Báron György

TÉZISEK

A dolgozat arra próbál választ találni, miért játszik szokatlanul nagy szerepet a vertikális mozgás Alfred Hitchcock filmjeiben. Több elemző is leírta a vertikális mező különleges jelentőségét az életműben, de a páratlanul gazdag Hitchcock-irodalom ezzel a kérdéssel csak érintőlegesen foglalkozott, s nem tér ki erre nagyszámú interjújában-írásában, köztük a teljes életmű félszáz filmjét képről-képre elemző Truffaut-beszélgetésben maga Hitchcock sem. Abból a feltételezésből indultam ki, hogy egy olyan tudatos rendező esetében, mint Alfred Hitchcock, egy ilyen következetes, az egész életpályán végigvonuló eljárás nem lehet véletlen, hanem annak mélyebb, tartalmi okai vannak. A filmeknek ebből a szempontból történt tüzetesebb vizsgálata megerősített ebben a feltételezésemben. Ez a könyv ennek a gondolatkísérletnek az eredménye. Nem állítom, hogy megleltem a rejtély kulcsát, miként általában sem hiszek abban, hogy a művek kulcsra járnak - pusztán a művekről való közös gondolkodás egy lehetséges útját kínálom fel.

A dolgozat első része általában a vertikális-horizontális mozgások filmbeli szerepével, arányával foglalkozik. Ezt követően azt vizsgálja, miért játszanak Hitchcockéhoz hasonlóan nagy szerepet a vertikális mozgások Eisenstein művészetében, mivel Hitchcock mellett Eisenstein a másik jelentékeny filmművész, akinél a vertikális mező különleges jelentőséghez jut.

A tanulmány terjedelmesebb második része Alfred Hitchcock filmjeit tárgyalja, ezen belül is különös hangsúllyal a Psychót. Bár sok szó esik a rendező olyan fontos munkáiról, mint a Szédülés, a Bűvölet, a Madarak, Az ember, aki túl sokat tudott, a Fiatal és ártatlan, a Manderley ház asszonya, A gyanú árnyékában, az Észak-északnyugat,

a Gyanakvó szerelem, a Hátsó ablak és a Kötél, vizsgálódásom középpontjában a Psycho áll. Azért, mert a Psychoban brutális nyíltsággal jelennek meg mindazok a pszichológiai problémák, amelyek a többi filmjében burkoltabban vannak jelen.

A Psycho részletes elemzése induktív természetű: a konkrét képektől indul ki és onnan jut el az általános, elméleti felismerésekig. Ez a módszer ellentétes a filmtudományban honos gyakorlattal, amely alapvetően deduktív jellegű: az általános elvekhez-megállapításokhoz az egyes filmek mintegy illusztrációul szolgálnak.

Ez a módszer a Színház- és Filmművészeti Egyetemen folytatott sokéves pedagógiai tevékenységem nyomán formálódott ki. Tanítványaim gyakorlati filmkészítők: rendezők, operatőrök, vágók, producerek, dramaturgok, hangmérnökök. Különlegesen képérzékenyek, ám kevéssé fogékonyak az elméleti típusú megközelítésekre. A hagyományos filmelméleti-filmtörténeti jellegű előadásokat hamar elunják, ám nagy kedvvel és energiával hajlamosak elemezni a filmek képeit, rendezői-operatőri megoldásait.

Hamarabb eljutnak Eisenstein montázselméletének megértéséig, ha képről-képre kikockázva végigelemezzük a Patyomkin tányértörés-jelenetét, mint ha a bonyolult eisensteini teóriát ismertetjük; a modern belső vágások tárgyalásakor is célszerűbb Antonioni egy-egy hosszú képsorából kiindulni, mint Bazin téziseiből. Végül az elmélethez jutunk így is, csak más úton, a gyakorlat felől közeledve. E módszer, természetesen, korlátozott érvényű: filmkészítők oktatásánál jól alkalmazható, ám nyilván kevéssé alkalmas bölcsészek, filmtudósok képzésére.

A dolgozat nem pusztán egy izgalmas filmelméleti kérdésre kíván választ találni, hanem egyszersmind egy konkrét műalkotás, a Psycho részletes elemzését is nyújtja. Hitchcock eszköztára, köztudomásúan, igen széles: művei a filmnyelv egész szótárát kínálják. Nála többet

talán senki nem tudott arról, az egyes eszközök milyen hatást váltanak ki a nézőben. A képi hatások perfekcionista technicistája volt: filmjei ezért is ideális tárgyai az elemzésnek.

Végezetül: célom, nem pusztán a műelemzés, s azon keresztül egy érdekes alkotáslélektani kérdés fölvetése volt. Arra törekedtem, hogy okfejtésem olvasmányos, sőt, izgalmas legyen: hogy előre haladva az olvasásban – mintegy a Hitchcock-filmek dramaturgiáját követve – egyre többet tudjunk meg a titokról.