre. A zuhanyozás legfeszültebb képsorai nem a lányról beadott fél- és egész közelik, hanem a közjük ritmikusan bevágott szokatlanul erős, sokkoló hatású nagyközelik a zuhanyrózsáról, ahonnan erős surrogással tör elő a víz, a függőnytartó karikákról és a lefolyón körkörösén lezúduló vízről.

A gyilkos körvonalának megjelenése a homályos függönyön át szétrobbantja az eddigi illúzióinkat, ám még mindig inkább kíváncsiságot ébreszt, mint rettegést. Nem tudjuk, ki közeleg, lehet akár a szexuális aberrációval küszködő Norman is, hogy tovább leleskeljen vagy a maga sérült módján viszonyt kezdeményezzen Marionnal.

Ezért éri az előzmények ellenére is sokkhatásként a nézőt a hirtelen fölrántott függöny, az ezzel egyidőben felhangzó fülbántó zaj, amely mintha a kiáltó Marion szájából jönne, keveredve az egymásra vágott két szűkítő közeli szinesztetikus sikolyával, a körvonalazatlan alak a jókora késsel. A jelenet olyan gyors, hogy első látásra jószerivel fölfoghatatlan. Egy hétig forgatták azt az alig másfél perces epizódot, amely a gyilkos megjelenésétől a halott lány szemének közelijéig tart, s amelyből csak az első alig huszonöt másodperc maga a késelés.

Azért a nagyon hosszú forgatási időszak, mert hetven különböző kameraállást vettek föl (közülük nem mindegyik került a filmbe), s – mint Hitchcock mondja a *Cinema* című lapnak adott interjújában – „egy-egy filmdarab nem hosszabb tíz-tizenöt centiméternél, ami töredékmásodperceket jelent”. Ez a hossz már a határán van annak, amit a néző tudatosan befogadni képes: a fejünkben nem az egyes képek rögzítődnek, hanem egyfajta zaklatott összbenyomás a villódzó képek keltette élményről. Hitchcocknak ez a szokatlanul gyors ritmus olyan fontos volt, hogy inkább máshol lassított, elkerülve a gyors képek értelmezhetetlen egymásba olvadását: maguk a felvételek időnként kissé lassított ritmusúak, erre eredetileg azért volt szükség, hogy ne kerüljenek „intim” női testrészek a képkivágatba, ám a rendező ennek kapcsán rájött, hogy gyorsabb lehet a vágás, ha a képeken belüli mozgások a természetesnél valamivel lassúbbak. Magában a szűk félperces késelés-epizódban, amelyet éles hangeffektus és női sikoly kísér, kizárólag Marion arcát, testét, valamint a kést markoló, azzal vagdalkozó kezét látjuk, a legkülönbözőbb beállításokból, igen gyors ritmusban összevágva. A folyamatos mozgást még feszültebbé és zavarodottabbá teszi, hogy jobbról, illetve balról (attól függően, hogy a gyilkost vagy az áldozatot látjuk, azaz a fülke belsejéből vagy a függöny felől nézünk) haránt vonalban erős vízszintes sugár vágja át a képmezőt. Hitchcock ebben a jelenetben a klasszikus orosz asszociációs montázst alkalmazza: nem magát *a gyilkosságot mutatja*, hanem különböző képek egymásra vágásával *a gyilkosság képét* hívja elő a néző tudatából. Ha Kulesovnál a közömbös arc és a koporsó egymást követő képe a nézőben a gyász érzését kelti, ugyanígy Hitchcocknál a késsel hadonászó kéz, a sikoltó női arc, a védtelen, meztelen női test gyorsan változó képei a gyilkosság képét jelenítik meg a nézőben. „A

montázstechnikát alkalmaztam a zuhanyzós gyilkosságnál is, ami merő illúzió – mondja a *Cinema*-interjúban a rendező. - A kés hozzá sem ér a nő testéhez. De az egymásra vágott filmkockák pergése megteremti az illúziót.”

Hasonló montázstechnikát használ a *Madarak* több jelenetében, a leglátványosabban akkor, amikor a hősnőt a padláson megtámadják a madarak: csak a szárnyak vészjósló suhogását halljuk, összevissza röpködő, a csőrükkel lecsapó szárnyasok gyors snittje váltakozik a zseblámpájával hadonászó Melanie közelijével. Hitchcock nem a valóságos eseménysort kísérli meg a kamera előtt előállítani, hanem olyan jelenetek sorát, amelyeknek egymásra hatásából a néző fejében összeáll a megmutatni kívánt eseménysor. A rendező ezzel a módszerrel a nézőt kibillentti a külső szemlélő pozíciójából, aktivizálja, bevonja, az eseménybe, mintha vele történne meg. Elvégre a cselekedeteket csak a távoli megfigyelő látja egészben és folyamatosan: minél közelebb kerülünk hozzá, a részvevőjévé válunk, annál töredezettennek és értelmezhetetlenebbek az élményeink. Hitchcock erről hosszan beszél Truffaut-nak a *Hátsó ablak* filmvégi verekedés-epizódja kapcsán: „Először realista módon vettem fel a jelenetet, de valahogy túlon túl harmatosra, túl erőltlenre sikeredett; erre csináltam egy nagyközelit egy levegőben kaszáló kézről, egy nagyközelit Stewart arcáról, egyet a lábáról, egyet a gyilkosról, majd megpróbáltam valami ritmus vinni az egészbe – így egészen elfogadható lett a végeredmény... Ha ott tartózkodik a vágányok mellett, amikor elrobog arra egy gyorsvonat, ugye megviseli, kis híján földhöz vágja az élmény. Ha azonban egy kilométeres távolságból látja ugyanezt a vonatot, a látvány semmi hatással sincs Önre. Ilyenformán, amikor két birkózó férfit akar mutatni, ha csak lefényképezi a birkózást, semmire se megy vele. Legtöbbször irreális

hangulata van a lefényképezett realitásnak. Egyetlen megoldás a verekedés érzékeltetésére, ha mi is bekapcsolódunk a bunyóba, csakis így lehet hiteles és valóságos a végeredmény.”

Hitchcock legalább ilyen gyakran él az ezzel ellentétes módszerrel: a gyilkosságok, verekedések, menekülések távoli bemutatásával, lassú kocsizásokkal, hosszú snittekben. Akkor, amikor nem bevonni, megdöbbszteni akar, hanem ellenkezőleg: eltávolítani. Amikor a cél „a lefényképezett realitás irreális hangulatának” megteremtése. Ilyen a *Szédülés*ben a hősnő első lezuhanása a toronyból, amit a tehetetlen, közbeavatkozni nem képes Stewart szemszögéből nézünk, a gyilkos repülőgép lassú, fenyegető közeledése az *Észak-Északnyugatban*, a leglátványosabban pedig a *Téboly* gyilkosság-jelenete, amelynél a néző, a hősnővel ellentétben, pontosan tudja, hogy gyilkosság következik, a feszültség forrása nem a váratlanság, a meglepetés, hanem az, hogy tudjuk, mi következik, ám nem vagyunk képesek megakadályozni, vagyis az egészet *kívülről* szemléljük, kínzó büntudattal, amit fölerősít, hogy a kamera otthagya az áldozatot a bezáruló szobaajtó mögött, szó szerint cserbenhagyja, s vészjóslóan lassú kocsizással kihátrál az épületből, le a lépcsőn, a forgalmas utcára, majd tovább távolodik, amíg csak egészen kicsiny nem lesz az emelkedő nagytotálban az az emeletes londoni ház, ahol a gyilkosság zajlik.

A zuhanyjelenet második része, a késelés-epizód tovább osztható két részre: az első maga a gyilkosság, a második Marion halála és a gyilkos távozása. Ebből az előbb elemzett alig huszonöt másodperces első rész kizárólag a kés, a test és a lefolyóban kavargó, egyre sötétülő víz gyorsan összevágott képeiből áll. A mézárulás végét egy totál jelzi, amelyben a hátulról mutatott gyilkos késsel a kezében elhagyja a

színteret. Ekkor lelassul a tempó, a kamera Marion közelijét mutatja, amint nagyon lassan lecsúszik a fehér csempefal mentén, majd egy merész felső totálból látjuk a zuhanyozót, a függönytartó magasságából, a lány kezének közelijét, amint megmarkolja a függönyt, aztán a leszakadó és monotonul koppanó karikákat. A mézszárlás végeztével, amikor a gyilkos kisiet a fürdőszobából, a fülbántó zaj fokozatosan átúszik Bernard Herrmann már többször felcsendült filmzenéjének fő motívumába, azaz Hitchcock hangban is lassít, csöndesít, fokozatosan vezet ki minket a rettenet sokkjából, majd, mire a lány elzuhan, teljes lesz a csönd, akárcsak a zuhany-epizód első részében, s csak a függönykarikák koppanása és a víz zubogása hallatszik. A hang megváltozásával egy időben képben is visszatérünk a zuhany-jelenet kezdetén látott erős, szokatlan közelihez: a zuhanyrózsából előtörő víz, a lefolyóban kavargó víz szuperplánjaihoz. Azzal a különbséggel, hogy ez a víz most Marion holttestét mossa, s egyre sötétebbé válva kavarog a lefolyóban. (Hitchcocknak a realitással kapcsolatos álláspontjáról sokat elárul az az interjú, amelyet 1967-ben adott az *American Cinematographer* munkatársának, Herb A. Lightmannek. „A Psychót egyedül a vér miatt forgattam fekete-fehérben. Annyi vér volt a fürdőkádban, hogy ha színesben vettem volna fel, kidobhattam volna az egész jelenetet” – mondja. A film sminkesének, Jack Barronnak a visszaemlékezéseiből tudjuk, a rendező egy pillanatig sem gondolkodott azon, hogy a jelenetben állatvért vagy arra emlékeztető művért, esetleg paradicsomlét vagy bármi vörös folyadékot használjon. „Hozz a vérnek tömérdek csokiszirupot!” - utasította Barront.)

A zuhanyjelenet második része, vagyis Marion halála a lefolyóba zúduló sötét víz közelijével végződik, s ez a közeli vezet át mozgásban áttünéssel a jelenet befejező, harmadik részéhez, amelyben

a kamera kihátrál a fürdőszobából, otthagya a holttestet, áthalad a szobán és kitekint az ablakon a dombon sötétlő ház vészjósló árnyékára. Az ehhez hasonló sokkolóan erőszakos jeleneteket a filmekben általában feloldó, érzelmileg semleges epizódok váltják fel. A hollywoodi dramaturgia egyik alapszabálya, hogy a feszültség csúcspontját követően békés képeket látunk, a rendőrfelügyelő otthon, családi körben reggelizik, fölébred a felesége mellett a telefoncsörgésre, esetleg a történet másik szálának szereplői beszélgetnek, stb. Hitchcocktól nem idegen ez a sokkoldó megoldás, több filmjében alkalmazza (a *Psychó*ban is, a második gyilkosság után), a zuhanyban történt mészárlást követően azonban nem ereszi el a nézőt, nem viszi el békésebb tájakra, hanem ott marad vele még sokáig, a hulla és a tett nyomait aprólékosan eltakarító Norman társaságában.

Bravúros megoldással „megy ki” a jelenetből, s vált át a következő epizódra, Norman történetére. A kamera fix közeliben mutatja hosszan a zuhany lefolyóját, amelyben folyamatos körkörös mozgással örvénylik a helyszín hótiszta fehérségét beszennyező sötét víz. A kép lassanként áttűnik egy hasonló körkörös formába: a halott Marion kimerevedett szemének közelijébe. Most a tárgy mozdulatlan és a kamera mozdul meg: átveszi a lefolyóban örvénylő véres víz mozgását, körözni kezd a nedves szem körül, majd ugyanebben a beállításban, vágás nélkül elhagyja a fürdőszobát. Ayako Saito figyel fel rá, hogy ez az egymásba olvadó két közeli, melyben a tárgy mozgása áttűnik a kamera mozgásába, azt a spirális mozgást idézi fel, amely Francois Regnault szerint meghatározza a *Szédülést*. (Érdeemes összehasonlítani ezt a jelenetet Gus van Sant remake-jével. Utóbbi láthatóan komputerrel forgatta meg a szem fix képét, míg az eredeti *Psychó*ban a kamerát az operatőr mozgatta körbe, vélhetően kézből. A

különbség szembeszökő: a mechanikus komputertrükk nem képes érzékelteni azt a baljós hangulatot, vészjósló feszültséget, amely John L. Russell operatőr finom kameramozgatójából árad.) A kamerának ez a lassú kihátrálása a büntett színteréről, mellyel mintegy követi az imént távozott gyilkost, magára hagyva a tetemet, emlékeztet a *Téboły* gyilkosság epizódjára, amelyben a felvevőgép hasonló mozgással távolodott el a bűn helyszínétől.

A felvevőgép ezt követően átmegy a fényben ragyogó fürdőszobából a sötét szállodai szobába, ahol egy különös felső bukó mozdulattal ráközelít az éjjeliszekrényen lévő pénzkötegre, amely addig a történet tétje volt, mostanra azonban minden jelentőségét elvesztette (a mozdulat emlékeztet arra mozgásra, amellyel először mutatta meg Marion Phoenix-beli otthonában a heverőn fekvő pénzköteget), majd az ablakhoz megy és kitekint a fenti Bates-házra, amelyből Norman szalad ki, kétségbeesett „Vér, mama, vér!” kiáltással.

Hitchcock a zuhany-gyilkosság helyszínét a rá jellemző klasszikus *from the nearest to the farrest* eljárással hagyja el: a lány szemének nagyközelijétől távolodunk folyamatos mozgással (közben egyszer vág) a fenti ház sötétbe burkolózó nagytotáljáiig. Ez a mozgás visz minket át a film addigi főszereplőjétől, pontosabban attól, akit annak véltünk, Mariontól, a Psycho második, valódi történetének főszereplőjéhez, Normanhoz.

A nézőt nem pusztán a váratlan, gyorsan és pontosan lezajló mézjárlás sokkolja, hanem az a meglepő tény is, hogy a hősnő háromnegyedóra elteltével meghalt. Ez az eljárás tökéletesen ellentmond az addigi tapasztalatokon alapuló nézői beidegződéseinek. Hitchcock, mint korábban már szó volt róla, éppen ezeknek várakozásoknak az ismeretében vezeti tévútra a közönséget: tudja, mire számít, ezeket a várakozásait alaposan kielégíti (lásd a lány menekülésének hosszú

történetét), s amikor a nézője már azt hiszi, tudja, mi következik, a történet hirtelen drasztikus fordulatot vesz. A *Psycho* első háromnegyed órája a leghosszabban kidolgozott *red herring* nem csak a rendező életművében, hanem az egész filmtörténetben. Tökéletesen ellentmond a hollywoodi kánonnak: csaknem fél filmnyi időn keresztül mutat egy történetet, melynek hősnője a kor egyik legnagyobb sztárja, majd kiderül, egy másik történetet fog nekünk elmesélni. Hosszasan vezet minket egy ismerősnek tetsző, egyre barátságosabb ösvényen, s amikor már messze távolodtunk a kiindulópontunktól, otthagyt minket zavarodottan, anélkül, hogy kiutat mutatna. „A *Psycho* a legjobb tréfa, amit valaha kieszéltem” – mondja a már idézett 1963-as *Cinema*-interjúban. Ennek a tréfának a része, hogy Marion szerepét sztárra, Janet Leigh-re osztotta. Szerinte egy hollywoodi filmben a népszerű Leigh a hűg, Lila szerepét kapta volna meg, elvégre nem szokás a film plakátján legnagyobb betűvel hirdetett filmsillagot a történet közepén csak úgy eltüntetni. Hitchcock azt kérte, ne engedjék be a későn érkező nézőket a moziba, mert tudta, keresni fogják a film második felében Janet Leight. „Amikor elkezdődött a munka – emlékezett Vera Miles -, mindannyiunknak felemelt kézzel meg kellett esküdnünk, hogy nem árulunk el semmit a történetből.” Ez annál is könnyebb lehetett, mert, mint Stephen Rebello írja, „a stáb legtöbb tagja nem tudta, mi lesz a film vége”.

A néző zavarának forrása nem csak a hősnő hirtelen halála, hanem az a tény is, hogy vele megszűnt, föld alatti mocsárba süllyedt a történet, megszűnt a film, a vászon valósággal kiürült, nem lehetett tudni, mi következik. „Soha, még a *Szédülésben* sem rombolták le ilyen brutálisan az emberi személyiséget – írja Robin Wood a *Hitchcock's Films Revisited* című kötetben. – Addigra már annyira azonosultunk

Marionnal, olyan biztosak voltunk a megmenekülésében-megváltásában, hogy képtelenek voltunk elhinni, ami történt; amikor vége van és a lány már halott, ott állunk sokkos állapotban, nincs semmi, amibe kapaszkodhatnánk, a film addigi középpontja tökéletesen eltűnt, szétolvadt.”

Hitchcock tehát a játékidő alig feléig érve lerombolja a filmet, a helyén csak üres, blank kép marad, mint Bergman *Personájának* közepén a film drasztikus, brutális elszakadásakor. Ám Bergmannál a történet folytatódik, újra összeáll a képek cserepeiből, míg a *Psycho* addigi története végetér, másik történet kezdődik, másik problematikával és főhőssel: Norman története, pontosabban Norman pszichózisának története, pontosabban Norman és anyja története: ide vezet át a halott Marion szemének forgó közelijéből kinyíló, a fenti, sötétbe burkolózó házra tágító hosszú fahrt. Ez a (valódi) történet, mint már utaltunk rá, szemben az addigi történet köznapi horizontalitásával, vertikális térben játszódik, amely a tudat, a psziché vertikálisan tagolt belső tere.

A helyszín

Ezen a ponton, amelyen megszakad a történet, és egy új történetnek adja át a helyét, mi is megállunk a történet elbeszélésében és szemügyre vesszük a film főszerephez jutó terét, a Bates Motelt. A következő mintegy egyórás filmidő bő háromnegyede ebben a térben játszódik: Norman, az anya és a halottak hármasság tagolású terében.

„Ez a hely a világom” – mondta a film vége felé Norman idegesen Samnek, s ez a későbbi történések kulcsmondata. A Bates Motel: Norman, az ő pszichózisa, mindaz, ami a férfi tudatában zajlik.

Amikor Marion megérkezik az esőverte éjszakán, s mi vele együtt először pillantjuk meg a helyszínt, először a motel hosszúkás épülete tűnik fel, amely az út szintjén helyezkedik el, ez elé kanyarodik be a lány autója. Tekintetünk aztán fölfelé téved és sötét felhőkkel körülvéve megpillantjuk a másik épületet, a gótikus-tornyos házat, amely a motelhez képest balra, fönt áll, a dombon, a két épületet emelkedő ösvény köti össze.

Az első szint: a motel

Az épület látszatra jelentéktelen, olyan, mint a legtöbb útmenti motel Amerikában. Egyszintes, térben hosszan elnyúló ház, az egymás mellett sorakozó szobák kifelé nyílnak, egy folyosó-szerű hosszúkás verandára. Nincs jele, hogy az épületnek másik frontja is lenne. Ugyaninnen nyílik a recepció, a pulttal és a kulcsokkal, ahol Norman a vendégeket fogadja, mögötte pedig egy kis helyiség, a férfi szobája, kitémőtt madarakkal a falakon. A motel üres, a szoba, amelyet Norman Marionnak kiad, az egyes számot viseli, szomszédos a férfi szobájával, a közös falon kivájt lyukat takar egy festmény: Norman ezen keresztül lesi meg a vetkőző nőket.

Az épület vonala horizontális, benne és körötte a mozgások a térben vízszintesek. A motel *Norman, a fiú szintje*, ezen keresztül tartja a kapcsolatot az emberekkel, előtte fut az út, ide érkeznek a vendégek, itt nyílik ki a zárt helyszín a külső világ felé, itt folyik Norman, a moteltulajdonos normális, mindennapi élete.

A második szint: a ház

A ház a motelhez képest fent helyezkedik el. A motellel ellentétben alakja vertikális, belül hatalmas lépcső vezet föl az emeleti és a padlószintre. Ez az épület zárt, a kettő között kizárólag Norman tartja a kapcsolatot, idegen nem léphet be. Titokzatos női hangok szűrődnek le innen a motelbe és hasonlóan titokzatos fények látszanak a fenti ablakban, amelynek függönye mögött időnként meghatározhatatlan árnyalak jelenik meg, a két gyilkosságkor előbukkanó felismerhetetlen körvonalú gyilkos figuráját idézve fel. Ez *a mama szintje*, itt őrzí mumifikált testét Norman. Ez utóbbi színhely nem köznapi, nem nyitott, nincs kapcsolata a külvilággal: sötétség, misztikum, titok lengi be.

„A házat körüllegő titokzatosság, azt hiszem, teljesen véletlen, Észak-Kaliforniában nagyon sok egyedülálló házat talál, és ezek egytől egyig olyanok, mint amit a *Psychó*-ban látni – mondja Truffaut-nak Hitchcock -; ’kaliforniai gótikának’ nevezik ezt a stílust, a legcsúnyább változatait meg úgy hívják, hogy ’kaliforniai mézeskalács’...Azért választottam ezt a házat meg ezt a motelt, mert rájöttem, hogy a történetnek nem ugyanaz a hatása, ha mindez közönséges bungalóban történik; ez az építészeti stílus illet valahogy az atmoszférájához... Igen, ez volt a kompozíciós elv... Egy vertikális meg egy horizontális tömb.” Ehhez Stephen Rebello annyit tesz hozzá, hogy a Bates házhoz az inspirációt egyfelől a *New Yorker* népszerű képregényének, az *Addams Family*-nek a családi rezidenciája, másfelől, az előbbinél is közvetlenebbül, *Edward Hopper* híres festménye, a New York-i Museum of Modern Arts-ban látható *House by the Railroad* adhatta. A *Psycho* látványtervezője Joseph Hurley mellett az a Robert Clatworthy volt, aki a figyelemreméltó hosszú felső kocsizás kapcsán korábban már említett Orson Welles-film, *A gonosz érintése* látványterveit is készítette. Ő

egy interjújában azt állította, hogy a rendezőnek „a Bates-házzal kapcsolatban semmilyen különös kívánsága nem volt”, ami – tekintettel arra, hogy Hitchcock maga is foglalkozott látványtervezéssel, s filmjeinek minden részletét előre aprólékosan kidolgozta – legalább olyan valószínűtlen, mint a főcím és több jelenet grafikus-tervezőjének az a több interjúban hangoztatott, s később tanulmányokban is visszaköszönő állítása, mely szerint a zuhany-jelenetet lényegében az ő elképzelései szerint forgatták le.

Az mindenesetre valószínű, hogy Hitchcock, szokása szerint nem adott sok utasítást, s még kevésbé indoklást vagy magyarázatot. Maga Clatworthy úgy emlékszik vissza a munkakapcsolatukra, hogy ha Hitchnek tetszett egy terv, csak rábólintott, ha nem, röviden, néhány szóval, tartózkodva a magyarázatoktól, közölte, mit akar – mint Clatworthy állítja – mindig csak *egyszer*.

Nem tűnik valószínűnek, hogy Hitchcock különösen tudatos megfontolás alapján döntött volna az egymáshoz képest vertikálisan elhelyezkedő fekvő illetve álló forma mellett, melyek közül az utóbbi, mint Stephen Rebello találóan írja, „olyan volt, akár egy csontváz égnek mutató ujja, a másik pedig laposan nyúlt el”. Mint mindig, most is a vizuális érzékenységre és az ösztöneire hagyatkozott. Ha belegondolunk, másfajta elhelyezkedése az épületegyüttesnek nem képzelhető el. Fordított megoldás, hogy a lapos motel lett volna a dombon, s az anya gótikus háza alatt, egyfelől a térben működésképtelenné tette volna a történetet (ebben az esetben Marionnak a dombra kellett volna érkeznie, s Normannak lefelé szaladnia az anyjához); másfelől – s szempontunkból most ez a fontosabb – a Norman-anya kapcsolatot is hiteltelenné tette volna, ha a fenyegetés *alulról* érkezik. (Emlékezzünk: Marion autóútja a sötétbe egyszersmind az alászállás története is volt.) De nehezen elképzelhető

az a megoldás is, hogy a két épület (horizontális vagy vertikális) egy szinten helyezkedik el. Hitchcock pontosan tudott két dolgot: a járások csak vertikális elrendezésben működnek a motel és a ház között, s ebben a vertikumban csak az anya lehet *fölül*. Láttá azt is, hogy a dombon álló háznak, amely titokzatos és fenyegető, magasba kell törnie, míg a lenti motel az út szélén lapos épület lehet csak. Egyrészt azért, mert ez felel meg a valóságos motelek és kaliforniai házak formájának, másrészt – s számára, aki keveset adott a realitásra, ez volt a fontosabb -, ez tükrözi azt az anya-fiú viszonyt, ami a zuhanygyilkosságtól a film igazi tárgya: a *fent és lent*. Minden más elrendezés és forma működésképtelenné tette volna a filmet. Mondhatjuk azt is, megelőlegezve későbbi következtetéseinket, hogy a film igazi tárgya pontosan leképeződik ebben a térben, azaz a *Psycho* a Bates-motel és -ház.

A takarítás

Marion halála után a kamera szélesre nyíló totálban mutatja a fent sötétlő Bates-házat, amelyből Norman rohan ki kétségbeesetten, „vér, anya, vér” kiáltással. Őt a gyilkosság előtt egészen a szobájáig követtük a kamerával, vagyis a nézői beidegződés egyértelműen egymáshoz kapcsolja a két pillanatot, azt az érzést erősítve, hogy a két időpillanat között kontinuitás van, vagyis Norman *most hagyja el a házat*, ahová korábban fölment. Ezzel nem csak a második, a valódi történet kezdődik el, hanem egy újabb, immár ehhez a történethez, Norman és az anyja történetéhez, vagyis Norman pszichózisának történetéhez kapcsolódó „vörös hering”. A néző sokáig abban a hitben követi a történetet, hogy az anya a gyilkos, és Norman, ez a szerény, kedves, sérült fiú áldozat és egyszersmind kényszerű tettetárs, aki

anyja bűnének árnyékában élve leplezi beteg anyja rémtetteit. Ezt szolgálja a gyilkosságot követő takarítás-jelenet, amely ritmusában, fölvételtechnikájában a zuhany-gyilkosság ellentéte: lassú tempójú, aprólékos és pepecselő. A sokk után mintha fellelegeznénk, ám ez a precízen araszolató tisztogatás talán még a mézszárlásnál is félelmetesebb, vészjóslóbb: ahogy vércsepről vércsepre haladva tünteti el a lány földi létének nyomait, míg végül Marion maga is eltűnik a mélyben. Truffaut nem véletlenül szerette jobban a takarításepizódot a sokat emlegetett, s a világ legtökéletesebben megoldott gyilkosság-jelenetének mondott zuhany-jelenetnél.

Hitchcock tehát, immár másik úton járva, tovább játszik velünk, újabb zsákutcákba vezet, ám, s erre senki nem figyelt fel, röpké pillanatra felkelti gyanakvásunkat; ha akarjuk, észrevesszük. Amikor Norman kijön a fenti házból és futni kezd lefelé, hangosan és riadtan azt kiabálja: „vér, mama, vér!”. Ám akkor még olyan távolságban van a lenti moteltől, hogy onnan nem láthat be (az amúgy ablak nélküli) fürdőszobába. A férfi tehát nem *látja*, hanem *tudja*, mi történt a zuhanyozóban. Hiba volna ez az árulkodó pillanat? Lehetséges, bár nehezen elképzelhető, hogy a mindent aprólékosan kiszámító Hitchcock egy ilyen fontos helyzetben hibázna, kockáztatva ezzel a film meglepetésre épülő dramaturgiai szerkezetét. Nem tudni, a rendező szándékosan komponálta meg ily módon a térben az epizódot vagy véletlenül alakult így, s később benne hagyta a végleges verzióban, de mindkét esetben azért tehetette, mert előre látta a hatást: hogy a néző nem fogja, mert nem akarja észrevenni a szembeszökő logikai ellentmondást. Nem a valóság volt a fontos a számára, hanem, mint mindig, a hatás. Arra számított: a néző, aki „mindig előszeretettel megpróbálja kitalálni, mi történik a következő pillanatban”, már összeállította a maga verzióját, s ebből egy apró

logikai ellentmondás nem zökkenti ki. Mivel, saját bevallása szerint, nagy élvezettel játszott a nézővel, nem kizárt, hogy szándékosan csempészte be a megfejtést a filmjébe. „Én szóltam”, vonhatta meg a vállát, „arról nem tehetek, hogy senki nem vette észre, mert nem akarta észrevenni”. De az is lehet, abban bízott, hogy a néző a logikai ellentmondást úgy oldja fel, hogy a realiztikus logika szerinti folyamattá egészíti ki a homályos eseményeket, a hiátusokat mintegy „kipótolvá”. (Hasonló befogadói eljárásra Susan Sontag hoz föl érzékletes példát a *Persona* című Bergman-film egyik kritikája kapcsán.) Az így gondolkodó néző azzal is magyarázhatta Norman hangos, megdöbbsent kiáltását, hogy a férfi a házban az anyja ruháján látta meg a vérfoltokat, annak ellenére, hogy erre a történetben semmi nem utal, csak a nézőknek – Sontagot idézve – „az az óhaja, hogy ’realisztikus’ magyarázatot találjanak az efféle valószínűtlen viselkedésre”.

Hitchcocknak igaza volt: nem csak az egyszeri nézők hitték rendületlenül, hogy az anya a gyilkos, hanem még a filmet sokszor megnéző, a történet végét jól ismerő elemzőknek sem tűnt fel az ellentmondás.

Hitchcock hasonló módon járt el az anya hangjával is. A fenti házból, *női hangot* hallunk, megalapozva azt a feltevésünket, hogy egy valóban létező idős hölgy tartózkodik odafenn. A legegyszerűbb és legkézenfekvőbb az lett volna, ha a rendező idős színésznőt kér fel a feladatra. Rebello könyvéből azonban kiderül, hogy a rendező, meglepő módon, bonyolultabb eljárást választott: hosszas próbafelvételek után egy női hangot utánozó férfi színészt, illetve két, hangját elváltóztatni képes fiatal nőt alkalmazott a láthatatlan szerepre. Nyilvánvaló: a nézőket a leghatásosabban valódi női hanggal lehetett volna megtéveszteni, s bár Hitchcock célja kétségkívül ez volt,

mégsem folyamodott ehhez az egyszerű és hatásos megoldáshoz. A leírások szerint sokáig bíbelődött a megfelelő hang kiválasztásával, ez tehát fontos volt számára. Hogy miért ezt a nehézkes megoldást választotta, arról nem beszél, így csak találgathatunk. Talán túl könnyű, mondhatni „unfair” eszköz lett volna színésznőt alkalmaznia. Ő ennél finomabb, elegánsabb módon szokott játszani a közönségével. Erre utal ezzel kapcsolatban Anthony Perkins visszaemlékezése (ő volt az, aki a hangutánzásairól ismert egyik színész barátját, a mama hangját részben megszólaltató Paul Jasmint ajánlotta Hitchcock figyelmébe): „Hitchnek nagyon fontos volt, hogy fair módon játsszon, ugyanakkor nem akarta, hogy a közönség átlásson a szitán”.

A hosszú takarítást-tisztogatást követően Norman beteszi a holttestet és a lány tárgyait az autóba (Hitchcock még egyszer, utoljára hosszan megmutatja az újságpapírba göngyölt pénzcsoomagot, amelyről eddig azt hittük, a film tétje volt, ám hirtelen jelentéktelenné vált), majd a kocsit a mocsárhoz tolja és elsüllyeszti. A rendező ebben a feszült pillanatban, amelyben a néző totálisan elbizonytalanodik, elvégre elvesztette a filmjét, nem csak a pénzkötegre közelít kajánul, hanem egy másik, rá jellemző apró játékot is megenged magának, még ambivalensebbé téve a néző érzelmeit. Már szóltunk arról, hogy milyen tudatosan játszott azzal a befogadói beidegződéssel, hogy a néző öntudatlanul mindig egy-egy akció, terv sikeres végrehajtásáért szorít, függetlenül annak pozitív vagy negatív erkölcsi tartalmától. Amikor az autó a mocsárba süllyed, Norman arcának közelijét látjuk, amint idegesen rág valamit (ez utóbbi, Lesley Brill meggyőző érvelése szerint, szervesen illeszkedik a film „evés-szex-halál” motívumrendszerébe). Arcán halvány mosoly jelenik meg, amely váratlan bosszúságba, idegességbe vált át. A következő totál megmutatja a bosszúság okát: az autó nem süllyed tovább, a teteje

kilóg a mocsárból. Újra az idegesen rágcsáló férfi arcát látjuk, majd a kocsi süllyedni kezd, s teljesen eltűnik, Norman ajkára viszatér a gyöngye, zavart a mosoly. „Amikor Perkins a tóban elmerülő gépkocsit nézi – magyarázza Hitchcock -, a néző tudja, hogy a hulla ott van az autóban, de hiába: amikor az autó, amelynek még mindig látszik a teteje, már nem süllyed mélyebbre, a néző mégis erre gondol: 'Bárcsak teljesen elsüllyedne!' Ez ösztönös dolog.”

Marion alászállása befejeződött: teste eltűnt a mocsárban, s vele elsüllyedt Marion története is. Elkezdődik Norman és az anya története, ami, mint az imént szó volt róla, a vertikális tér története: a lenti motelé és a föléje magasodó Bates-házé.

És még valamié...

A harmadik szint: a mocsár

A fenti két színhely együttese és kapcsolata első látásra nyilvánvaló (akármit is képzelünk erről a kapcsolatról, azaz az anya-fiú viszonyról). Van azonban ebben a vertikális elrendezésű térben egy harmadik helyszín is: a mocsár, amely mind a dombon álló háznál, mind az útmenti motelnél *lejjebb*, azaz a föld alatt terül el. Bár itt, a dolog természeténél fogva, kevés történik, mégis, semmivel sem kevésbé fontos szint ez, mint a másik kettő. Már csak azért is, mert ez a legnépesebb színtér: mint a filmvégi pszichológusi magyarázatból megtudjuk, itt nyugszik az anya szeretőjének, két korábban meggyilkolt lányak, Marionnak, továbbá az ezt követően megölt Arbogast nyomozónak a holtteste, s minden bizonnyal elsüllyesztett tárgyaik, autóik is (hogy csak a földerített eseteket említsük). A föld alatt nincsenek kevesebben, mint ahány ember az egész cselekmény során felbukkan a motelben, az élet színterén.

A Bates-rezidencia bonyolult épületegyüttese tehát három, egymáshoz képest vertikálisan elhelyezkedő szintből áll. A felső a ház, ahol a titokzatos anya tartózkodik, s ahová tilos a belépés: erre azt mondtuk, *az anya szintje*. A második a lenti, útszéli motel, ahová a látogatók érkeznek, ahol Norman Bates tartózkodik, végzi a napi munkáját, ahol a kapcsolatot tartja a külvilággal: erre azt mondtuk, *a fiú szintje*. A harmadik a mocsár, az áldozatok tetemeivel: *a halottak szintje*.

Hitchcock ugyanezt a térbeli elrendezést megismétli a fenti Bates-házban. A magas épületnek, amikor Norman követve belépünk, először a földszintje ötlük szembe, az a szintje, amelyen az útról belép az egyetlen erre feljogosított személy: Norman. A belső teret hatalmas lépcső foglalja el, valósággal hívogatva fölfelé, s csak később vesszük észre az ehhez képest jelentéketelen oldalfolyosót, amelyen át Norman a szobájába megy. Tudjuk, a mama szobája ehhez képest fönt, az emeleten található, onnan hallottuk a kiabálását, az emeleti ablakban láttuk a járkáló árnyalakját. A bejárat szintje tehát *a fiú szintje*, az emelet *az anya szintje*, vagyis az anya itt is a fiúhoz képest *fent* helyezkedik el. Csak a film vége felé derül fény rá, hogy létezik ebben a gótikus épületben egy harmadik szint is: a pince, ahol rothadó gyümölcsök vannak, „nyirkos, sötét és hideg”, ahogy a tiltakozó mama mondja, amikor, a lelepleződéstől félve, fia a fenti szobából lecipeli a holttestét: ez *a halottak szintje*. Ha most eltekintünk attól, hogy a film vége felé elénk tárul egy újabb, minden eddiginél fentebbi szint, a fiú gyerekkori szobája, azt látjuk, hogy a fenti ház vertikuma lényegében megismétli a Bates-rezidencia térbeli elrendezését: *fent az anya, lent (a föld szintjén) a fiú, a föld alatt a halottak birodalma.*

Aligha kétséges, hogy az ennél sokkal kisebb jelentőségű epizódokat is pontosan megtervező Hitchcocknál ez a következetesen ismétlődő vertikális tér tudatosan végiggondolt kompozíció eredménye.

A belső tér: az én szintjei

Azt állítottuk, a film hármass tere: *a fiú szintje, a mama szintje és a halottak világa*. Mama azonban nem létezik, az ő helye lent volna, a halottak birodalmában. A mama szintjén is Norman, a fiú él, a mama személyiségével, vagyis mind a két szint a skizoid Norman szintje: *a fiú-Normané és az anya-Normané*. S ugyancsak az ő pszichéjének része a halottak világa, amelyben az áldozatai nyugszanak, amelyet ő teremtett, amelynek létezéséről csak ő tud. A mama szintje imaginárius, a holtaké valóságos, ám közös mindkettőben, hogy Norman teremtményei: a három együtt Norman tudatában létezik, Norman énjének egymásra épülő szintjei ezek.

Ha ezt elfogadjuk, akkor azt látjuk, hogy a filmbeli tér e hármass tagolása nem csak a főszereplő pszichéjének vertikális strukturáját tükrözi vissza, hanem pontosan megfelel annak a hármass tagolásnak, amelyet a klasszikus pszichoanalízis ír le az én különböző szintjeivel kapcsolatban. A pszichoanalízis az én belső strukturáját *vertikális* elrendezésben képzelel el. Felül a *felettes én* vagy *szuperego*, alatta, annak alárendelve az *én*, azaz *ego*, s ez alatt a *tudatalatti*, másként az *ős-én*.

A felettes én Freudnál egyértelműen és világosan a szülői szerephez kapcsolódik, annak belsővé tett inkarnációja a felnőtt életében. „Azt a

szerepet, amelyet később a felettes én vesz át, eleinte egy külső hatalom, a szülői tekintély játssza – írja *A lélekelemzés legújabb eredményei* című 1932-es könyvében. - ...A felettes én, amely ily módon átveszi a szülői hatalom szerepét, sőt, módszereit is, nem csupán jogi utóda, hanem *törvényes testi örököse is* (kiemelés tőlem – B. Gy.) annak.” Freud a felettes én-szülő azonossággal kapcsolatban még két fontos felismerésre jut. Ha a felettes én a szülői én testi örököse, akkor az ének egy bonyolult azonosítási folyamattal kell szembenéznie, amelynek során önmagát, saját énjének egy részét a szülői énnel azonosítja, vagyis kannibalisztikusan mintegy bekebelezi szülőjét. „A folyamat lényege az úgynevezett *azonosítás* (identifikáció) – írja Freud, amin az ének egy idegen énhez való hasonulását értjük, aminek következtében azután az első én bizonyos szempontokból úgy viselkedik, mint a másik, utánozza azt, s bizonyos mértékben felveszi magába. Nem ok nélkül hasonlították össze az azonosítást az idegen személy orális, kannibalisztikus bekebelezésével.”

Ez a leírás megfelel Norman történetének. A felettes énként jelen lévő halott anyával a fiú azonosítja magát, testét megőrzi, énjét bekebelezi. (Ezekkel a kannibalisztikus vonásokkal kapcsolatban ismét emlékeztetni szeretnék azokra az elméletekre, amelyek összefüggést mutatnak ki a film tárgya és az evés /Lesley Brill/, valamint a film tárgya és az excrementumok, az ürítés, a defektáció /David Sterritt/ között.) Az is nyilvánvaló, hogy Norman esetében elhibázott azonosítási folyamatról, s abból fakadó anyakomplexusról van szó, amely skizoid személyiséget hoz létre. Freud erről így ír: „...a felettes ént úgy tekinthetjük, mint a szülőkkel való azonosítás egy sikerült esetét. Ezen felfogásból az a döntő fontosságú tény vonható le, hogy ez az énből újonnan létesült fölérendelt hatóság a legszorosabb

összefüggésben áll az Ödipusz-komplexus sorsával, annyira, hogy a felettes-ént a gyermekkor ezen annyira fontos érzelmi képződményének örökségként tekinthetjük. Megértjük, hogy az Ödipusz-komplexus felszámolásával a gyermeknek a legerősebb tárgymegezállásról kellett lemondania, amely a szülőkhöz fűzte, és ezen tárgyelvesztés kárpótlására megerősíti énjében a már valószínűleg régen jelenlévő azonosításokat.”

Ha térbeli felső szint a *Psychó*ban az anya, azaz a *felettes én* szintje, akkor a középső, a fiú szintje *az én* világa. Ez a köznapis viselkedés terepe, a mód, ahogyan az én arccal a külvilág felé fordul, a többiek felé magát, mint normális, kontrollált személyiséget megmutatja, a külső világgal kölcsönös kapcsolatra lép. „A tulajdonképpeni ének jellemvonásait – írja Freud -, amennyiben az ő-éntől és a felettes-éntől el tudjuk különíteni, akkor tudjuk legkönnyebben megközelíteni, ha lelki készülékünknek legfelületesebb, általunk érzékelő tudatrendszernek jelölt részéhez való viszonyát vesszük szemügyre. Ez a rendszer a külvilág felé fordult, közvetíti az érzékelést, s benne támad működése közben az öntudat. Ez az egész készülék érzékszerve...”

Norman köznapis működésének terepe a hármas térben *középen*, a házhoz, azaz a felettes énhez képest *lent*, a mocsárhoz, a holtak birodalmához képest *fent* elhelyezkedő motel. Ez az a szint, amelyen keresztül „a külvilág felé fordul”, látszatra kontrollált, köznapis életét éli. Ugyanakkor ez a szint nem csak a térben helyezkedik el „középen” a két másik, rejtett titkokat őrző szint között, hanem az átmenetet is jelenti a belső én három szintje között, mintegy összeköti őket, Norman közvetítésével.

A harmadik, legalsó szint, az alvilág, a ház melletti mocsár, ahová Norman az áldozatait elsüllyeszti, a halottak világa, egyszersmind a

föld alá süllyesztett, *eltitkolt, elfojtott bűnök birodalma*. Azoké a bűnöké, amelyek a nem kontrollált vágyak iránti félelemből, azok torz elfojtásából születtek. Ez az a szint, amely a fiú elfojtott vágyainak és bűneinek nyomát őrzi, mélyen lent, a föld alatt, a lélek és a tudat legaljára elraktározva. Ez a titok szintje, *a tudatalatti szintje*.

Ha a *Psycho* igazi története Norman, a fiú története, pontosabban Norman és az anya története, még pontosabban, az anya-fiú viszony rosszul feldolgozott, belsővé vált története, akkor azt mondhatjuk, hogy a film vertikális tere a belső, lelki történés kivetítődése. Ha azt mondjuk, hogy ez a történet Norman Ödipusz-komplexusának skizofréniába forduló története, akkor azt mondhatjuk, hogy a film helyszínének, a Bates-rezidenciának az egymás alatt illetve fölött elhelyezkedő három szintje pontosan megfelel annak a három szintnek, amelyet a klasszikus pszichoanalízis ír le az én rétegeivel kapcsolatban, s amellyel az Ödipusz-komplexust magyarázza.

Megkockáztatjuk tehát, hogy míg Eisensteinnél a vertikális elrendezésű terek és mozgások feltűnően nagy szerepét az a társadalom- és történéfilozófia magyarázza, amely a társadalom és történelem mozgásait és viszonyait egy vertikálisan alárendelt metaforikus térben képzelel el, egymásnak alá- és fölérendelt társadalmi csoportok-osztályok mozgásaként, addig Hitchcocknál a függőleges terek és mozgások dominanciája abból a pszichológiai megközelítésmódból fakad, amely a lélek, az én belső terét, Freud nyomán, vertikálisan strukturált térben, egymásnak alá- és fölérendelve írja le.

Mint már szó volt róla, a filmjeit amúgy szokatlanul részletesen, képről-képre elemző Hitchcock erről keveset beszél, miként általában idegen tőle a filozófiai vagy pszichológiai, általában a teoretikus

megközelítés; magyarázatai merőben praktikus, technikai természetűek. Ugyanakkor az ödipális problematika, az anya-fiú-idegen asszony konfliktus, Slavoj Žižek Hitchcock-tanulmányának találó kifejezésével *az anyai szuperego* (the maternal superego) filmjeinek visszatérő eleme. Ugyanez a hármasság hatja át a *Madarakat* és a *Forgószelet*, a halott anya nyomasztó árnyéka vetül rá a *Marnie*-ra, a halott-eltűnt első feleségé a *Manderley-ház asszonyára*; ám a legexplicitebben a *Psychó*ban van jelen, mert itt nincs elbújtatva horror vagy háborús kémtörténet paravánja mögé, mint a *Madarakban* és a *Forgószeletben*, hanem ez a mű középponti szólama.

Hitchcock, akit saját bevallása szerint kizárólag a bűn izgatott vizuálisan, ha egyáltalán valamilyen teória iránt érdeklődést mutatott, az – a fentiekből logikusan következően – a pszichoanalízis volt. Mint a filmkészítés perfekcionista technokratája, interjúiban és visszaemlékezéseiben ritkán idéz fel a filmezéshez nem tartozó személyes emlékeket, s még ritkábban vall elméleti érdeklődéséről. A nagyon kevés kivétel közé tartozik az 1937-ben a *News Chronicle*-ban megjelent *Life Along the Stars* című cikksorozata, amelyben felidézi egy 1931-es beszélgetését John Galsworthyval. „John Galsworthy *Bőrre menő játékának* (*The Skin Game*) forgatásán vettem részt életem egyik legkulturáltabb vacsoráján – írja. - ...Egy-két fogással később Galsworthy újabb témát vetett fel. Beszéljünk, mondta, a tudati szintekről. Kíváncsiságomra bővebben is taglalta a kérdést. 'A tudat szintjei olyanok, akár a Föld közetrétegei.'”

Ugyancsak Hitchcock kevésszámú teoretikus kijelentései közé tartozik, amit az 1945-ös *Elbűvölve* kapcsán tett a filmmel kapcsolatos szándékairól: „...az első pszichoanalitikus film megrendezése lett a célom”. Nem pszichológiai filmről beszél, hanem határozottan és egyértelműen *pszichoanalitikus* filmről. A filmtörténetben jártasak

számára ez az igény, mármint az *első* pszichoanalitikus filmre vonatkozó célkitűzés vagy szerénytelenségről vagy tájékozatlanságról árulkodhat, elvégre az automatikus írást és az álommunkát középpontba helyező korai szürrealista filmekre, René Clair *Felvonásközére*, vagy Bunuel-Dali *Andalúziai kutyájára* és *Aranykorára* joggal használják a pszichoanalitikus film terminust. Hitchcocknak ezekről tudnia kellett, elvégre az *Elbűvölve* álomjeleneteinek kidolgozására, s ez aligha véletlen, éppen Salvador Dalit kérte fel. Mégis, Hitchcock nem véletlenül, nem tudatlanságból és nem szerénytelenségből fogalmazott így. A szürrealisták filmjei az alkotás folyamatában alkalmazták a pszichoanalízis módszerét, az automatikus írást, a szabad asszociációkat, mondhatni, az analízis alanya maga az alkotó volt, a film nem az analízisről szólt, hanem annak eredményéről: a tudat felszabadulásáról a felettes én kontrollja alól, a tudatalatti megjelenéséről a gondolkodásban és a képzeletben. Hitchcocktól semmi nem állt távolabb, mint az ötleteknek az analízisra jellemző kontrollálatlan, szabad, automatikus áradása. Az ő műveiben minden hűvös fejjel, pontosan előre megtervezett. Nála az analitikus folyamat nem az alkotóban játszódik le, hanem a főhősben: ez a film története és valódi tárgya. Az *Elbűvölve* elmegyógyintézetben játszódik, főhőse (Gregory Peck) pszichopata, aki gyilkosnak véli magát. Egy fiatal pszichiáter nő (Ingrid Bergman) megpróbálja a kideríteni a rejtélyt, ám ez csak idős pszichiáterprofesszora segítségével sikerül. A professzor álmában felidézti a beteggel gyerekkori traumáját, melynek során véletlenül öccse halált okozta, úgy, hogy egy meredek tetőről lefelé szánkázva egy hegyes kerítéskaróba lőtte. A film szabályos pszichoanalitikus eljárást követ végig, melynek során a múlt fokozatos előhívásával-felidézésével sikerül a betegséget kiváltó elfojtott trauma nyomára

bukkanni, azt mintegy felszínre hozni a tudatalattiból, ezzel meggyógyítani a férfit, s egyszersmind megoldani a film előterében álló bűntényt is (az elmeorvosintézet korábbi igazgatóját nem hősünk ölte meg, miként azt maga hitte, hanem egy másik orvos, felhasználva ehhez hősünk betegségét). Amikor tehát Hitchcock az első pszichoanalitikus filmről beszél, arra utal, hogy a *Bűvölet* a filmtörténet első alkotása, amelynek története egy pszichoanalitikai gyógyító folyamatot követ végig.

Hasonló dramaturgiai talapzatra építkezik Hitchcock másik fő műve, a *Szédülés*. Hőse (James Stewart), miután részese, tanúja, s tán véltlen okozója egyik kollégája halálának, tériszonyban szenved, nem képes magasba vagy mélybe nézni, menni, vagyis irtózik a vertikális tértől. Ez a fóbiája okozza, hogy nem tudja megmenteni szerelmét (Kim Nowak), aki, hasonlóan kollégájához, a mélybe zuhan. A filmben később a lány hasonmásával (akiről később kiderül, azonos a holtak vélt lányával) megismétlik, azaz újra felidéznek, újrajátsszák az esetet, s másodsorra a férfi, leküzdve fóbiáját, felmegy a magas toronyba, kigyógyul betegségéből, ám a lányt ezúttal sem tudja megmenteni. Ugyanaz a pszichoanalitikus folyamat zajlik le a *Szédülés*ben, mint az *Elbűvölés*ben: a traumát okozó elfojtott eseményt felidéznek, megismétlik, előhívják a tudatalattiból, s ez vezet a gyógyuláshoz. Hitchcock harmadik filmje, amely pszichoanalitikus gyógyító folyamatot mutat be, a *Marnie*. Hősnője (Tippi Hedren) egyszerre szenved kleptomániájától és frigiditásától. Férje (Sean Connery) segítségével lépésről-lépésre idézi fel gyötrő élményeit, míg végül eljut a betegséget okozó elfojtott gyermekkori traumához: anyját védve egy durva, erőszakos férfi gyilkosává vált.

Mindhárom filmben közös, hogy hőse valamilyen pszichotikus betegségben szenved, amely egy korábbi rejtett (*Elbűvölés*, *Marnie*)

vagy tudott (*Szédülés*) trauma következménye, s amelyből az eredeti eseményt újraélve gyógyul ki. Fontos mindegyikben az ismétlődés motívuma. Chabrol és Rohmer írja az *Elbűvölve* vissza-visszatérő lefelé tartó vonalairól (sínyomok a hóban, villanyomok a terítón), amelyek a főhőst nyugtalanító alapélményt, az eredeti bűnt idézik fel: „Ezek egy olyan téma illusztrációi, amely nagyon kedves volt Hitchcocknak, s amelyet így fogalmazhatunk meg: 'Kétszer kell alászállni, másodszor is végig kell menni az ösvényen'.”

A három említett pszichoanalitikus mű közül kettőben, az *Elbűvölve*-ben és a *Szédülés*-ben kiemelt szerephez jut a vertikális tér, a mélység. Nem pusztán arról van szó, hogy a szokásosnál több az ilyen irányú mozgás a képen belül és kívül, hanem arról is, hogy a mélység, a zuhanás élménye szorosan összefügg a hősök betegségével: az *Elbűvölve* főszereplője megretten a mélységtől, mert gyerekkorában fönről lefelé lökte le öccsét az őt fölnyársaló kerítésre, a *Szédülés* hőse tériszonyban szenved, mert ugyanolyan véletlenül, de részese volt annak, hogy egy másik ember a mélységbe zuhanva lelte halálát. Ez utóbbiban – amelyet Chabrol és Rohmer a könyvük írásakor még nem láthattak – jelenik meg a legrészletesebben kidolgozva az a motívum, amit a két szerző Hitchcock kedves témájának nevez: „kétszer kell alászállni, másodszor is végig kell menni az ösvényen”. A James Stewart játszotta férfi kétszer, két nővel járja végig ugyanazt az utat, egészen a toronyig, a zuhanásig, miközben kideríti, hogy a két nő azonos: akiről azt hitte, halott, nem halt meg, ám mire erre rájön, meghal másodszor is, most már valóságosan és véglegesen. Hitchcock ezzel kapcsolatban a film „szexuálélektani aspektusát” említi: „arra az elszántságra gondolok, amellyel a férfi megpróbál megteremteni egy eleve lehetetlen képet; hogy ne rébuszokban beszéljek, a férfi tulajdonképpen egy halott nővel akar lefeküdni, vagyis szintiszta

nekrofiláról van szó”. Ayako Saito találóan írja, hogy mind a *Szédülés*, mind a *Psycho* (s az általa a trilógia harmadik darabjának nevezett *Észak-északnyugat*) történetében közös, hogy bennük egy személy elvesztése tökéletesen elfogadhatatlan egy másik személy számára, s ezért megpróbálja pótolni, megtestesíteni azt. Betegségének igazi oka, hogy képtelen szembenézni a másik ember elvesztésével. Lesley Brill pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy Hitchcock mind a *Szédülésben*, mind a *Psychóban* a központi figurát a történet közepén egyszerűen eltünteti a színről.

Mint láttuk, Hitchcock filmjeiben igen gyakran találkozunk nem csak pszichotikus zavarral, betegséggel küszködő hőssel, hanem pszichoanalitikus gyógyító folyamat bemutatásával is, melynek során, a főhős, felidézve az elfojtott történéseket, eljut a betegségét kiváltó eredendő bűnig.

Norman, a *Psycho* hőse súlyos paranoid skizofréniában szenved, melynek kiváltója Ödipusz-komplexusa. Saito szerint a Hitchcock-trilógia három filmje három különböző pszichotikus állapotra épül: *a Szédülés a melankóliára, az Észak-északnyugat a mániára, a Psycho a paranoid skizofréniára*. Ugyanakor az utóbbiban a főhős nem áldozat (az is), hanem bűnös: ennek megfelelően az igazság kiderítése nem a meggyógyulásával, hanem a lelepleződésével végződik. A kutatás nem belül, hanem kívül zajlik, Norman nélkül: a férfi annak nem alanya, hanem tárgya. Nem segíti, hanem gátolja a történetek feltárását, mivel nem az ártatlanságát akarja bizonyítani, hanem a bűnösségét (az anyja bűneit) takargatni. A házba érkező és Mariont kereső rokonokra, valamint az általuk megbízott magándetektívra, Arbogastra marad a kutatás, a tények felderítése, ami esetünkben azonos Norman betegségének feltárásával. A bűnügy kulcsa tehát ezúttal is belül rejlik, a tudatban, a pszichében, azt kell felszabadítani a felettes én

kontrollja alól ahhoz, hogy a rejtély napvilágra kerüljön. Ebből következik, hogy a nyomozás, bár bűnügyi jellegű, igazából pszichológiai természetű. A botcsinálta nyomozók, a hivatásos magán-detektív és a seriff egyaránt tehetetlen, mert a tettnek, ellentétben a feltételezésekkel (pénzszerzés), nincs racionális motívuma, az indítékok kizárólag pszichológiaiak. „Csak a pszichológus képes kideríteni, mi történt valójában” – ismeri el a filmben Chambers seriff.

A nyomozás: feljutni az anyához

Marion eltűntetését követi az a feszültségoldó epizód, amely a hagyományos bűnügyi filmekben a gyilkosság után szokott következni: köznapis képsorok, távol a bűn helyszínétől, ártatlan szereplőkkel, akik még nem tudják, mi történt: rendőrfelügyelő családi reggelije, hozzátartozó a munkahelyén tevékenykedik stb... – mígnem megcsördül a telefon. Világos van, nem tudjuk, pontosan (most először a cselekmény során) mennyi idő telhetett el, azt sem, merre járunk, csak anyi bizonyos, hogy már a bűntény után vagyunk, azaz a következő héten, legkorábban hétfőn, s távol a Bates-moteltől, feltűnik újra a film elején látott Sam, egy újabb szereplő, Marion húga, Lila társaságában. Lila, akit egy másik híres színésznő, Vera Miles játszik, erősen emlékeztet Marionra: szőke, jólfrizírozott, visszafogottan elegáns. A hasonlóságra aligha elégséges magyarázat a rokoni kapcsolat. A Hitchcock-panoptikum minden asszonya (és férfiúja) lényegében egyformán manökenyszerű és üres külsejű, azaz fölcserélhető. Ez a *Szédülés*ben jut el a lehetséges végpontig: ott a két, egymásra hasonlító hősnőről kiderül, azonosak. S ehhez a felismeréshez nem kell más, mint hogy a barna hölgy ismét szökére

fesse a haját. Hitchcock hősnői szőkék: igaza van Bikácsynak, aki azt állítja, csak a szőkék képesek a jéghideg frigiditásnak ezt a félelmetes légkörét megremteni. (Mely frigiditás a *Marnie* elsődleges tárgya, hirtelenszöke manökennel, Tippi Hedrennel a főszerepben; de ugyanez a szökeség dermeszt Bunuel *Tristanájában* és Polanski *Iszonyatában* is). Megkettőzi a hősnőt, barnára és szökére, Hitchcock a *Madarakban* is, vagy inkább megsokszorozza, mert a férfi anyja a betolakodó szöke szépség (Tippi Hedren) időskori hasonmásának tűnik; mintha minden nő ugyanaz az egy volna. (Hitchcock következetességét mutatja, hogy egyik korai némafilmjében, az 1926-os *A titokzatos lakó*-ban a sorozatgyilkos „csak nőket gyilkol... csak szőkéket”.)

Hasonlóan érzünk, amikor a Marionra erősen hasonlító Lilát megpillantjuk, s ezt az érzésünket erősíti, hogy a lányt Marion szerelmének, Samnek az oldalán ismerjük meg. Mintha újrakezdődne a történet, „kétszer szállnánk alá, másodszor is bejárnánk ugyanazt az ösvényt”.

Bár Lila nem azonos a meggyilkolt Marionnal, mégis, a történet hátralevő részében pontosan ez történik: az ekkor színrelépő szereplők, előbb Arbogast nyomozó, majd Lila és Sam ismét bejárják Marion útját. Marion nem azzal követett el tragikus vétséget, hogy elvetődött a Bates-motelbe, hanem azzal, hogy elfogadta Norman meghívását, s hajlandó volt arra, amiről a film elején álmodozott: hogy fölmenjen a házba, a fiúval és annak anyjával együtt vacsorázzon. Arbogast, Lila és Sam ugyanezt az utat próbálják meg végigjárni: előbb a motelba mennek, majd nyilvánvalóvá válik számukra: a rejtély kulcsa fent keresendő, a mama szintjén, a házban, ahová tilos a belépés. A film ezután következő egy órája semmi másról nem szól, mint arról, hogy ez a három szereplő megpróbál

feljutni, a fiú szintjéről, a motelből a mama szintjére, a házba (ez mindhármuknak sikerül), s azon belül a földszintről, a fiú-Norman szintjéről az emeletre, a mama-Norman szintjére (ez csak Lilának sikerül). Vagyis a történet tétje a szüzsé szintjén így fogalmazható meg: sikerül-e előbb a magádetektívnek, majd az ő halála után Samnek és Lilának kideríteni a gyilkosság rejtélyét, tettesét, motivációját. Ugyanez a térben úgy fogalmazható meg, hogy a film tétje, sikerül-e a hősöknek feljutniuk a legfelsőbb szintig, mert a rejtély kulcsa *felül van*. E folyamatos – és jogos – fölfelé törekvés paradoxona, hogy a keresett lány, Marion holtteste *lent van*, a föld alatt, a mocsárban. E film dramaturgiai paradoxona: ahhoz, hogy megtalálják a lányt, vagyis fény derüljön arra, mi van *lent*, felfelé kell menni, el kell jutni *legfölülre*. A fiú gyilkolt, de ahhoz, hogy kiderüljön, ki és mit tett, meg kell találni az anyát.

Fejtegetésünknek ezen a pontján térjünk vissza ahhoz a hasonlósághoz, amit a Bates-rezidencia vetikálisan három szintre tagolható tere (anya szintje, fiú szintje, halottak világa) és a freudi én vertikálisan tagolt három szintje (felettes én, én, tudatalatti) között véltünk felfedezni. Freud terápiás eljárásának lényege, hogy a betegség meggyógyításához a felszínre kell hozni az elfojtott tudattartalmakat. Vagyis azt kell megismerni, ami lent, a tudatalati sötét és titokzatos mélységében rejtezik. Ehhez azonban nem *lefelé*, hanem *fölfelé* vezet az út: a felettes énhez, amely gátolja, akadályozza ezeknek a tudattartalmaknak a felszínre jutását. A pszichoanalitikus terápia, a klasszikus formájában, nem más, mint a felettes én kontrolálló szerepének időleges kiiktatása (álomban, hipnózissal, szabad asszociációkkal, ellazult beszélgetéssel stb.). Vagyis, a

vertikális tér szempontjából, ahhoz, hogy megtudjuk, mi rejlik lent, fel kell hatolnunk.

Ha a *Psycho* hármass tagolású tere Norman énjének a belső tere, akkor el kell jutni a felettes éniig, ki kell kapcsolni, semlegesíteni kell, ahhoz, hogy eljussunk az elfojtott, eltitkolt bűnökhöz. E film története semmi másról nem szól, mint arról, hogy mindenki megpróbál feljutni a fenti ház emeletére, mert érzi, ott a titok, s miután ez (Lilának) sikerült, napfényre kerülnek a föld alá süllyesztett bűnök, kiderül, mit rejt a mocsár mélye. Ez lényegében a pszichoanalitikus terápia eljárásának térbeli leképezése. A bűnügyi történet szorosan összefügg a vertikális térrel, a felfelé törekvő mozgással: a helyszín nem pusztán színtér, hanem a bűn tere, a bűnös lélek belső tere.

Hitchcocktól, aki, mint láttuk, több művében (*Elbűvölve*, *Szédülés*, *Marnie*) rejtetten vagy nyíltan pszichoanalitikus terápias eljárást ábrázolt, aligha idegen a fenti gondolatmenet, még ha ez nem feltétlenül jelenti is azt, hogy tudatos lett volna. Az elemzés érvényessége nem tehető függővé attól, az megfelel-e az alkotó szándékainak, egyszerűen azért, mert azokról a legtöbbször nincs hitelt érdemlő tudomásunk, azokat éppen a műből próbáljuk, jól-rosszul, kikövetkeztetni. Az igazi kérdés az, a művel kapcsolatos teória beilleszthető-e a szóbanforgó alkotás, s általában az életmű kontextusába, logikájába.

Hitchcock életművének sokféle pszichológiai megközelítése ismert, alighanem több, mint a világ bármely más rendezőjének, s ez aligha véletlen. Ayako Saito, mint már szó volt róla, a trilógiát (*Szédülés*, *Észak-északnyugat*, *Psycho*) három pszichotikus állapot, a melankólia, a mánia és a paranoia/skizofrénia demonstrációjának látja. David Sterritt értékes és fontos Hitchcock-könyvének legvitathatóbb fejezete a *Psychóról* szóló, amely elsősorban az excrementáció, az ürítkezés,

az analízis fixáció momentumait katalogizálja, s lesz ennek bizonyítéka a papírba csomagolt pénztől az evésen és az autó ANL-rendszámán, továbbá a hanglemezen olvasható Eroica szóközepi O-betűjén keresztül a mocsárig szinte minden lényeges és lényegtelen motívum. Lesley Brill ezzel szemben az orális motívumokat emeli ki, felhíva a figyelmet „evés és szex rivalizálására”, továbbá evés-szex-megerősztolás kapcsolatára. Barbara Klinger a „*Psycho: The Institutionalization of Female Sexuality*” című dolgozatában a fallikus motívumokat hangsúlyozza, mindezenelőtt az általa fallikusnak mondott autót, amelybe áttűnik a film végén a kétnemű (fiú-anya) arc. Slavoj Žižek ugyancsak pszichológiai nézőpontból közelít az életműhöz. „*Hitchcock*” című tanulmányában kifejti, a *Szédülés*, az *Észak-északnyugat* és a *Psycho*, amelyeket Saitóhoz hasonlóan ő is „nagy trilógiának” tekint, „ugyanazt a formai problémát taglalja: a kapcsolatot a hiányzó és egy olyan elem (személy) között, aki megpróbálja pótolni azt...” Saitóhoz hasonlóan ő is különböző pszichikai struktúrák verzióit látja a három filmben. Szerinte ezek változatok arra a hármasságra, amelyre Lacan osztotta fel a psziché szerkezetét: *imaginárius*, *szimbolikus* és *valóságos* (imaginary, symbolic and real).

Hogy e háromból miért a *Psycho* a *valóságos*, az aligha szorul különösebb magyarázatra. Norman az egyetlen e filmek főszereplői közül, aki valóban súlyosan beteg. A *Szédülés* hőse időleges tériszonyban szenved ugyan, ám valójában nem beteg. A halott lány újbólinak vélt felbukkanása, a szerelem újraélése nem puszta hallucináció, nem is „nekrofilia” (ahogy Hitchcock emlegette), hanem egy vele űzött bűnös játék következménye, maga a bűntény: a halottnak vélt lány él, állítólagos halála valóságos gyilkosságot palástolt csupán. Hasonló a helyzet az *Észak-északnyugat*

főszereplőjével (Cary Grant), aki látszatra elveszíti a személyiségét, sem ő, sem a néző nem lehet biztos benne, kicsoda ő, beteg vagy egészséges, míg a film végére világossá lesz, hogy egy bonyolult kémjáték áldozata, szó sincs személyiségzavarról.

Ezzel szemben Norman skizofréniája nem imaginárius, nem szimbolikus, hanem valóságos. Az első két film története látszólag pszichológiai, ám valójában bűnügyi: a bűntény felderítése megoldja a rejtélyt, s ezáltal meghozza a gyógyulást. A *Psycho* története látszólag bűnügyi (pénzlopás, gyilkosság), ám valójában pszichológiai. Nem a pszichózis mögött rejlik bűntény, hanem a bűntett mögött rejlik pszichotikus zavar. Ezért a *Psychóban* nem a bűncselekmény felderítése oldja meg a lelki problémát, hanem a pszichológiai defektus felderítése ad magyarázatot a bűnökre. Norman, aki valóban beteg, ellentétben a másik két film hőisével, nem gyógyul meg, csupán ártalmatlanná teszik, kikapcsolják őt a társadalomból. Ebből következik, hogy míg az *Észak-északnyugat* és a *Szédülés* alapvetően bűnügyi filmek, addig a *Psycho* pszichológiai film, benne a nyomozás nem bűnügyi, hanem pszichoanalitikus, mivel itt a bűn forrása, ellentétben a másik két művel, maga a betegség. Idézzük fel ismét a rejtély felderítésére fölkerít, de azt megoldani nem tudó Chambers seriff árulkodó megjegyzését: „Hogy mi történt, azt csak a pszichológus derítheti ki.”

A filmnek a gyilkosságot követő egy órájában azonban nem pszichológus nyomoz (ő csak a film végén, a rejtély megoldása után lép színre), hanem előbb egy magánnyomozó, majd Marion legközelebbi hozzátartozói, Lila és Sam. Mindhármójuk ugyanazzal próbálkozik: feljutni a házba, annak is az emeletére, a „mamához”. A nyomozás téje tehát szorosan összefügg a film megteremtette

vertikális térrel, a lenttel és a fönttel, s az ennek megfelelő pszichikai szintekkel. Vagyis, mint korábban bizonyítani igyekeztünk, a szereplők folyamatos fölfelé törekvése, vertikális mozgása a függőlegesen hármasszintű térben, lényegében a pszichoanalitikus terápia térbeli leképezése: fel kell jutni ahhoz, hogy napfényre derüljön, ami lent van. Ám a fentet védi a fiú, a középső szint lakója, s ezzel védi a lentet is.

A második feljutási kísérlet: Arbogast

Amikor Marionnal együtt először megpillantjuk a sötét felhőkbe burkolózott baljós Bates-házat, már akkor nyilvánvalóvá lesz, hogy a lenti és a fenti épület, vagyis a motel és a ház között a fiú tartja a kapcsolatot, egyedül ő jogosult fölmenni. Az első konfliktus abból támad, hogy meghívja Mariont a házukba vacsorázni, amit anyja hisztérikus féltékenységgel visszautasít, így a vacsorát lent, a motelben, a fiú szobájában költik el.

A rendező ezzel a fölvezetéssel egy újabb vörös heringet készít elő, amely végig húzódik a *Psycho* további történetén, vagyis Norman és a mama történetén, egészen a filmvégi lelepleződésig. Marion halála és elsüllyedése után a néző elvesztette a filmjét, ám Hitchcock máris újabb ösvényre kalauzolja, ami, az eddigiekkel ellentétben, a valódi történet irányába halad ugyan, ám az előzőekhez hasonlóan tévútra vezet. A néző, aki, tudjuk „szereti előre kitalálni, mi fog történni”, most abban a hitben építi tovább magában a filmjét, hogy Norman anyja gyilkol és a fiú kényszerűen fedezi-rejtegeti a súlyosan beteg idős asszonyt. A néző tehát előbbre jár a nyomozóknál, tudja, pontosabban tudni véli azt, amit a nyomozók nem tudnak. Hitchcocknál gyakori feszültségforrás, hogy a néző több

információval rendelkezik, mint a film hősei: a *Kötél*ben például az első pillanatban tanúi vagyunk a gyilkosságnak, amit James Stewart csak a film végére nyomoz ki, a *Fiatal és ártatlan*ban és a *Téboly*ban előbb tudjuk, mint a nyomozók, hogy nem a főhős a gyilkos. Azért izgulunk, hogy a nyomozók is rájöjjenek arra, amit mi már tudunk. De legalább ilyen gyakori, hogy mi sem tudunk többet, mint a film szereplői: Hitchcock így tartja fenn a film végéig a kétértelműséget a *Gyanakvó szerelemben* vagy az *Elbűvölvében*. Más műveiben a kétfajta módszer kombinációjával teremt feszültséget. A *Szédülés*ben egy ideig Stewarthoz hasonlóan mi sem értjük a halott lány váratlan felbukkanását, ám előttünk hamarabb lepleződik le (körülbelül a film kétharmadánál), mint a férfi előtt. A *gyanú árnyékában* hőséről sokáig nem tudjuk eldönteni, gyilkos vagy ártatlan, majd később az válik a feszültség forrásává, hogy mi már tudjuk, amit a film gyanútlan szereplői nem: hogy veszedelmes sorozatgyilkossal állnak szemben.

A *Psycho* dramaturgiai szerkezete látszatra az első mintát követi: többet tudunk, mint a film szereplői. Miközben ők az eltűnt lányt keresik, mi láttuk, hogy megölték a Bates-motelben, s abban is biztosak vagyunk, hogy a beteg anya a gyilkos.

Egyfelől tehát valóban többet tudunk a nyomozóknál, másfelől kiderül, hogy a lényegét tekintve erről szó sincs: a titok előttünk is rejtve marad. Hitchcock, aki folyamatosan játszik a nézői beidegződéseinkkel, tovább erősíti vélt fölényünket azzal, hogy újra előveszi a pénzlopás motívumát. Mind a nyomozó, mind Sam és Lila abból a feltételezésből indul ki, hogy Mariont a negyvenezer dollárért ölték meg. Már csaknem a film végén járunk, ám Sam még mindig azt a teóriát adja elő az egyre idegesebb Normannak, hogy pénzre volt szüksége, ezért végzett a lánnyal. Mi láttuk, hogy a negyvenezer dollár

elmerült a mocsárban, Mariont nem ezért ölték meg, hanem féltékenységből: az anya a gyilkos. A néző tehát, nem először a film során, ismét összeállít magának egy történetet, ami nem teljesen téves, mint Marion története, hanem részben igaz, részben hamis, s ezáltal, ha lehet, még jobban összezavarodik.

Samet és Lilát követve felbukkan Arbogast, a magándetektív, akit Marion főnöke bíz meg a lány és a lopott pénz felkutatásával. A nyomozó, most már Samék nevében és helyett is nyomozva, végigjárja a környékbéli olcsó moteleket, míg eljut a Bates-házig, ahol nyomra bukkan. Arbogast figurája, Marionéhoz hasonlóan, vörös hering. Alakja a film noir magándetektívjeit idézi: zömök, masszív, barázdált arcú negyvenes férfi, laza öltönyben, fején puhakalappal. Lényéből nyugalom és biztonság sugárzik. A filmekben ilyen az a fickó, aki megoldja a rejtélyt, leleplezi a bűnöst, majd zsebében a jól megérdemelt tiszteletdíjjal kísétál a képből. Láttán arra gondolunk: ő lesz az, aki kideríti, mi történt, a történet hátralévő részében ő a hősünk, vele haladunk tovább. Ezt az érzésünket erősíti, hogy Arbogastot ismert, népszerű színész játssza: Martin Balsam. A nézői reményeink, amelyeket figurájához fűzünk, helyénvalóak lennének, ha bűnügyi filmről lenne szó, amelyben a rejtélyi megoldása rendőri feladat. Ám – mint már utaltunk rá -, a *Psycho* nem bűnügyi film.

Arbogast alig tizenöt percet tölt el a történetben: váratlanul lemészárolják, olyan brutális egyértelműséggel, ahogy egy csirke nyakát vágják el. Akkor éri a halál, amikor fel akar jutni, az anya szobájába: nagyjelenete egy lassú fölfelé araszolgatás a Bates-ház hatalmasan terpeszkedő lépcsőjén, majd ezt követően gyors, kapálózó zuhanás a lépcső tetejéről a földszintre.

Fel és le.

Arbogast nyomozása, majd első látogatása a Bates-motelben kevésbé érdekes figyelmünkre; szerepe nem több a szokásos altatásnál, amellyel a rendező azért pepecselget csak, hogy leküzdje gyanakvásunkat, s ráállítson minket egy újabb vakvágányra. Arbogast pontosan úgy viselkedik, úgy lát a nyomozáshoz, lassú tempóban, magabiztosan és határozottan, mint a krimik ismerős detektív-figurái: azt az érzést sugallja, hogy a film sorsa – a sorsunk – biztos kezekben van, ez így halad még hosszú időn át, egészen a történet végéig. Hirtelen halála, amely egész addigi tervékenységét ugyanolyan értelmetlenné tette, mint korábban Marion lemészárlása a lány hosszú menekülését, a zuhany-gyilkosságéhoz hasonló sokkot okoz: tudomásul kell vennünk, hogy a rendező másodszor is játszott a reményeinkkel és a vágyainkkal, mi botorul követtük, s ismét, másodszor is elveszítettük a filmet.

Arbogast a Normannal folytatott, látszatra hűvösen hivatalos és udvarias, ám a mélyén feszültségtől izzó dialógus után (melynek feszültségét az okozta, hogy mi már tudjuk, amit ő csak sejteni kezdett) elhagyja a helyszínt, később a sötétség leple alatt titokban visszatér, kutatni kezd a motel irodájában, felüti a vendégkönyvet, majd, miután nem talál semmit, elindul fölfelé. A fenti házat már első látogatásakor megpillantotta: úgy bontakozott ki a szeme előtt, magasan, sötéten és fenyegetően, ahogy Marion látta meg odaérkezésekor. Félelmetes volt, ugyanakkor, mint minden titok, izgató és hívogató.

Marion nem jutott fel a házig, ám Arbogast megteszi ezt az utat.

Ő a lépcső tetejéig jut.

Lassú, óvatos léptekkel indul neki a fölfelé vezető keskeny ösvénynek, a kapu előtt megtorpan egy pillanatra, majd benyit. Az előtérben hatalmas lépcső fogadja, amely jóval nagyobb annál,

amikor a ház méretei indokolnának. Mondhatni, a ház legfontosabb színtere, középponti helyszíne a lépcső: az egymáshoz képest vertikálisan elhelyezkedő helyiségek mellékesnek tűnnek a szinteket összekötő lépcsősorhoz képest. Korábban volt már szó róla, Hitchcock filmjeiben milyen nagy szerepet játszik nem pusztán általában a fel-le mozgás, hanem konkrétan a lépcső (lift sokkal ritkábban tűnik fel; érdekes, hogy a legszínvonalasabb Hitchcock-tanítvány, Brian de Palma korai műveiben a lépcső szerepét a lift veszi át). Fontos dramaturgiai szerephez jut a lépcső többek között a *Forgószélben*, a *Szédülésben*, a *Gyanakvó szerelemben*, a *Tébolyban*, *Az ember, aki túl sokat tudott* második, amerikai verziójában, a *Madarakban*, az *Elbűvölvében*.

A Bates-házbéli lépcső nem csak azért tűnik nagynak és félelmetesnek, mert a tér közepét szinte teljesen elfoglalja, a házban minden hozzá képest helyezkedik el, szinte belőle nyílik, hanem azért is, mert Hitchcock a Bates-házat a mérethelyesnek körülbelül a háromnegyedére építtette. A *Truffaut/Hitchcock* könyv magyar kiadásának szerkesztői megjegyzésében az olvasható, azért tette ezt, „hogy Anthony Perkins magasabbnak, ’fenyegetőbbnek’ tűnjön mellette”, ám ez kevésbé meggyőző. Hitchcocknak semmi oka nem lehetett rá, hogy Norman nagyobbak, félelmetesebbnek mutassa a valóságosnál, amikor éppen az ártatlanságáról próbálta meggyőzni a nézőt. De még ha ilyesfajta céljai is lettek volna, akkor sem valószínű, hogy ezt éppen azzal a néhány távoli képpel kívánta volna elérni, amelyen Norman a ház felé tart vagy onnan közelít; a szereplő nagyságának növelésére, félelmetessé tételére sokkal egyszerűbb fogások is vannak (kameraállás, világítás, gépmozgások), mint a ház kisebbre építtetése. Ez utóbbi ráadásul azzal jár, hogy nem csak Norman, hanem mindenki más (Arbogast, Lila) is nagynak és

félelmetesnek tűnik mellette, ez pedig aligha lehetett a rendező célja. A szándékos kicsinyítés inkább az épület belsejében szembetűnő, mint a távoli külsőknél, amelyeken ekkora méretkülönbség érzékelése a távolság bemérhetetlensége miatt gyakorlatilag lehetetlen. Az előtér valóban elméretezetten szűknek tűnik, benne a figurák a megszokottnál nagyobbaknak, ám ennél is feltűnőbb, hogy milyen hatalmas a fölfelé vezető lépcső. Utóbbi ugyanis, szemben a kicsinyített házzal, méretarányos; a rajta közlekedő figurák *hosszú képeket* nem tűnnek aránytalanul nagyoknak. Hitchcock ezzel a szokatlan eljárásával minden bizonnyal nem a szereplőket akarta megnövelni, hangsúlyossá tenni, hanem a tér főszereplőjét, a lépcsőt. Arbogast belép a szűk előtérbe, körbepillant, hogy merre induljon, majd fölfelé téved a pillantása, az ő szemszögéből látjuk mi is a teret uraló lépcsőt, amely valósággal hívogat. Most másodízben lépünk be a házba. Először akkor jártunk itt, amikor a gyilkoságot megelőzően fölkiértük Normant. Belépése után akkor Norman ugyanazt tette, amit most a nyomozó: előbb fölfelé nézett, habozott, s csak azt követően indult el balra, a szobájába. Először Arbogast is oldalra néz, ám ő némi habozás után *fölfelé* indul. Később ugyanezt ismétli meg Lila: körbepillant, majd némi bizonytalanság után megindul a szubjektív nagytotálban mutatott lépcsőn fölfelé. Mintha mindketten éreznék, hogy a titok kiderítéséhez fölfelé vezet az út, az emeletre, a mama szintjére.

Hitchcock részletesen beszél Truffautnak arról, hogyan oldotta meg a második gyilkossági jelenetet. Fejtegetése jól megvilágítja alkotói módszerét, azt a pontosságot és tudatosságot, amellyel a jeleneteket fölépítette, a hatásokat kiszámította. Emlékezéseiből tudjuk, betegsége miatt a jelenetnek azt a részét, amely Arbogast útját mutatja fölfelé a lépcsőn, a rendező távollétében forgatták, Saul Bass vázlatai alapján.

Tudjuk azt is, hogy a musztereket megnézve Hitchcock eldobta az anyagot és újraforgatta az egészet; pontosan az ellenkező módon, mint ahogy munkatársai fölvtették. A stáb ugyanis a hagyományos, akadémikus módszert választotta, s oly módon komponálta meg a jelenetet, ahogy ezeket a feszült, lopakodós jeleneteket általában lefényképezik. „Volt egy beállítás a detektív kezéről, amint végigcsúszik a lépcső karfáján, meg egy kocsizás a lépcsőkorlát mentén, oldalról mutatva Arbogast lábát... A lépcsőn való felmenetel, legalábbis így tagolva, nem ártatlanságot sugallt, hanem bűnösséget – magyarázza Hitchcock. – A jelenet tökéletesen megfelelt volna, ha történetesen egy gyilkos megy fel a lépcsőn, csak hogy a jelenetnek más volt a lényege, egészen más. Emlékezzék csak vissza, milyen alaposan készítettük fel a nézőt a jelenetre; abból a feltevésből indultunk ki, hogy él egy rejtélyes hölgy a házban, és hogy az szökött ki, és ölte meg több késszúrással a zuhanyozó fiatalasszonyt. Ebben van a jelenet minden feszültsége, ezért olyan izgalmas, amikor a nyomozó fölmege a lépcsőn. Mindebből az következik, hogy a jelenetet a lehető legegyszerűbben kell felvenni, elég megmutatni a lépcsőt, meg a férfit, amint a lehető legegyszerűbben felmege rajta.”

Hitchcock pontosan érezte-tudta, hogy a tradicionális módszer áthelyezte volna a feszültség centrumát a mamáról a nyomozóra. Ezzel szemben a végső verzióban a kamera egyszerűen felkíséri Arbogastot a lépcsőn, a lehető legsemlegesebb kistotálban. (Hitchcock ugyanezt a módszert alkalmazza, amikor a *Tébol*y gyilkosságjelenetében a felvevőgép szenvtelen kistotálban egyszerűen föl kíséri gyilkost és áldozatát a lépcsőn, majd magukra hagyva őket, ugyanolyan lassú tempóban megteszi a visszautat, s magára hagyva az áldozatot, lehátrál a lépcsőn.) Ugyanakkor ebbe a szenvtelenül, mondhatni hűvösen fölvevett jelenetbe, amelyben a rendező

szándékosan kerülte az érzelmeket és a feszültséget, egy ponton, miközben a nyomozó fölfelé lépdél, bevág egy baljós, feszültségkeltő képet: az emeleti ajtó résnyire nyílik, rajta fény szűrődik ki a sötét padlóra. A feszültség itt, Hitchcock szándékainak megfelelően, a mamához kapcsolódik, tovább erősítve azt a hitünket, hogy az ő szobájából jön a fenyegetés, a fenti szinten lakó idős asszony a gyilkos.

A lépcső-jelenet meglepő vágással folytatódik: váratlanul magas felső totálból látjuk a férfit, amint eléri a lépcső tetejét. Önmagában a váltás sokkoló, ám mielőtt egyáltalán értelmezni tudnánk a látottakat, vagyis lenne időnk megdöbbenni, következik a valódi sokk: balról egy körvonalazatlan alak ront ki és leszúrja a nyomozót, aki véres fejjel zuhan le a lépcsőn. A gyilkosság döbbenetét nem csak a váratlan nézőpont-váltás fokozza, hanem az a meglepő tény, hogy a gyilkos oldalról támad mindvégig fölfelé néző áldozatára, megtörve, mintegy kettévágva az addigi vertikális mozgást. A felső totálra Hitchcock kétféle, merőben praktikus magyarázattal is szolgál a Truffaut-beszélgetésben: egyfelől csak ily módon tudott olyan távolra kerülni a gyilkostól, hogy a néző ne tudja azonosítani, másfelől csak ebből az irányból tudott olyan széles totált nyitni, amelyre hatásosan rá lehetett vágni Arbogast véres arcának nagyközelijét: „...amikor már majdnem felért, szántszándékkal felülről irányítom rá a felvevőgépet, mégpedig két megfontolásból: az egyik, hogy vertikálisan filmezhessem le az anyát, mert ha egyszerűen csak hátulról közelíték rá, annak olyan látszata lett volna, mintha szándékosan akarnám elrejteni az ábrázatát, és akkor a néző azonnal gyanút fogott volna. Ezért olyan szögből vettem fel a jelenetet, hogy a néző érezze, nem akarom előle az anyát elrejteni. De van egy másik oka is annak, hogy olyan magasra helyeztem a felvevőgépet, és ez a fontosabb; arról van szó, hogy

csakis ezzel a magas kameraállással lehetett úgy megcsinálni a jelenetet, hogy a lépcsőről készített nagytávoli éles kontrasztban legyen azzal a nagyközelivel, amely abban a pillanatban mutatja Arbogast arcát, amint a kés lesújt rá. Pontosan olyan ez, mint valami zene, a magasan elhelyezett kamera tölti be a vonósok, majd a hirtelen megjelenő fej a rézfúvósok szerepét”.

A fenti idézet nem csak Hitchcock filmes építkezésének tudatosságára világít rá, hanem arról is árulkodik, hogy a formai szempontok nála mindig elsődlegesek az úgynevezett tartalmiakhoz vagy dramaturgiaiakhoz képest. „A legtöbben, legalábbis a kritikusok, csak a tartalomról beszélnek – mondja a *Cinéma*-interjúban. – Engem nem érdekel, miről szól a film... Csak az érdekel, milyen érzelmi hatást váltok ki a közönségből. A tartalom számomra másodlagos kérdés.” Hitchcocknak, ha a fenti két célját el akarta érni, amit csakis egy megfelelően távoli totállal lehetett, szükségképpen fölfelé kellett vinnie a kamerát, egyszerűen azért, mert a gótikusra épített, a mérethelyesnél kisebb házbelső annyira vertikális elrendezésű, hogy benne totál egyik oldalról sem fölvehető, csakis fentről (elképzелhető lenne még alulról is, ám akkor nem látnánk, mi történik). A vertikális tér tehát vertikális mozgást indukál. Ugyanakkor a kamera hirtelen fölkerülése a tér tetejére folytatja és betetőzi azt a lenről fölfelé haladó mozgást, amelyet addig, Arbogastot követve, megtettünk. Mintegy folytatja a detektív útját és eljut legfölülre, oda, ahová Arbogast nem juthatott el. (Hasonló módszerrel él Tarkovszkij a *Sztalker*ban, amikor a kamerát rövid időre beengedi abba a tiltott zónába, ahová útjuk végén a hősök nem lépnek be. A három férfit vízszög választja el a végcéltől, előtte ülnek, majd a felvevőgép belülről, a vízszög takarásából mutatja őket.)

A totálból a rendező Arbogast véres arcára vált, majd kitartja ezt a közelit, szinte vele együtt zuhanunk le a lépcsőn. A fölfelé mozgás reverzióját látjuk, ám az előbbivel ellentétben, s ellentmondva annak, hogy az arcot mindvégig fix, stabil beállításban mutatja, zaklatott, gyors képen. Ezt úgy éri el, hogy a fölvetett zuhanás képeit (amelyeken a kamera egyszerűen lehátrál a lépcsőn, üresben) háttérként használva eléültette a stúdióban Martin Balsamot, akinek nem volt más dolga, mint némileg kalimpálva döbbsent kifejezéssel eljátszania a hátrafelé esést, miközben a kamera mindvégig a véres arca közelijét mutatta – azt az érzést keltve, hogy szédítően zuhan lefelé a lépcsőn, egészen a földszintig, ahonnan elindult. Ez az eljárás Hitchcock találmánya, mint ahogy ő alkalmazta először a kocsizás és ellenkező irányú zoom kombinációt, amellyel a *Szédülés* két legrémisztőbb jelenetét (az elején a rendőr lezuhanását a tetőről, a végén pedig a templomtorony szédítő csigalépcsőjének képét) fölvette, mindkét esetben úgy, mintha maga a néző zuhant volna szédülten a mélységbe. Hitchcock nem véletlenül dolgozta ki ilyen precízen, pénzt, időt és fáradságot nem kímélve ezeket az alig néhány másodperces zuhanás-effektusokat: a mélység érzékeltetése, a mélységgel való szembenézés, általában a magasság-mélység kapcsolat filmjeinek vissza-visszatérő eleme. A *Szédülés*ben a templomi lépcső szűkülő perspektívájú fenti totáljának felvételéhez külön makettlépcsőházat építtetett, akkori áron tetemes összegért, tizenkétezer dollárért. Hitchcock a Truffaut-beszélgetésben világossá teszi, hogy nem pillanatnyi ötletéről van szó, egy nagy rendező költséges szeszélyéről, hanem olyan problémáról, amely régóta foglalkoztatja és az egész életművét áthatja. „Ugyanezt az effektust *A Manderley-ház asszonyában* is meg szerettem volna valósítani, de nem sikerült, a probléma ugyanis az, hogy hogyan nyújthatjuk meg úgy a perspektívát, hogy a nézőpont közben

változatlan marad. Tizenöt éven át törtem a fejem a megoldáson” – mondja. Míg a *Szédülésben*, mint maga fogalmaz, „a fahrt és a zoom egyidejű alkalmazásával oldottuk meg a problémát”, az Arbogast-gyilkosság ugyanennek egy másik variációját kínálja. Itt is két, össze nem tartozó képfajta és mozgás kerül egy képre: egy közeli fix beállítás a nyomozó arcáról a lefelé zuhanó kamera fahrtja előtt.

A zuhanás végén Arbogast a földre esik, a körvonalazatlan gyilkos ráront, s többször beledöfi a fürdőszobában látott jókora kést, miközben erős, recsegő hangok teszik a jelenetet még félelmetesebbé. Arbogast alig negyedórát töltött el a filmben. Igazából nem tett mást, mint megpróbált eljutni – feljutni – a titokzatos anyához, s ez az életébe került. A lépcső tetején támadták meg és a lépcső alján végezték ki.

A néző megint elvesztette hőjét, ezúttal a nyomozót, akiről ennyi csalódás után, azt remélte, vele marad a film végéig, közös történetük lesz. Döbbenetét fokozza, hogy a férfit akkor ölik meg, amikor még igazából el sem kezdett tevékenykedni, ráadásul úgy mészárolják le, olyan egyszerűen és szenvtelenül, akár a vágóhidra vezetett állatot. A zuhany alatt még küzdelmet, védekezést és hosszú agóniát láthattunk, ám itt a halál egy pillanat alatt következik be. A két gyilkosság bemutatása közötti különbség pontos hatáselemzésből fakad. Hitchcock ezt a gyors, szinte elkapkodott gyilkosságot azzal magyarázta, hogy a zuhany-gyilkosság dermesztő emléke hat ki a második emberölés-jelenetre (s majd a harmadikra is, amikor Norman megkísérli leszúrni Lilát). „...Később, ahogyan pereg a cselekmény, a filmben egyre kevesebb a durvaság – mondja -, mert ennek az első gyilkosságnak az emléke bőven elég, hogy a későbbiekben is fenntartsa a feszültséget, és elegendő szorongást keltsen a nézőben.”

A rendező, ellentétben az első gyilkossággal, a következményekkel sem pepecsel sokat: ezt nem követi a nyomok hosszadalmas eltakarítása, Hitchcock röviden megmutatja Normant, amint a mocsár szélén áll, ennyi elég ahhoz, hogy a néző a korábbiak fényében pontosan tudja, mi történt. Hitchcock annyira bízik a néző beidegződéseiben, hogy ebben a második esetben már egyáltalán nem igyekszik Norman ártatlanságára utaló jelekkel fokozni a félrevezetést. A zuhany-gyilkosság előtt azt láttuk, hogy Norman fölmege a házba és leül a szobájában. Ezt követően a gyilkosság után találkoztunk ismét vele, amint rémülten kirohant a házból: a két epizódot a néző önkéntelenül is összekapcsolta, s ezzel a férfi ártatlanságát sugallta. Elvégre mi kísértük föl a szobájáig, mi tanúsítjuk az alibijét. Az Arbogast-gyilkosnál Hitchcock ugyanezt már nem tartja szükségesnek. Megint elegáns, fair módon játszik: ha belegondolunk, akár gyanakodhatunk is Normanra. Elvégre Arbogast először a motelban keresi a férfit, bemegy a recepcióra, a szobájába – mindkettő üres. Norman tehát minden bizonnyal fent tartózkodik a házban. Márpedig abban az esetben kevésbé valószínű, hogy nem venné észre, mire készül az anyja, vagy ha azt nem is, annyit mindenképpen, hogy a szobája melletti lépcsőn gyilkosság történik, s kirohanna azt megakadályozni. Hitchcock ismét árulkodó nyomokat hagy a mesében, mert pontosan tudja, hogy a cselekménynek ezen a pontján a nézőt már annyira elragadja az a történet, amit magában – a rendező cinkos és hamis segédletével – összeállított, hogy óhatatlanul is kiszűri a tudatából az ennek ellentmondó elemeket.

Ezt követően jellegzetes „feszültségoldó” jeleneteket iktat az egyre véresebb és titokzatosabb történetbe: a seriff lakásában játszódó epizódokat. Chambers seriff és felesége tipikus hitchcocki átlagpolgárok: kedvesek, jóindulatúak és tökéletesen gyanútlanok. Ha

ez a kedves családi idill, ez a csacska, udvariaskodó fecsegés a film elején látható, akkor egyszerű „altatásról”, a figyelem eltereléséről van szó. A történetnek ezen a pontján, két sokkoló gyilkosság közvetlen emlékével azonban nem csökkenti, oldja az izgalmat, hanem ellenkezőleg: a végletekig fokozza. A feszültség forrása kettős: egyfelől az a jól ismert technika, hogy a néző többet tud a szereplőknél. Mi tudjuk, hogy mi történt a házban, s ezért egyre idegesítőbb a helyi rendőr lassú, nyugodt naivitása, amellyel csillapítja Lilát és Samot. Másfelől a dialógus belső feszültsége abból fakad, hogy Lila és Sam gyanít valamit, s erről próbálja meggyőzni a seriffet, mi meg szurkolunk nekik, mert tudjuk, hogy igazuk van. A helyzet humorát az adja, hogy miközben a seriff derűs fölényrel arra próbálja rábeszélni a fiatalokat, hogy hagyjanak fel a magánnyomozással és bízzák a dolgot a rendőrségre, épp ő, a helyi rendőr az, aki a legtávolabb áll az igazságtól, vagyis látjuk, milyen az, amikor a rendőr vesz kézbe egy ügyet. Hitchcock átveszi a *film noir* sémáit: filmjeiben a bűnügy megoldására csaknem mindig a magányos, civil hősök bukkannak, s szinte soha hivatásos nyomozók. Hasonlóan tehetetlen a rendőrség sok más filmjében is, így a *Madarakban*, a *Fiatal és ártatlan*-ban, *Az ember, aki túl sokat tudott*-ban, a *Tébolyban*. Az embernek, Hitchcock filmjeit látva, az az érzése, mindenki más alkalmasabb egy bűnügy megoldására, mint a rendőr. (Hitchcock sokszor elmesélte egy nyomasztó gyerekkori emlékét, amikor apja büntetésül rövid időre rendőrségi cellába záratta: talán ez is magyarázza ellenérzését a hivatalos bűnüldözőkkel szemben.)

Truffaut szerint a seriff-epizód törést jelent az amúgy egységes stílusú, logikusan építkező filmben. „A seriff azért került bele a történetbe – válaszolja Hitchcock -, mert... mindig ott az elkerülhetetlen kérdés: 'De hát miért nem mennek a rendőrségre?'... Egyszer már meg

akartam mutatni, mi is történik, ha a szereplők mégis elmennek a rendőrségre.”

Láttuk: semmi.

Pontosabban, gazdagabbak lettünk egy nyugtalanító információval: a seriff szerint a mama rég meghalt, a helyi temetőben nyugszik. Ezzel a hírrel nehéz mit kezdenünk, csak tovább növeli a zavarunkat. Elvégre mi tudjuk, amit Lila és Sam csak gyanít: hogy az asszony él, láttuk a sziluettjét, hallottuk a hangját. Vagy mégis a seriffnek volna igaza? De szerinte ebből az következik, hogy minden rendben, semmi ok az aggodalomra, Marion és Arbogast messze jár a pénzzel. Mi tudjuk, hogy ez biztosan nem igaz. Ők halottak. De akkor ki gyilkolt? Már a film vége felé járunk, ám a homály egyre sűrűbb, a kétely fokozódik, s kezdünk elbizonytalanodni, jó nyomon járunk-e.

Truffaut szavaival „ezután egy-kettőre visszatér a régi feszültség”. A *Psychó*ban a feszültség szabályos fel-le ritmusú görbét ír le, lassan emelkedik, kirobban, majd alábbhagy, ismét emelkedik, s újabb forrponot követően megint lecsökken. Először a Marion pénzlopásánál kezd fokozatosan emelkedni a tenzió, a Bates-motelben történt beszélgetésnél kicsit lecsökken, majd a zuhany-gyilkosságkor magasba csap, s lassan ereszkedik lefelé, egészen Lila, Sam és Arbogast felbukkanásáig. Ekkor megint fokozatos emelkedés következik, mely az Arbogast-gyilkosságban jut el a csúcra, ezt követően pedig hirtelen lehanyatlik. A seriff jelenet után gyorsan ismét nőni kezd a feszültség, egészen a végső robbanásig, az újabb, sikertelen gyilkossági kísérletig. Ezt követi a rendőrségi zárókóda, amelyben újra lecsökken, immár véglegesen: a rejtély megoldódott, a gyilkos lelepleződött.

Fentről le: a vereség

A seriff érdeklődő telefonjának, amelyet Samék megnyugtatóra tesz, fontos dramaturgiai következménye van. Norman nyugtalan lesz, tudja, egyre többen fogják keresni az eltűnt Mariont és Arbogastot, ezért rászánja magát, hogy az anyját levigye e pincébe, ott rejtse el az illetéktelenek elől. Normant látjuk, amint a már ismert úton, a fölfelé vezető kerti lépcsőkön felmegy a házhoz, bemegy a kapun, majd elindul fölfelé a képmezőt betöltő lépcsőn, az emeletre. Most először látjuk a fiút fölmenni. A kamera, szemben azzal, hogy Arbogastot mutatta hasonló helyzetben, ezúttal nem követi Normant, hanem megáll lent, mintegy elhagyja a férfit, aki egyre távolodik, fölfelé haladtában, míg belép az anya fenti szobájába és eltűnik a szemünk elől. A felvevőgép ekkor „üresben” elindul a lépcsőn a férfi után, s miközben nagyon lassan fölfelé mozog, az üres lépcsőházban az anya már ismert hangját halljuk, amint azt kiáltozza, hogy nem hagyja magát levinni a „dohos és nyirkos” pincébe. Közben a felvevőgép eléri az emelet szintjét, de ott nem áll meg, nem megy be a szobába, ahol a „párbeszéd” zajlik, hanem tovább halad fölfelé, immár elhagyva a lépcsőt, majd lassú, puha gépmozgással, fentről lefelé nézve, félfordulatot tesz, megáll a szobaajtó fölött, ahonnan Normant látjuk kijönni, karjában az anyjával, a felvevőgép továbbra is a magasban marad, s kissé visszafelé fordulva, mindvégig föntről fényképezve mutatja, amint a fiú lecipeli tiltakozó anyját a ház lépcsőjén. Itt első látásra ugyanazt a megoldást látjuk, amit az Arbogast-gyilkosságnál: a kamera mintegy folytatja a szereplő fölfelé tartó mozgását, egészen a tér legmagasabb pontjáig, ahonnan lefelé nézve mutatja a történéseket. A funkciója is ugyanaz mindkét esetben: olyan távoli látószöveget találni, ahonnan nem lehet tisztán látni az

anyát, ám a néző mégsem fog gyanút, hogy valamit rejtegetni akarnak előle. „Igen, ahogy Perkins elindul felfelé a lépcsőn, azonnal felemelem a felvevőgépet (*valójában csak akkor, amikor a lépcső tetejére ér* – B. Gy.) – magyarázza Truffaut-nak Hitchcock. - A fiatalember belép a hálószobába, ekkor már nem látjuk, csak halljuk: 'Mama, le kell, hogy vigyelek a pincébe, mert ide fognak jönni szaglászni.' Ezt a beállítást nem lehetett snittel befejezni, akkor a néző gyanakodni kezdett volna: vajon mi lehet az oka a felvevőgép hirtelen eltűnésének? Ezért alkalmaztam a magas kameraállást, a felfüggesztett kamera Perkinsre irányul, amikor felmegy a lépcsőn, a fiatalember bemegy a hálószobába, ekkor kilép a látómezőből, a kamera azonban minden snitt nélkül tovább emelkedik, és amikor már az ajtó fölött vagyunk, megfordul a tengelye körül, és megint a lépcső alját veszi célba, sőt, hogy a közönség el ne gondolkodjék a kameramozgás funkcióján, az anya és a fia közötti vitával tereljük el a figyelmét. A közönség csak a dialógusra összpontosít, a kameramozgást figyelmen kívül hagyja; mi azonban, kihasználva a pillanatot, ismét vertikális helyzetben vagyunk, és a néző már nem is csodálkozik rajta, hogy a felülről mutatott Perkins a karjában leviszi az anyját a lépcsőn. Semmi sem élvezetesebb dolog, mint arra használni a kamerát, hogy lóvá tegyük vele a nézőt.”

Truffaut és Hitchcock a két lépcső-jelenet közötti hasonlóságot hangsúlyozza, ám – s erről egyikük sem szól – ezt a két, dramaturgiai szempontból kulcsfontosságú epizódot *ellentétes módon* oldotta meg a rendező. Arbogastot mindvégig jellegtelen, érzelemmentes kistotálban követi felfelé a felvevőgép, majd hirtelen vágással fenti totált ad, onnan látjuk az első dőfést, majd arra gyors közelit vág az áldozat véres arcáról, amint lefelé zuhan a lépcsőn. Gyökeresen másfajta eljárással vette föl a felfelé-lefelé mozgást Hitchcock a második

lépcső-epizódban. A kamera ezúttal nem követi a szereplőt, hanem tőle független, mondhatni ellentétes mozgást végez. Megáll a lépcső alján, és onnan fölfelé nézve mutatja Norman felmenését az emeletig, csak akkor kezd el fölfelé indulni, amikor Perkins már kitűnt a képből, ekkor az üres térben egészen a legmagasabb pontig emelkedik, ott lassan befelé fordul, majd innen, lefelé nézve, az előbbi totál ellentétes nézőpontjáról mutatja az anyját levivő Normant. A kétféle megoldás pontosan megfelel annak, ahogy Hitchcock az 1965-ös *Encyclopaedia Britannica Film Production* című szócikkében a felvevőgép lehetséges mozgásait magyarázza. „Kétféle kameramozgásról beszélhetünk – írja. – 1. A szereplők mozgásához igazodó kameramozgás. A kamera a karakter mozgását követi, előre kocsizva, vagy profilból, ha a szóban forgó karakter sétál. A cél az, hogy a közönség ne érzékelje a kamera mozgását, ezért tökéletes összhangba kell hozni a szereplőével. Ha ez az összhang hiányzik, ha a kamera egy pillanatra is mozgásban van, míg a szereplő mozdulatlan, nem érzük el a kívánt hatást. 2. Dramatikus kameramozgásról beszélünk, ha a kamera a drámai hatás érdekében mozog, miközben a szereplő nyugalomban van. Például akkor, ha a kamera a nyomaték kedvéért ráközelít a szereplő arcára, vagy ha a jelenet végén visszakocsizik, hogy megmutasson egy magányosan ácsorgó embert a szoba közepén. Ez a fajta alkalmazás jelentéssel tölti meg a képet. A film, akárcsak a regény, e jelentések összessége.”

Könnyen belátható, hogy Hitchcock az Arbogast-gyilkosság bemutatásakor az első, míg a második lépcsőjelenetben a kettes számú, „drámai” kameramozgást használta. Az első semleges, nem kelt sem feszültséget, sem érzelmeket. Márpedig Hitchcocknak épp arra volt szüksége, hogy elterelje a közelgő gyilkosságról a figyelmet: ezért követte semleges kistotálban a fölfelé lépdelő nyomozót, majd

törte meg ezt a semlegességet a gyilkosság pillanatában a váratlan felső totállal. Amikor Norman fölmege, hogy levigye anyját a pincébe, nem kellett elterelni a néző figyelmét, ellenkezőleg, éppen hogy föl akarta ébreszteni azt, s közönséget belevonni az „anya és fia közötti vitába”. Ezzel, természetesen, akárcsak az első esetben, azt is elérte Hitchcock, hogy a néző ne figyeljen föl arra, ismét milyen távolról mutatja, vagyis rejtegeti a folyamatosan „beszélő” anyát.

Ez a lassú fölfelé tartó, vészjósló kameramozgás az egész Hitchcock-oeuvre egyik legbravúrosabb pillanata. Hasonló módszerrel él, és hasonlóan látványosan a *Téboly* gyilkosság-jelentében. Itt egymás után alkalmazza a kétféle megoldást. A gyilkost és áldozatát végig követi a kamera fölfelé haladtukban a lépcsőn, a beállítás és a mozgás tehát semleges. Nincs szükség feszültségkeltésre, elvégre a cselekménynek azon a pontján a néző már tudja, hogy újabb gyilkosság következik. Ezért a legfélelmetesebb a legkevésbé feszültségkeltő technika: a férfi és leendő áldozata békésen cseverészve haladnak a vesztőhely felé. Amikor bemennek a szobába, s bezárul mögöttük az ajtó, a kamera nem követi tovább őket, leválik a szereplőkről, „drámai kameramozgással” elindul „üresben”, lefelé, ezzel a vészjósló mozgással hagyva magára a gyilkost és gyanútlan áldozatát.

A mozgás iránya ugyanaz, mint a korábbi jelenetben: fel és le.

Az anya levitele a pincébe a film „rejtett, mögöttes története” szempontjából kulcsfontosságú momentum. Ez Norman énjének, psychéjének története, melynek, mint azt a korábbiakban igyekeztünk kimutatni, térbeli megfelelője a három részre tagolt Bates-rezidencia: a fenti ház, a közepén elhelyezkedő motel és a föld alatt a halottak világa. A konfliktust e térben az jeleníti meg, hogy a mama nem a saját helyén tartózkodik. Az anya halott (mint később kiderül: a fia

ölte meg), az ő helye a többi áldozattal együtt a föld alatt, a mocsárban lenne, vagy a temetőben, ahol (mint később megtudjuk) üres koporsója fekszik. A szituáció azért abnormális, mert Norman, nem tudván beletörődni anyja elvesztésébe (s ebből a szempontból mindegy, megölték-e vagy természetes halállal halt meg, lévén a gyilkosság e pszichózisnak nem oka, hanem következménye), továbbra is élőnek tudja az anyját, vagyis nem viszi *le* a halottak birodalmába, hanem továbbra is *fent* tartja, maga fölött, a házban, annak is az emeleti szobájában.

Amikor a film vége felé, megriadva a kutatásoktól, mégis úgy dönt, hogy anyját a pincében rejti el, már a saját bukását vetíti előre. Azt, hogy térben helyreáll a világ rendje, ami azonos azzal, hogy a mama végleg lentre kerül, ő pedig végleg átveszi anyja énjét, a külvilág számára is láthatóan megőrül, intézetbe kerül. Nem véletlen az „anya” kétségbeesett tiltakozása a levitel ellen. Nem pusztán az ellen van kifogása, hogy a kényelmes-otthonos régi szobájából a nyirkos, hideg és sötét pincébe kerül, rothadó gyümölcsök közé, hanem tudja, hogy ezzel be kell vallania a fia feletti hatalma elvesztését, szembe kell nézni azzal, hogy halott, akinek lent, az enyészet birodalmában a helye. A levitel tehát egyfajta újabb anyagyilkosság, az anya halálának elismerése, a korábbi véres esemény újrajátszása, újratemetés. Ugyanakkor a mama *fent* marad a házban, azaz a saját szintjén, ám *azon belül* a fenti szobájából leviszik a föld alá. A *Psycho* szerkezete ismétlődő mozgásokból formálódik. Az elmaradt temetésnek a mostani csak az egyik, mintegy közbülső megismétlése, amit követ majd a valódi, amikor az anyát Norman leleplezése után, valóban eltemetik. A megoldás tehát Hitchcockra jellemzően ambivalens: a mama fentről lekerül, ám ugyanakkor a tér nagyobb hármassá beosztását tekintve, *fent* marad, a saját helyén.

A jelenet a bűnügyi történet szintjén ugyanakkor továbbra is azt sugallja, hogy a házban egy beteg, gyilkos öregasszony él, akit a fia rejteget.

A harmadik feljutási kísérlet: Lila

Az anya tehát lekerült a pincébe, ám továbbra is mindenki *fölfelé* tör, mert a fönt rejti a titok nyitját. Mint láttuk, az első, aki – Norman invitálására – fel akart menni, Marion volt, ám ez a kezdeményezés már a kezdetekkor kudarcot vallott, a lány lent maradt a motelben – mégis, ez a kísérlete, pontosabban már maga a gondolat, ami igazából Norman elfojtott vágya volt, hogy Marion mintegy lehetséges partnerként az anyával vacsorázhasson (amely helyzet Marion vágya is volt) az életébe került.

Tovább jutott Arbogast, aki a lépcső tetejéig, az anya szintjéig jutott el, ám ez neki is az életébe került. Mindketten *fölfelé* indultak el, és *lent* végezték, a mocsár mélyén.

A történetben Normanon kívül már csak két szereplő, Lila és Sam maradt: a harmadik, immár sikeres feljutási kísérlet az ő nevükhöz (pontosabban Lilához) fűződik.

Lila mintha nővére, Marion reinkarnációja volna, s nem csak a szembeszökő hasonlóság okán (elvégre Hitchcocknál a hideg, szőke nők, mint már szó volt róla, mind erősen hasonlítanak egymásra), hanem azért, mert Mariont követve az ő útját járja végig, ismétli meg, s teljesíti be. Emlékezzünk: Marion vágya az volt, hogy kis bőröndjével a kezében, ballonkabátját lazán a karjára vetve váratlanul beállít a meglepett Samhez a pénzzel, s új, közös életet kezdenek – erről ábrándozott, ezt képzelte el a Phoenixből kivezető autóúton. Sam a nyitójelenetet követően akkor bukkan fel ismét, amikor levelet ír

Marionnak, hogy meggondolta magát, és a nehézségek ellenére szeretne összeköltözni a lánnyal. Marion vágya tehát teljesült, ám akkorra már halott. Néhány perc múlva, éppen úgy, ahogy Marion megálmodta, beállít a meglepett Samhez a nővére erősen hasonlító Lila, kezében bőrönd, karján könnyű, világos ballonkabát. (Marion a film elején kezében bőrönddel, karján könnyű, világos ballonkabáttal hagyta el otthonát, s indult el végzetes útjára.) Ettől kezdve Lila bejárja – végigjárja – testvére útját, vagyis – immár harmadikként – elmegy a motelba, megismerkedik Normannal, elindul fölfelé a házba, s rálel a titokra, (amiért ő is csaknem az életével fizet). Immár harmadszor ismétlődik ugyanaz a történet, ugyanaz a mozgás.

Fel és le.

Idézzük fel (stílszerűen, magunk is ismételve) Chabrol és Rohmer tételét: „Kétszer kell alászállni, másodszor is végig kell menni ugyanazon az ösvényen”.

Lila nem egyedül, hanem Sammel érkezik a motelbe. Ő az első, aki nem egymaga vág neki a feljutásnak – s alighanem ezért lesz ő az, akinek sikerül. Marion vesztét hasonló helyzetben a magánya okozta: hogy nem volt vele Sam. Ez nem csak fizikai védelmet jelent, hanem azt is, hogy Norman megkívánta a magányos nőt, ezért hívta vacsorára az anyjához, s ezért végzett vele. Arbogast is egyedül próbálkozott, abban a hitben, hogy egy idős asszonnyal áll szemben. Ez a tévedés ad bátorságot Lilának is, hogy egymaga fölmenjen a házba. Ám addig Sam a motelben lefoglalja Normant. Ebből következően Lila feljutási kísérletét Hitchcock a klasszikus griffithi párhuzamos vágással mutatja be. Ennek lényege, hogy két, egy időben zajló eseményt váltakozó, egymást váltó vágásokkal snittel fel. Griffithnek szinte minden filmje ezzel a módszerrel végződik, az úgynevezett last minute solution-ig. A módszert azóta igen sokan alkalmazták,

előszeretettel él vele Hitchcock is. A legbravúrosabban talán a *Hátsó ablakban*, amikor a hősnő a gyilkos üres lakásában kutat, a férfi váratlanul megérkezik és közelít a lakása felé.

Attól kezdve, hogy Lila fölmegey a házba, Sam pedig szóval tartja Normant, Hitchcock folyamatosan változtatja a feljutás képeit a motelben zajló, egyre idegesebb párbeszéd képeivel.

A lány nagyjából ugyanúgy közelíti meg a fenti házat, mint korábban Arbogast, majd Norman: fölsétál az ösvényen, benyit az elfüggönyözött ajtón, majd körülnéz, habozik keveset, merre induljon el, előbb balra, a fiú szobája felé tekint, aztán a figyelmét egy jobbra lévő szobrocška köti le, végül a teret elfoglaló hatalmas lépcső „hívásának” engedve elindul ő is fölfelé. Tág tere nyílna itt az izgalom fokozásának, hosszan, sejtelmesen mutatva, amint Lila óvatosan, félve fölfelé halad. A rendező ehelyett a lányt gyors vágással (közbeiktatva Sam és Norman diskurzusát) a lépcső tetején mutatja, vagyis ott, ahová Arbogast nem jutott el.

Lila háborítatlanul belép az anya emeleti szobájába. A helyiség látszatra nem különbözik egy idős asszony lakhelyétől: ósdi, komótos bútorok, régi tárgyak, csecsebecsék, a hatalmas ruhásszekrényben divatjamúlt, öreges ruhák. Az anya szobájában a legfeltűnőbb a jókora dupla ágy (később megtudjuk: ez volt az anya „bűnének” terepe, majd a kettős gyilkosság színtere). A feltűnő igazából nem is maga az ágy, hanem rajta, szinte brutális illetlenséggel, egy test hosszúkás, csavart alakú, kicsit kígyószerű lenyomata. Ez a lenyomat nem igazán kelti egy olyan fekvőhely benyomását, ahonnan épp nemrég kelt ki valaki. Merev és mesterséges, mintha egy ügyetlen berendező vagy díszlettervező formázta volna: van benne valami, ami nem személyre, hanem élettelen tárgyra utal. Nyilvánvalóan nem hibáról van szó – elvégre igen könnyű betenni a díszletbe egy gyűrött ágyneműjű,

feldúlt ágyat -, hanem arról, hogy éppen ennek a különös, feszengő érzésnek a felkeltése volt a rendező célja. Amikor Lila odalép az ágyhoz, és kezét végighúzza a merev formákon – mintha halottat érintene. Aztán a lány váratlanul megriad, ám kiderül, a szobában lévő hatalmas tükör rémisztette meg: a saját árnyékától, tükörképétől ijedt meg. Lesles Brill hosszan elemzi a tükrök jelentőségét a *Psychó*ban, vagy féltucat esetet sorolva fel – Sam és Marion hotelszobája, Marion lakása, Arbogast, Sam és Lila találkozása Sam munkahelyén, a motel recepciója stb. -, ahol tükrök bukkannak fel. Ez szerinte arra utal, hogy mindaz, ami a szereplőkkel történik, nem valami furcsaság, ami kívül esik a köznapi tapasztalás világán. A személyiség eltorzulása és az erőszak Hitchcock számára az emberi normalitás másik oldala, tükörképe.

Lila kutakodása közben a rendező folyamatosan bevágja Sam és Norman beszélgetésének képeit. A dialógus kínosan és semmitmondóan udvariasnak indul: szállodás és vendége diskurál, hogy elüsse az időt. A feszültségét az adja, hogy tudjuk, Sam célja Norman figyelmének elterelése: látjuk, amint közben Lila behatol a felső traktusokba, hogy kiderítse a ház és az emeleti szoba titkát. A két férfi beszélgetése egyre feszültebbé válik, Sam egyre nyíltabban és agresszívebben vádolja Normant. Samnek van egy verziója a történekről, ám mi tudjuk, hogy az téves. Sam szerint Norman ölte meg Mariont, hogy megszerezze a pénzét, hogy megszabaduljon a moteltől, az anyjától és új életet kezdjen. A mamát pedig azért rejtegeti, hogy ne vallhasson a bűntényről. Sam tehát, mint eddig mindenki, aki megpróbálta kideríteni, mi történt, rossz nyomon jár, vagyis Hitchcock újabb vörös heringet dob be. A feszültség forrása ezúttal is az, hogy a néző tájékozottabb a szereplőnél (legalábbis annak hiszi magát). Mi tudjuk, hogy Norman nem akarja elhagyni a

házat, hogy nem lopta el a pénzt, s azt is „tudjuk”, hogy nem ő a gyilkos, hanem a beteg anyja. Ebből következően, ellentétben Sammel, azt is tudjuk, hogy Lila nem egy beteg öregasszonnyal, hanem egy kétszeres gyilkossal áll szemben, vagyis ott fent életveszélyben van. A helyzet fintora, hogy bár Sam nyilvánvalóan rossz nyomon jár, elvégre szó sincs rablógyilkosságról, az eset nem kriminalisztikai, hanem pszichiátriai, mégis, igazából ez a tévedése közelebb áll a valósághoz, mint a mi igaznak hitt verziónk: elvégre valóban Norman a gyilkos, az anyja maszkjában és személyiségében. Az újabb bevágott beszélgetést követően különös, meglepő fordulattal térünk vissza a házban kutakodó Lilához. Már elhagyta a mama szobáját és egy kis melléklépcsőn lépett fölfelé. Ezt a lépcsőt nehezen tudjuk elhelyezni az eddig megismert vertikális térben. Láthatóan különbözik a földszintről induló hatalmas, karfás lépcsőtől. Lehet, az emeleti folyosó egy szegletéből vezet fölfelé, ám a korábbi képeken – a két fenti totálon - nem volt nyoma. Talán a fenti lépcsőfordulóval szemközti fal mögül indul, mintegy az első lépcső folytatásaként. De az sem zárható ki, hogy az anya szobájából nyílik, akár egyféle padlásfeljáró. Csak annyi biztos, hogy az emeletnél, az anya szintjénél följebb helyezkedik el, alighanem a padlástérben. Erre utal a padlásterekre jellemző dőlt fal, amelyet Lila belépésekor pillantunk meg. Ez a keskeny lépcső Norman, a gyerek szobájába vezet, amelyben kiságyat, ósdi gyermekbútorokat, régi játékokat látunk. Szemben az anya szobájával, ahol minden steril és múzeumi, ez a porlepte helyiség az ódon tárgyak ellenére sem tűnik használaton kívülnek. A gyerekágy, ellentétben a mama hideg, kihűlt formát mutató családi ágyával, feldúlt, rajta gyűrött ágynemű, mintha valaki nemrég aludt volna benne. A szoba felnőtt-használatára utal a lemezjátszó, amelyen egy komoly szimfonikus mű, Beethoven

Eroicája van föltéve, mintha valaki a közelmúltban hallgatta volna. (Ezzel kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy David Sterritt érdekes, bár vitatható elemzésében azt fejtegeti, hogy a címe közepén lévő O-betű miatt került éppen ez a zenemű az anya tárgyai közé. Sterritt hosszan sorolja az O feltűnő gyakoriságát Hitchcock címei és nevei között – PsychO, VertigO, Roger O. Thornhill, ArbOgast, ErOica stb. -, amelyek szerinte az ürességre, a hiányra utalnak. Saito ezeket az O-betűket a veszteséggel, vagyis az elveszett anya hiányával magyarázza, míg Geoffrey Hartman az *Észak-északnyugatról* írott *Plenty of Nothing* című tanulmányában úgy véli, az O a főhős nevének közepén a figurák ürességére, mélység-nélküliségére utal. Sterritt ugyanakkor felhívja a figyelmet az Eroica egybecsengésére az erotika szóval.)

Lila bőrkötésű könyvet vesz elő, nem néz ki gyerekkönyvnek, kinyitja, ám mi nem tudjuk meg, mi áll benne, mert Hitchcock visszavág a lenti motelba, ahol a beszélgetés verekedésbe fordul: Norman gyanút fog, leüti Samet és fölrohan a házba.

(Gus van Sant már említett remake-jében megmutatja, milyen olvasnivalóra lelt Lila a gyerekszobában: pornólapokra. Ő, Hitchcockkal ellentétben, nem finoman sejteti-takargatja, hanem leleplezi a titkot, előre utalva arra, amit eddig is sejtettünk: hogy gyerekkori traumáról, aberrációról van szó. Hasonló értetlenséggel jár el, amikor filmjében Norman úgy lesi meg a vetkőző Mariont, hogy közben jól láthatóan onanizál. Ezekről a durva utalásokról távol áll a hitchcocki történetépítkezés játékosága.)

Lila tehát feljutott, bement az anya szobájába, majd annál is feljebb, a tér legfelső pontjáig, Norman gyerekkori szobájáig. Hogy mennyit tudott meg a titokból, nem derül ki, a rendező, aligha véletlenül, éppen

abban a pillanatban „kapcsol át” a motelba, amint a lány töprengő arccal felüti a könyvet.

Újból lefelé irányuló mozgás következik, mint eddig minden felhatolás után: Lilát látjuk, amint elhagyja a szobát és leindul a kis lépcsőn, majd vágás után (közben Norman a lenti irodában leüti Samet) akkor térünk vissza hozzá, amikor épp leér a nagy lépcsőn a földszintre, ismét lehetetlenné téve, hogy megtudjunk valamit a fenti szoba pontos helyéről és a két lépcső, a két szint kapcsolatáról. Innen, a földszintről pillantja meg a lány a motelből fölfelé rohanó Normant. Előbb oldalra tekint, majd megbújik a lépcsőforduló mögött.

Norman bemegy a házba, egy pillanatra habozik, majd elindul ő is fölfelé a lépcsőn, vagyis ugyanazt teszi, amit eddig mindenki, aki belépett az ajtón. A cselekedet nem tűnik ésszerűnek, elvégre a fiú az anyját jött megvédeni, pontosabban a titkát megőrizni a betolakodó Lilától. Mármint Norman pontosan tudja, hogy az anyja *lent* tartózkodik a pincében, a szemünk láttára vitte oda. Miért indul mégis automatikusan fölfelé? Valószínűleg azért, amiért mindenki. Mert a titok *fent* van, a mama szintjén. Norman (és a többiek) mozgását nem a térbeli, hanem a pszichológiai logika irányítja. *A fel kell jutni* vágya. Norman felmenésének ezen felül van dramaturgiai magyarázata is: ahhoz, hogy gyilkoljon, fel kell öltenie anyja énjét, anyja ruháit, a saját anyjává kell válnia. Mindegy, hol van a halott anya teste, az élő anya, a gyilkos anya, Norman anya-énje *fent* lakik, és onnan jön *le*, büntetni.

Közben Lila már elhagyná búvóhelyét és a házat, ám megpillantja a búvóhelye melletti lépcsőt, amely még lejjebb vezet, a föld alá, a sötét pincébe. Némi habozás után elindul lefelé. A félhomályos kis helyiség végében, a falnál meglátja a karosszékekben ülő anyát – hátulról. Lassan, óvatosan közelít felé, megszólítja, finoman megfogja a vállát,

a test lassan, nagyon lassan mintegy befordul a képbe ... s innentől, akárcsak a Marion-gyilkosságnál, gyors, kegyetlen képek követik egymást, ugyanarra a kellemetlen, fémes zörejű zenére, amit a két korábbi gyilkossági jelenet alatt hallottunk.

Jól ismert, sokat idézett képsorok ezek, akárcsak a zuhany-gyilkosság képei. A nézőkkel üreges szemű félig preparált csontvázarc néz szembe, villódzó fényben, amit a Lila által meglódított csupasz villanykörte rajzol az arcra, még ijesztőbbé téve azt. A zene, a ritmus, a sok gyors közeli újabb gyilkosságjelenetre utal, ami ebben a filmben mindig szinte törvényszerűen következett be mindkét – gondolatban elkövetett vagy tényleges – feljutási kísérlet után. Lila sikolya mintha Marion rémült, néma kiáltását ismételné a zuhanyfülkében. A pince ajtajában ismét megjelenik a körvonalazatlan ruházatú és arcú rémalak, késsel a kezében, ám mielőtt Lilára rontana, hogy az ő története is ugyanúgy végződjön, mint a húgáé, hátulról ráveti magát a közben magához tért Sam, rövid dulakodás után ártalmatlanná teszi, miközben az alakról lecsúszik a paróka és a köpeny, s láthatóvá látszik mögötte a gyilkos: Norman, a fiú.

A történet véget ért. Lila felért, látta, mi van fent, majd ezzel a tudásával eljutott legalulra, a föld alá, s leleplezte a titkot. Ennek a könyvnek az volt a kiinduló hipotézise, hogy Hitchcock filmjeiben a vertikális tér és mozgás jelentősége abból adódik, hogy a művek pszichoanalitikai folyamatokat ábrázolnak. A hármas tér a *Psychóban* – ház-motel-mocsár: anya-fiú-halottak - lényegében megfelel annak a vertikális elrendeződésnek, ahogyan a freudi elmélet a tudat egymásnak alárendelt szintjeit leírja: felettes én - én – tudatalatti. Azt igyekeztem bebizonyítani, hogy Hitchcock legfontosabb filmjeinek, így mindenekelőtt a *Psychónak* a története nem egyszerű bűnügyi

sztori, hanem benne a bűntény felderítése a pszichoanalízis terapeutikus eljárását követi. Ez a felettes én kontrolljának kikapcsolása, s ezáltal a tudatalatti tartalmak felszínre hozása. A folyamat a térben úgy írható le, hogy először fel kell jutni ahhoz, hogy megtudjuk, mi van lent, a lesüllyesztett, elfojtott bűnök és vágyak birodalmában. A *Psycho* hősei ezt az utat járják be: aki feljut – lejut, s megtudja a titkot. Hárman próbálkoznak ugyanezzel a filmben, járják végig ugyanazt az utat, és a harmadiknak, Lilának sikerül.

Epilógus - szóban és képen

A történetnek vége, a film azonban nem fejeződik be. A feszültség csúcspontja után tipikus feszültségoldó jelenet következik, afféle zárókóda: a rendőrségi épületben vagyunk, újságírók, fotósok, kíváncsiskodók hada. Hitchcocktól nem szokatlan az ilyesfajta feszültségoldás a film végén, ám ezt többnyire valami rövid, kedves, humoros jelenettel teszi, aminek nincs köze az addig történetekhez. Merőben szokatlan, hogy a zárójelenetben egy szakember elmagyarázza, mi történt. Márpedig most ez következik: a Normantól visszatérő pszichiáter a rendőrségi szobában ülöknek hosszasan elmeséli a fiú betegségét, annak előzményeit, apja feldolgozatlan halálát, anyja szeretőjét, anyja és a szerető megölését, az anya tetemének preparálását, a fiú eluralkodó skizofréniáját, anya-énre és fiú-énre szakadását, korábbi gyilkosságait, melyek mindegyikét féltékeny anyja nevében követte el olyan fiatal lányok sérelmére, akiket Norman megkívánt.

Hitchcock egész életművében tartózkodott a magyarázatoktól, a túlbeszéléstől. A képek mestere volt, jobban szeretett megmutatni, mint indokolni. Filmjeiben a magyarázat a képekből, a történetekből

rajzolódott ki, s nem a kommentátor filmvégi összefoglalójából. A jelenet stílárisan is elüt a *Psycho* stílusától. Nem valószínű, hogy pusztán produceri kívánságra került a film végére, azért, hogy minden néző megértse, mi miért történt. Sok Hitchcock-filmben – a *Madarakban*, a *Gyanakvó szerelemben*, az *Észak-északnyugatban* – nincs mindenre kiterjedő magyarázat; jónéhány részlet, gyakran maga a fő motívum, homályban marad, s ez senkit nem zavar. Kérdés, miért választotta Hitchcock, pályáján először és utoljára, ezt a külsődlegesnek és erőltetettnek ható megoldást. Alighanem a pszichiáter miatt. Más lenne a film, ha a végén az esetet megoldó rendőrfelügyelő rántaná le a leplet arról, mi történt. Hitchcock minden módon hangsúlyozni kívánja, hogy ez *nem bűnügyi történet*. Lélektani rejtéllyel állunk szemben, amelynek a megoldása is csak pszichiátriai lehet. Ezért, hogy a seriff nem old meg semmit, ő jár a legrosszabb nyomon az összes szereplő közül, mert a történeteket bűnténynek tekinti. Nem véletlen, hogy épp ő közli, csak a pszichiáter magyarázhatja meg, mi történt. Ha azt állítottuk, hogy a film története, mely szorosan összefügg a film terével, pszichiátriai terápiás eljárásnak is fölfogható, melynek során a felettes én szerepének kikapcsolásával előkerülnek a mélyre lefojtott bűnök – akkor a film végén felbukkanó lélekgyógyász lényegében ezt a terápiát végzi el Normannal, a betegével. Beszélgetésük végeztével tér vissza hallgatóságához, s fog bele a magyarázatba.

A film a pszichiáter előadásával még nem ér véget. Egy rendőrt követve kimegyünk a rendőrségi szobából, Normanhoz, aki a cellájában ül egyedül, egy fal előtt, immár véglegesen anyja énjében, szerepében, amint megtagadja rossz kisfiát. Norman, aki addig két én között ingázott, a saját anyjaként él tovább. A vallomás a csupasz,

fehér fal előtt erős, sokkoló képpel fejeződik be: Norman arcába néhány másodpercre, csak épp annyi időre, hogy felfogjuk, beletűnik az anya csontvázarca, ezzel a brutális egymásra úsztatással egyetlen hatásos képben összegezve a film problematikáját. (Más funkcióban, de hasonló eszközzel él Bergman a *Personában*, amikor egyetlen képben egymás mellé vágja a személyiségét felcserélő két hősnő, Liv Ullmann és Bibi Anderson fél-félarcát, a nyers közelivel foglalva össze a filmet.)

Ez a mindössze néhány másodperces kettős közeli a film igaz végének tűnik, lévén látványos lezárás és összefoglalás, ám az arc alig fölfoghatóan rövid újabb képbe tűnik át, s azon jelenik meg a vége felirat, majd ez az immár utolsó kép is kitűnik, megjelennek a film eleji főcímen látott fekete-fehér vonalak, s lassan feketébe borul a képmező.

Az utolsó képen azt látjuk, amint Marion autóját, s benne a lány holttestét kiemelik a mocsárból. Hitchcocknak különösen fontos lehetett ez a három másodperces snitt. Nem pusztán azért, mert egy film utolsó képe mindig emlékezetes, elvégre azzal megy ki a néző a moziból, az ragad meg benne. Erre azonban tökéletesen megfelelt volna az egymásra fényképezett két arc sokkoló, látványos közeli. Ehhez képest a mocsár képe a nappali fényben köznapi, első látásra jelentéktelen. Kérdés, miért ragaszkodott a rendező ahhoz, hogy filmje ezzel az éppen csak bevillanó jelenettel fejeződjék be. Az a tény, hogy az elsüllyesztett kocsi kiemelik a mocsárból, nem közöl velünk új információt, nem tesz hozzá semmit az eddig látottakhoz, legalábbis a történet szintjén. Nincs több jelentése, mint annak, hogy – mondjuk – Sam vagy a pszichiáter hazamegy.

Ugyanakkor a pszichológiai folyamat logikusan ezzel a képpel zárul le. A *Psycho* látványos vertikális mozgással, egy nagy ívű, lefelé tartó

totállal kezdődik és egy ellentétes irányú vertikális mozgással, az autó és a holttest felemelkedésével fejeződik be. Ez nem csak formális kerekre zárása a filmnek. A történet arról szól, hogy az anya rossz helyen van. A helye lent lenne, a föld alatt, a halottak birodalmában, ám ő fent tartózkodik, a ház emeleti szobájában, az élő anya szintjén. Ugyanakkor azok az élők, akik megpróbálnak oda feljutni, hogy kiderítsék a rejtélyt, meghalnak, elsüllyednek a mocsárban. Ahhoz, hogy megtudjuk, mit rejt a föld mélye, milyen vágyak milyen bűnökhöz vezettek, fel kell menni a legfelső szintre, a felettes én szerepét betöltő anyához. Csak akkor derült fény a mocsár titkára, amikor Lila Sam segítségével elvégezte ezt a munkát, úgy, ahogyan a pszichiáter a terápiás eljárás során „kikapcsolja” a felettes én kontrollját, hogy kiderüljön, mi rejlik a köznapi tudat szintje alatt. Ha ez a folyamat sikeres, a beteg meggyógyul és helyreáll a világ rendje. A *Psychó*ban az anya és Marion mintegy helyet cserél: az anya a sírba száll, a lány feljön a föld alól. Ami fent volt, lekerül, ami lent volt, a felszínre emelkedik.

Helyreáll a világ rendje.

TARTALOMJEGYZÉK

- Előszó	1
- Vízszintes és függőleges terek és mozgások a filmekben	4
- A vertikális mező Eisenstein filmjeiben	8
- A vertikális mező Hitchcock filmjeiben	10
- Alászállás az alvilágba: Psycho	12
<i>Az első percek: behatolás fölülről</i>	12
<i>Az altatás: Marion a városban</i>	24
<i>Marion története 1: a döntés</i>	28
<i>Marion története 2: az alászállás</i>	33
<i>Megérkezés: Marion és Norman története</i>	40
<i>Az első feljutási kísérlet: Marion</i>	41
<i>Marion történetének vége: gyilkosság a zuhany alatt</i>	46
<i>A helyszín</i>	57

<i>Az első szint: a motel</i>	58
<i>A második szint: a ház</i>	58
<i>A takarítás</i>	61
<i>A harmadik szint: a mocsár</i>	65
<i>A belső tér: az én szintjei</i>	67
<i>A nyomozás: feljutni az anyához</i>	76
<i>A második feljutási kísérlet: Arbogast</i>	82
<i>Fentről le: a vereség</i>	95
<i>A harmadik feljutási kísérlet: Lila</i>	101
<i>Epilógus - szóban és képen</i>	109

BIBLIOGRÁFIA

Bikácsy Gergely: Alfred Hitchcock (in: Filmkultúra 1979/5.)

David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben (Magyar Filmintézet, Budapest, 1996)

Lesley Brill: The Hitchcock Romance (Princeton University Press, 1988)

Gilles Deleuze: A mozgás-kép (Osiris Kiadó, Budapest, 2001)

Szergej Eizenstejn: A vertikális montázs (in: Válogatott tanulmányok, Áron Kiadó, Budapest, 1998)

Sigmund Freud: A lelki személyiség felbontása (in: Sigmund Freud: Pszichoanalízis, Kriterion Kiadó, Bukarest, 1977)

Alfred Hitchcock (Osiris Kiadó, Budapest, 2001)

Camille Paigla: The Birds (British Film Institute, 1998)

Stephen Rebello: Alfred Hitchcock and the Making of Psycho (St. Martin's Griffin, New York, 1990)

Francois Regnault: Système Formel d'Hitchcock (in: Alfred Hitchcock, ed. Jean Narboni, Editions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, Paris, 1980)

Eric Rohmer-Claude Chabrol: Hitchcock, The First Forty-Four Films (Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1978)

Willaim Rothman: Hitchcock: The Murderous Gaze (Harvard University Pressm Cambridge, 1982)

David Sterritt: The Films of Alfred Hitchcock (Cambridge University Press, New York, 1993)

Ayako Saito: Hitchcock's Trilogy (in: Endless Night, ed. Janet Bergstrom, University of California Press, 1999)

Robin Wood: Hitchcock's Films Revisited (Columbia University Press, New York, 1989)

Slavoj Zizek: Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander á Hitchcock (Paris, 1988)