

# ALFRED HITCHCOCK: PSYCHO

## A film adatai:

Eredeti címe: *Psycho*.

Készült: 1960-ban, fekete-fehér amerikai film.

Írta: Robert Bloch regénye alapján Joseph Stefano. Rendezte: Alfred Hitchcock.

Operatőr: John L. Russell. Zene: Bernard Herrmann.

Főszereplők: Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), Martin Balsam (Miles Arbogast), John Gavin (Sam Loomis), Patricia Hitchcock (Caroline)

A filmet négy kategóriában jelölték Oscarra (köztük a legjobb rendező díjára), de egyiket sem kapta meg.

## A rendező:

**Alfred Hitchcock** (1899–1976) azon rendezők csoportjába tartozik, akik angliai filmes karrierjüket követően a hollywoodi álmogyárban folytatták munkájukat és ott váltak világhírű rendezővé. 1899-ben született London East End nevű negyedében. Családja katolikus vallású volt, és ez a kor Angliájában kurióznak számított. A magányos, házasságra hajlamos kisgyerek elszigetelődése folytatódott a Szent Ignác jezsuita kollégiumban is, egykori iskolástársa, (André Bazin első angol fordítója) úgy emlékszik rá, mint aki „fensőbbeségesen és figyelmesen vette szemügyre – pocakja mögül – a tízévesek társaságát”. Ezt követően egy ma szakiskolának nevezhető képzésre iratkozik be, a School of Engineering and Navigation-ba, nem utolsósorban műszaki érdeklődésének és fogékonyságának köszönhetően. A diplomázást követően a húszéves Hitchcock a Henley Távírdai Társaságnál lép alkalmazásba, és itt a tengeralatti elektromos kábelek szakértőjévé képezi ki magát. Eközben a Londoni Egyetemen művészeti órákat látogat, és ügyes, pontos rajzkészségének köszönhetően kerül át a Távírdai Társaság reklámozstályára, tervezőnek.

A távíró szakmai életben ilyen ügyesen mozgó fiatalembernek azonban volt egy komoly hobbi, a filmnézés és a filmes szakmai lapok olvasása. Persze, nem akármilyen filmekre járt el: elsődlegesen a korabeli amerikai filmek vonzották, nyilatkozta Francois Truffaut francia filmrendezőnek, és meg is okolta választását. „Megfigyeltem”, mondta, „hogy az amerikaiak mindig igyekeznek elválasztani a képet a háttértől a premier plánba helyezett tárgy vagy a személy mögő állított fényforrás révén, míg az angol filmekben a szereplők beolvadtak a háttérbe, és nem lévén elválasztva, nem volt mélységélességük.” Hitchcock nem is titkolta, hogy karrierjében a szerencsének komoly szerepe volt, így például ő maga sem tudta másként látni azt, hogy 1920-ban, az egyik angol filmes lap olvasása közben, szeme rátévedt egy álláshirdetésre, amelyben a hollywoodi Paramount Stúdió frissen megnyitandó londoni telepére munkaerőt toborzott. Az ifjú Hitchcock egy olvasott elbeszéléshez elkészített néhány illusztrációt, sőt, egy esetleges megfilmesítésben gondolkodva, egy néhány inzert-tervet is. Bemutatkozása sikeres volt, és az Islington-i stúdiókban is gyorsan haladt előre a ranglétrán



és a különböző munkakörökben: a felirat/inzert részleg vezetőjévé lett, közben forgatókönyvírási feladatokat is bízta rá, és nemsokára már színész nélküli jelenetek leforgatását is beírhatta a teendői közé.

A némafilmek korszakában járunk, és az első film, amelyben Hitchcock több területen is közreműködött, az 1922-es *Woman to Woman* volt, némafilm annak rendje s módja szerint. Hitch nagyra értékelte ezt a kifejezési formát, és úgy vélte, hogy a hangosfilm visszavetette a filmkészítést. „Mindig arra törekszem, hogy először a filmi kifejezésmódokat keressem, és a képek, a plánok, az epizódok egymáshoz illesztésével mesélhessek el egy történetet.”, mondta, és ezt az elvet a legkorábbi filmjei óta követni igyekezett.

Ez időszakban Németországban is forgatott, nem kisebb alkotók, mint Fritz Lang vagy Friedrich Murnau mellett, és a német expresszionizmus ugyanolyan hatást gyakorolt rendezői koncepciójára, mint a szovjet montázs- és szerkesztés-technika, vagy az 1920-as évek fergeteges sikere angol vígjátékai és történelmi filmjei.

Első – akkor még néma – filmjét, az 1926-os *A titokzatos lakót (The Lodger)* kiforrott stílusjegyekkel – komplex kameramozgás, sejtető fény-árnyék arány, metaforikus és egyszersmind feszes vágás – látta el, persze, a Hasfelmetsző Jack-motívumnak is szerepe lehetett a közönségsikerben. A film korai példáját kínálja Hitchcock technikai és praktikus megoldások iránti érdeklődésének és inventivitásának. A történet szerint egy főbérő hölgy kiadja emeleti szobáját egy idegen, jóképű férfinak, egy olyan időszakban, amikor London szöke, fiatal nőit egy sorozatgyilkos tartja rettegésben. Az albérlő meglehetősen furcsán viselkedik, és a körötte élők ijedelme nőttön nő, a film tetemes részét a kétirányú gyanúsítgatások és a kimondatlan félelmek megjelenítése teszi ki. Idegölő pszichológiai játszma, de hang nélkül: a titokzatos lakó legfurcsább vonása azt, hogy órákon, éjszakákon keresztül fel-alá járkál a szobájában, a lépteit pedig alulról hallgatja a megrémült főbérő. Ahhoz, hogy képileg és ne inzertek révén legyen kénytelen ezt a kettős viszonyt közvetíteni, Hitchcock azt eszelte ki, hogy a főbérő szobájának padlója üvegből legyen, így ha hallani nem is, de látni mindenestre láthatja – alulról is – ideges jövés-menését a hölgy.

1928-ban két melodramai elemekkel fűszerezett, titkokkal teli szerelmi történet fűződik rendezőnk nevéhez: a *The Ring*, amely cím a bűnjel gyűrűre hívja fel a figyelmet, valamint a *The Manxman*, ez egy Man szigetén játszódó háromszög szerelmi történet.

Következő filmje, a *Zsarolás (Blackmail)*, 1929) az első hangos technikával készült angol film lett. Hitchcock később is érzékeny módon viszonyult a technikai újításokhoz. (Például a *Psychó*ban a korabeli fekete-fehér televíziós technikához nyúlt, nem kis sikerrel.)

1934 és 1938 között bonyolult szövésszerű kémtörténetek kerültek ki Hitchcock angliai műhelyéből. Ilyen például *Az ember, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much)*, első, angol változat). Erre az 1934-es filmjére vonatkozóan fejti ki az „understatement” filozófiáját: valaminek a súlyát/jelentőségét kisebbítő értékelés/előadásmód, tulajdonképpen ebből ered a történet drámaisága.

Az 1935-ös *Harminkilenc lépcsőfokban (39 Steps)* már fel-felbukkannak a Hitchcock márkanév olyan elemei, mint a változatos üldözés-sorozat, a lidércnyomásos pillanatok, az identitás elvesztésének hirtelen jött fenyegetése, vagy a jelentős mozzanatok emlékezetes színhelyeken való összpontosítása (gondoljunk az *Idegenek a vonaton* olcsó és titokzatos vidámparkjára vagy a *Szédülés* kolostor-tornyára). Az 1935-ös *39 lépcsőfokkal*, benne a bonyolult történetesszöveg és Mr. Memory figurájával Hitchcock egy nagy lépést tesz a fantázia birodalma felé, amiről így nyilatkozik: „A valóságosság engem nem érdekel. Azt lehet a legkönnyebben megvalósítani.”

Az 1936-os *Szabotázs (Sabotage)*, Joseph Conrad *The Secret Agent* című regénye alapján, a sokadik az irodalmi alapanyagból készült Hitchcock-filmek sorában, és az adaptációs formához rendezőnk élete végéig hű marad, bár azt is vallja, hogy csak a másod-harmadrendű irodalomból lehet igazán jó, fordulatos forgatókönyveket készíteni. Szintén a *Szabotázs* című

filmje idejére érett meg Hitchcockban, a rendezőben a színészeire vonatkozó felfogás: „Nézetem szerint”, mondja, „a filmszínésznek formálhatónak kell lenni és egyáltalán nem kell semmit csinálnia. Nyugodt, természetes módon kell viselkednie – ami nem is olyan egyszerű – és el kell fogadnia, hogy teljesen a rendező és a kamera akaratától függően lesz része a filmnek”. Ez lehet az oka annak, hogy Hitchcock filmjeiben nem a kor legünnepeltebb, legnagyobb nevei léptek fel, de annak is, hogy különösen hű volt színészeihez, azokhoz, akik alkalmazkodni tudtak minimalista rendezői/színészvezetői elvárásaihoz. James Stewart, Ingrid Bergman, Cary Grant, Janet Leigh, Grace Kelly: egy néhányan azok közül, akikkel Hitchcock évtizedeken át együtt dolgozott.

1938-ban következett a *Londoni randevú*, sok trükkfelvétellel és makettel dúsítva. Már itt felbukkan a vizuális sejtetés megoldása, a fokozatos feszültségkeltés, a humorral oldott bonyodalom, ennek a filmnek a befejezését követően, 1938 augusztusában utazott először Hollywoodba. Ekkor, 1939-40-ben hívják a már sikeres angol rendezőt Hollywoodba, David O. Selznick, a kor vasakarátú producere szerződteti őt le az angol író, Daphne du Maurier első személyben elmesélt gótikus női története, a *Rebecca* megfilmesítésére. Az elkészült film Oscar-díjai további felkéréseket hoztak, és Hitchcock nemcsak Selznicknek, hanem a Universalnak, az RKO-nak és a 20<sup>th</sup> Century Fox-nak is dolgozott a továbbiakban. Hogy mi is vonzotta a sikeres és ízig-vérig angol rendezőt a kor kommerszfilmjeinek a fellegrárába? Ezt így magyarázta Hitch Truffaut-nak: „Ne higgye, hogy elvakultan rajongok mindazért, ami amerikai, de a filmcsinálást ők tekintették először hivatásos mesterségnek.”

A *Rebecca* osztatlan sikerét követően Hitchcock kénytelen volt kisebb költségvetésű, szerényebb szereposztású filmekkel is beérni: így készült el 1941-ben a hamísítatlan vígjáték, a *Mr. És Mrs. Smith*, majd 1943-ben a gyilkos kezek közelképeinek mozzanatát bevezető *A gyanú árnyékában*, amelyben Joseph Cotten, az Orson Welles színtársulatából származó színész alakítja a gyilkos, ám kifogástalan modorú nagybácsit. A csendes amerikai kisváros színe alatt megbúvó sötét, örült mozzanatok bemutatásával Hitchcock mintegy David Lynch elődjének tekinthető. Ugyanebben az évben készíti el a *Mentőcsónak* című filmet, amelyben ténylegesen egy csónaknyi térre szűkül le a film tere. Ennek a filmnek a szükség szülte poétikájáról a következőket nyilatkozta Hitchcock: „Valóban kihívás volt, de egy akkori elméletem igazolása is. Úgy tapasztaltam, ha megvizsgálunk egy szokásos lélektani filmet, észrevesszük, hogy a film nyolcvan százaléka közelképekből vagy félközelikből áll. Ennek semmi elméleti megalapozása nem volt, a legtöbb rendező ösztönösen járt el ily módon, közel kellett kerülni a figurákhoz, tulajdonképpen mindez már a televíziós technika előérzete vagy megelőlegezése volt.”

Az 1945-ös *Spellbound* és az 1946-os *Forgószél* Ingrid Bergmannal a főszerepben készült, s mindkettő nagy siker lett. Ezt követte 1948-ban a már Hitchcock saját produceri munkálataival elkészített *Kötél*. Ennél a filmnél egy kicsit többet kell időzni, hisz formailag is bravúros, nemcsak a karakterek pszichológiáját avagy a történet szövegét tekintve. Hitchcock első színes filmje ez, amelyben a minimálisra csökkentett vágással kísérletezett: mindegyik beállítás pontosan tíz percig tartott, vágás nélkül, hisz az akkori kazettákba maximum ennyi nyersanyag fért bele. Ez aztán hihetetlenül precízen kialakított forgatási gyakorlatot igényelt, gondosan kialakított teret és zökkenőmentes színészi játékot. Ám így is kitűnően példázza másik lényeges rendezői gesztusát, azt, hogy a régi jó hollywoodi módszerrel csak azt veszi fel, amit megtartásra érdemesnek ítélt. Ezért aztán a vágásnál nagyon kevés nyersanyag megy veszendőbe, hisz eleve csak a minimálisat rögzíti. Truffaut-nak ezt nyilatkozta: „Mert a filmből csak rövid montázsrészeket forgatok, semmi mást. Ezeket pedig senki se tudja nélkülem összeszerkeszteni, senki se tud más montázst összeszerkeszteni, mint amit forgatás közben a fejemben kidolgoztam.”

A *Rémület a színpadon* a Warner Brothersnek készült, ezzel az 1950-es filmjével Hitchcock már nem aratott osztatlan sikert, és hasonló sors vár az 1963-as *Madarakra* vagy az 1964-es

*Marnie*-ra is. Mindezek ellenére idős koráig aktív maradt, ötven évig három ország stúdióiban dolgozott, és tévésorozatok, írott visszaemlékezések szerzőjévé is vált. 1980-ban hunyt el Los Angeles-ben.

## PSYCHO

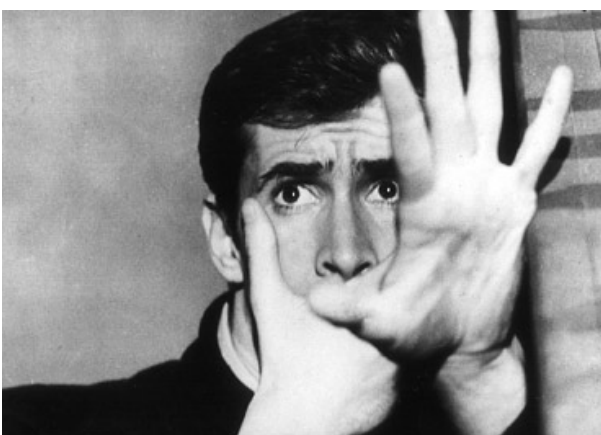
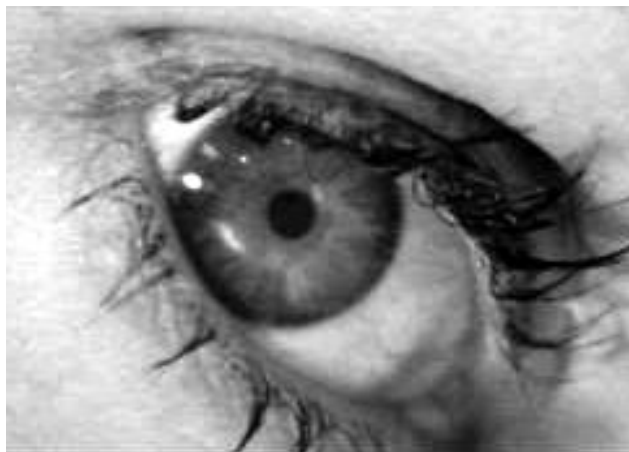
Az 1960-ban, meglehetősen kis költségvetéssel forgatott thrillert egyes kritikusok úgy is jellemzik, mint a televízió esztétikája felé tett lépést Hitchcock életművén belül: a fekete-fehér filmválasztás (amikor a filmek java részét már színes filmre forgatják), a tévéképernyő méretét figyelembe véve készült képkivágatok, és a belső helyszíneken forgatott dialógusok okán. Ugyanakkor a *Psycho* szervesen illeszkedik a borzongás mesterének pszichothrillerei körébe, amelyekben a feszes bűnügyi szál mellett a világnak a megismerhetetlensége is megfogalmazódik s már-már metafizikaivá nagyítva jelenik meg a bűn.

Alfred Hitchcockot az ún. *suspense* legavatottabb szakértőjeként jegyzi a filmtörténet. A *suspense*, jegyezte meg Hitchcock a Francois Truffaut-val folytatott könyvnyi interjúban, abból ered, hogy a néző mindig egy lépéssel a film világának a szereplői előtt jár, tudását és a rendelkezésére álló információ mennyiségét tekintve. Így, amellet, hogy a szereplővel azonosulva veszi az akadályokat (hisz a Hitchcock-filmek bővelkednek fordulatokban is), még egy „vetületben” kénytelen aktívan részt venni: a szereplő/hős iránt érzett felelősségről, féltésről van szó, amely társul a cselekmény (jó irányban) történő befolyásolásának a vágyával is. Persze, Hitchcock sem ad mindig minden kártyát a néző kezébe, és ennek a gyakorlatnak a legjobb példája talán épp a *Psycho* című film.

A film első harminc perce alapján egy teljesen más filmre számíthatnánk, mint ami végül kikerekedik belőle: a kezdő szekvenciában egy szállodai légyottal szembesülünk (bemutatásakor ez a jelenet túlzottan is merésznek minősült a női meztelenség és a házasságtörés nyílt ábrázolása miatt), és hamarost értsülünk a pár életét illető alapvető konfliktusról is. Marion és Sam titokban találkoznak, hisz utóbbi még nincs elválva, arról nem is beszélve, hogy anyagi lehetőségeik amúgy sem tennék lehetővé az összeköltözést. Janet Leigh Marionja egyszerre hat felszínesen sztereotipikusnak és sejtelmesen fenyegetőnek, amit alá is támaszt a cselekményszál felpörgető tette: a rá bízott pénz ellopása. A pakolás jelenete – amelynek során Marion egyszerre igyekszik leszámolni addigi életével és a szükségeseket magához venni a szökéshez, valamint harcol lelkiismeretével – valódi vágás-bravúr: a boríték mindhova odatolakszik, egyre „növekszik”, Marion pedig egyre elgyötörtebb lesz. Autóba ül, és ekkor következik a *Psycho* további, gyakran elemzett szekvenciája: fix félközelit látunk az autó szélvédőjén keresztül a pénzzel menkülő Marionról, miközben a hangsávon a körötte élők véleményét-szavait hallhatjuk, egyre gyorsuló ritmusban. Ekkor sejteni kezdjük, hogy a film – címéhez hüen – több lesz egy lopással tarkított szerelmi történetnél, felvázolva az emberi pszichikum működésének – általában rejtve maradó – mechanizmusait.



Marion menekülésének képsorával Hitchcock elhiteti nézőivel, hogy a lány a főhős: ehhez járul hozzá Marion autócseréjének aprólékos rajza, a rendőrrel való találkozás feszült jelenete, valamint a retikülből kikandikáló boríték baljóslatú felbukkanásai. Annál nagyobb a meglepetés, amikor a Bates motelbe való megérkezését és a jómodorú Normannal, a tulajdonossal eltöltött estét követően Marion a fürdőbe indul, és egy titokzatos árnyalakként láttatott gyilkos késszúrásainak áldozata lesz. (Figyeljük meg a zuhanyból alácsördülő vízcseppeket! Hogyan filmezhette ezeket Hitchcock kamerája?)



Ezen a ponton kezdődik el a „második” film a *Psychón* belül, amikor is a Bates-rezidencia, az ablakban fesejlő idős hölgy és az egyre furcsábban viselkedő Norman Bates addigi háttéralakokból főszereplőkké változnak. Persze, a film nem hagyja teljesen el a kettős perspektívát: egyszerre találjuk magunkat a borzongató kísértetkastély bűvkörében és tekintünk az ott történetekre kívülről – az olyan, „normális” szerepőknek köszönhetően, mint Sam, Marion húga, Lila, a kisvárosi seriff, avagy a gúnyoros detektív. Ez utóbbiak nyomozása

szolgáltatja az okot a film továbbgördüléséhez és ily módon jutunk el a megdöbbentő végkifejlethez, amelynek rendkívül plasztikus megjelenítése (metaforája?) a végső snitt, a két személyisége között vergődő Norman monológja révén.

Gilles Deleuze filmteoretikus szerint az elvont és a természetes viszonyoknak megfelelően Hitchcock filmjeiben két eredeti jeltípust találhatunk: a jeltörlést, illetve a – sajátosan értelmezett – szimbólumot. A jeltörlés a természetes sorozatba rendeződő, egymásra utaló jelzések megszokott rendjében beálló „sokk”, mint például a hősnőre lecsapó sirály a *Madarakban*, amely így kiszakad a természethez és az emberhez fűződő megszokott rendszeréből. Ugyanilyen példa a semmiből felbukkanó permetezőgép az *Észak-északnyugatban*, vagy a széliránnyal szemben forgó szélmalom az *Idegen küldöttben*.

Slavoj Zizek megfogalmazása szerint az ilyen típusú hitchcocki jelenségekben egy-egy „titokzatos részletről van szó”, amely „kiáll, kiugrik”, nem „talál” bele a filmrealitás szimbolikus hálózatába és amely azt jelzi, hogy valami „helytelenül van a helyén”. Szerinte itt „a valóság azon fölöslegével” találjuk szembe magunkat, amely tulajdonképpen (freudi értelemben vett) kísérteties hatású (valami ismeretlen/félelmetes hirtelen bensőségesként, már mindig is velünk levőként mutatkozik meg). Zizek kitér azokra a technikai megoldásokra, amelyek révén ez a kísértetiesség létrejön a hitchcocki univerzumban. Azt mondja, hogy abban az alaphelyzetben, amikor a jelenet középpontját képező hős/nő valami olyasmire közelít, ami a kísértetiessé válhat – legyen az egy ház, egy tárgy vagy épp egy személy – akkor például Hitchcocknál látjuk az ismeretlen Dologhoz közelítő hőst külső, objektív beállításban, illetve láthatjuk a hősnek a Dologról alkotott szubjektív perspektíváját. Nem fogjuk látni viszont a kísérteties Dolgot külső, objektív beállításból, hisz ezáltal a misztérium semmivé foszlana. És ugyancsak nem materializálódik a filmvászonon a Dolognak a tekintete, hisz ez az eljárás a standard horrorfilmek és thrillerek sajátja, amikor is a meglibbenő függöny mögül látjuk a közeledő hősnőt, esetleg nehéz légzés kíséretében. Ami ebben az esetben történe, írja Zizek, az lenne, hogy a Dolog visszanező tekintete, a mentális kép törlődne azáltal, hogy valakinek – a potenciális gyilkosnak, a fenyegetőnek – a szubjektív nézőpontjával azonosítódna. Ami azonban a film által megvalósul, az nem más, mint magának a fenyegető, kísérteties Dolognak a ránk szegeződő, ám a szereplő által nem látható tekintete. Amint Zizek fogalmaz, a Norman anyjának házához közelítő Lila kapcsán, a *Psychóban*: „Lila látja a házat, de mégsem láthatja azt a pontot, ahonnan az visszanez rá.” Alfred Hitchcock *Psychója* az egyik legkorábbi filmes alkotás, amely a kettős személyiség alakzatát/jelenségét a dramaturgia mozgatórugójává alakítja, ugyanakkor teljes tárházát kínálja a hitchcocki univerzumnak, amely a suspense elvének rendeli alá a film narrációját, vágását és beállításait is.

#### **Kérdések és feladatok:**

- A feszültségkeltésnek milyen sajátos filmes eszközeit figyelte meg a *Psychóban*?
- Jellemezze a film szereplőit!
- Hogyan értelmezi a film címét?
- Milyen szerepet tulajdonít a Bates Motelben megjelenő kitömött madaraknak?
- Figyelje meg, hogyan filmezi Hitchcock a *Psychóban* a gyilkosságok jeleneteit! (Mit látunk/mit nem látunk? Milyen nézőpontokból és mit filmez a kamera?) Mi a két gyilkosság között a különbség, és mi a hasonlóság?
- Írja le pontosan, melyiket tartotta a film leghatásosabb képének, beállításának! Indokolja meg a választását!
- Hasonlítsa össze a filmet egy átlagos horrorfilmmel és/vagy egy detektívfilmmel! Fogalmazza meg az alapvető különbségeket!
- Látott-e olyan filmeket még, amelyekben szintén kettős/megbomlott személyiségek jelentek meg? Milyen kérdéseket fogalmaztak meg a filmek?