



DOMANTAS MILIUS

Kauno technologijos universitetas, Lietuva
Kaunas University of Technology, Lithuania

VAIZDINIS IR MUZIKINIS DAUGIAPO- TEKSTIŠKUMAS ALFREDO HITCHCOCKO FILMUOSE: *LANGAS Į KIEMĄ / PSICHOPATAS*

Multiple Visual and Musical Implications
in Alfred Hitchcock's Films: *Rear Window / Psycho*

SUMMARY

The article deals with the multiple implications often observed in the films of the English film director Alfred Hitchcock. His films are always characterized by a deeper psychological and emotional meaning which reveals the hidden social or emotional contexts of the plot. These contexts can be encoded in visual scenes or film music. On the basis of the director's films "Rear Window" (visual meaning) and "Psycho" (musical meaning), I attempt to reveal the functional elements of image - viewing, music - listening and psychological/emotional meanings in the film structure. I seek to identify what kind of cinematic and musical instruments are used. Direct or indirect meanings are being created. How is the viewer affected?

SANTRAUKA

Straipsnyje nagrinėjamas anglų režisieriaus Alfredo Hitchcocko filmuose dažnai atsiskleidžiantis daugiapop-tekstiškumas. Režisieriaus kuriami filmai visada pasižymi gilesne psichologine ir emociine reikšme, atskleidžiančia paslėptus socialinius ar emocinius filmo siužeto kontekstus, kurie gali būti užkoduoti matomuose vaizduose ar girdimoje filmo muzikoje. Straipsnyje, remiantis režisieriaus filmais „Langas į kiemą“ (vaizdo prasmė) ir „Psichopatas“ (muzikos prasmė), bandoma atskleisti atvaizdo – žiūrėjimo, muzikos – girdėjimo funkcinis elementus ir psichologines bei emociines reikšmes filmo struktūroje. Bandoma įvardinti, kokios kinematografinės ir muzikinės priemonės tam naudojamos. Kuriamos tiesioginės ar netiesioginės prasmės. Kaip tai veikia žiūrovą.

RAKTAŽODŽIAI: vojerizmas, žmogžudystė, leitmotyvas, nežinomybė.

KEY WORDS: voyeurism, murder, leitmotif, suspense.

IVADAS

Anglų režisierius Alfredas Hitchcockas (1899–1980) – dėl reikšmingo indėlio į kinematografijos meno plėtotę gerai žinomas visame pasaulyje. Jis – pirmasis režisierius, kuris buvo tokia pat „žvaigždė“ kaip ir jo filmuose vaidinantys aktoriai. 1954 m. režisieriaus sukurtas filmas „Langas į kiemą“ („Rear Window“) – intriguojantis detektyvinis trileris, dažnai vertinamas kaip vienas geriausių paties kūrėjo ir apskritai visų laikų filmų, kuri galima interpretuoti kaip Hitchcocko kino meno prigimties sampratą. 1960 m.

sukurta psichologinis siaubo trileris „Psichopatas“ („Psycho“) – vienas geriausių visų laikų psichologinio siaubo žanro filmų, kuriame filmo muzikinis garso takelis atskleidžia dar neįvykusius siužeto vingius, filmo veikėjų psichologinės būsenos kitimus: nežinomybę, baimę, paranoją.

Straipsnyje bandoma atskleisti Hitchcocko filmuose visada esantį daugiapotekstiškumą, kada matomi vaizdai ar girdima muzika turi paslėptą reikšmę, dėl ko gali kisti paties filmo pagrindinė mintis.

VAIZDINĖS PLOKŠTUMOS PSICHOLOGINĖ
GELMĖ – „LANGAS Į KIEMĄ“

Pagrindis filmo „Langas į kiemą“ veikėjas Jeffris yra fotografas, kuris, nelaimingo atsitikimo metu susilaužęs koją, yra įkalintas bute ir priverstas dienas leisti savo kambarielyje su langu į kiemą. Pro langą slaptai stebėdamas kaimynų buitinius gyvenimus, pastebi įtartinai besielgiantį kaimyną, kurį galiausiai pradeda įtartinėti žmonos nužudymu.

Hitchcocko genialus vaizdinis daugiapotekstiškumas atskleidžiamas per vaizdinį daugiaplaniškumą. Matomos tarsi trys atskiros tarpusavyje susijusios aplinkos erdvės dimensijos: Jeffrio pro langą stebimas kasdienis gyvenimas, paties Jeffrio interpretacijų ir spėjimų sukurta aplinkos erdvė (pirmoji yra fizinė, o antroji – numanoma), kurios dalyviais – stebėtojais tampa Jeffrio aplinkos veikėjai: slaugė, detektyvas Tomas ir Lisa, bei mes patys – filmo žiūrovai, kurie mato pirmąsias dvi aplinkos erdves kino ekrane.

Filmas prasideda bendrais panoraminiais, hierarchiškai neatrinktais aplinkos vaizdais, kuriais režisierius supažindina mus su filmo veiksmo aplinka, jos erdvės ribomis. Jeffris, kurio akimis pasaulį mato žiūrovas, pro savo kambario langą stebi kaimynų – balerinos, kompozitoriaus (pianisto), pagyvenusios poros, kurioje vyras rūpinasi pasiligojusia žmona, jaunavedžių ir vienišos moters (Lonelyhearts), desperatiškai ieškančios meilės, – buitinio gyvenimo fragmentus. Filmą atskaitos taškas, iš kurio matome visą filmo veiksmo plėtotę, yra Jeffrio fizinė pozicija. Iš šios perspektyvos filmo veikėjas mato tik kiemą, o ne gatvę, tad jis mato ribotą pasaulio dalį, kurioje stebima aplinka, žmonės savo elgsena jaučiasi socialiai laisvesni. Šių stebimų žmonių nuolatos pasikartojanti elgsena suformuoja palankias sąlygas Jeffriui iš jų buitinio gyvenimo vaizdų susikurti nu-

manomas nematytų įvykių interpretacijas (vėliau pagrindine filmo fabula tapsianti numanoma žmogžudystė ir siekis tai atskleisti).

Filmas konstruojamas pasitelkus visas pagrindines vaizdinio plano rūšis: bendrąjį – visumos planą, vidutinį – smulkųjį, ir stambųjį planą.

Bendrasis – visumos planas, kuris tiesiogiai siejasi su vaizdu – suvokimu, filme „Langas į kiemą“ vyrauja. Iš pagrindinio veikėjo Jeffrio aplinkos stebėjimo taško matomas gatvės peizažas, butų interjerai bei jų fone esantys pavieniai ar kartu esantys veikėjai¹. Šiame plane, kuriuo prasideda filmas, žiūrovui pristatomas matomas pasaulio vaizdas: kelių namų supamas kiemas, priešais Jeffrio langą esantis namas, kitų gyventojų butai, jų balkonai. Žmonės sėdi, vaikšto, šoka, dainuoja, linksminasi, miega, valgo. Kiti veikėjai rodomi visu ūgiu, savo gyvenamosios aplinkos interjere. Parodoma ir per Jeffrio langą matomos gatvės atkarpa, kurioje matomi pravažiuojantys automobiliai dar labiau sukuria urbanistinės socialinės erdvės foną. Toks Jeffrio izoliuotas aplinkos stebėjimo laukas, dėl sulaužytos jo kojos, nuo pat filmo pradžios priverčia pačio filmo žiūrovą susitapatinti su pagrindiniu veikėju: kuriamas tiesioginis empatinis ryšys tarp filmo ir žiūrovo. Pagrindinis veikėjas stebi aplinką ir mato tik vaizdus, kurie nėra įprasminti dialogų (jie nėra girdimi dėl atstumo). Jeffris susidaro numanomą suvokimą apie buvusius ar esamus įvykius remdamasis tik vaizdiniu pažinimu. Tai ryški režisieriaus aliuzija į „grynąjį kiną“, kuris grindžiamas tik vaizdais, be žodinės kalbos².

Toliau plėtojant filmo dramaturgiją, bendrąjį – visumos planą keičia vidutinis – smulkusis planas, kuriame atskirose scenose filmo veikėjai pateikiami jau nebe visu ūgiu. Šis planas naudojamas, kada siekiama parodyti intensyvesnę veiksmą. Kai konkretus veiksmas ar veikėjai rodomi stambesniu planu, stebima jų veikla, emocijos. Bendrasis planas yra aprėpiamojo pobūdžio, nesusikoncentruojama į nieką konkrečiai, o vidutinis – smulkusis planas – išryškėja, kai Jeffris susikoncentruoja į kokį nors įvykį, kitą veikėją. Konkretaus tyrinėjimo siekiu yra kuriama įtampa, intriga³.

Vidutinis – smulkusis planas yra naudojamas ne tik Jeffriui stebint aplinką pro langą – plačiojoje erdvės perspektyvoje, bet ir jo bute – uždaroje erdvės perspektyvoje. Dažniausiai – kuomet vyksta dialogai su kitais filmo veikėjais, kai apsilanko svečiai, kai pats Jeffris yra rodomas stebintis savo kaimynus. Sukurti lauką, kuris išreikštų numanomas tikrąsias veikėjų mintis, dialogo metu, kurios užkoduotos potekstinėje žodžių prasmėje, ypač veidų mimikoje, naudojamas lauko – priešlankio veikėjų veidų filmavimo metodas. Žiūrovui pateikiamas ne tik subjekto – Jeffrio – matomas vaizdas, bet ir jis pats. Tokių pavyzdžių filme apstu: Jeffriui stebint kitus per langą, dažnai matomas jo veidas, kuriame žiūrovas mato Jeffrio veide atsispindinčias emocijas. Toks subjektyvumo išryškinimas, Jeffrio atžvilgiu, pačiam žiūrovui įteigia numanomą, ką tuo metu jaučia Jeffris⁴.

Kuomet pateikiamas kokio nors daikto ar žmogaus atvaizdas iš labai arti – yra naudojamas stambusis planas. Šis planas tiesiogiai sieja matomą vaizdą su

emocija, jausmu. Stambiu planu rodomas daiktas ar tam tikra žmogaus kūno dalis turi turėti kokią nors reikšmę. Šis planas dažnai naudojamas vykstant dialogams. Jeffrio dialogams su slauge ar draugu detektyvu Tomu naudojamas vidutinis – smulkusis planas, tačiau kada pokalbis plėtojamas su sužadėtine Lisa, dažniausiai pereinama prie stambiojo plano, kuriuo hiperbolizuotai siekiama atskleisti veikėjų išgyvenimus, jausmus, lūkesčius iš arti matomų jų veidų. Kai Lisa pirmą kartą pasirodo Jeffrio namuose, ji rodoma tik stambiu planu. Taip siekiama atskleisti jų tarpusavio emocinį ryšį, ką jie jaučia vienas kitam. Taip pat toliau filme, dialoguose, kuriuose gausu užuominų apie šeimyninį gyvenimą, dažnai naudojamas stambusis planas. Lisa užuolankomis bando karštakošį, nenustygstantį vietoje, po pasaulį keliaujančią nuotykių ieškotoją fotografą įtikinti, kad laikas susitupėti, kurti šeimą. Jeffris išsisukinėja, dvejoja. Tokia potekstė išvelgiama stambiuoju planu parodant aktorių veidus, nors, klausantis dialogo, girdimos tik pastabos apie laimingus jaunavedžius, pagyvenusią porą anapus kiemo ar vienatvės iškankintą panelę Lonelyhearts (desperatiškai artimo žmogaus ieškančią kaimynę). Stambiu planu filmuojami Jeffrio ir Lisos dialogai parodo filmo daugiapotekstiškumą pagrindinių veikėjų atžvilgiu. Filmio fizinis laukas pateikiamas iš lokalaus taško į plotį: Jeffris iš savo mažo uždaro kambario stebi plačią kiemo erdvę. Ši fizinė perspektyva tiesiogiai pritaikyta antrajam filmo siužeto sluoksniui – filme, kuriame plėtojama numanomos žmogūdystės ir siekio ją išaiškinti idė-

ja – pereinama iki Jeffrio ir Lisos asmeninių jausmų plėtojimo. Jeffris bijo vedybų – jis mato, kad tai gali baigtis žmogūdystė (kuri dar tik tariamai buvo įvykdyta, nes Jeffris to neįrodė), Lisa mato pagyvenusią ir nelaimingą vienišą Lonelyhearts (tokia ji taps, jei Jeffris nepasipirš). Šie veikėjai plačiojoje fizinėje perspektyvoje – už lango ribų – tiesiogiai emociškai veikia abiejų pagrindinių veikėjų santykių norus ir baimes. Nors jų matomos bendro gyvenimo perspektyvos kaimynų patirtyje – laimingi jaunavedžiai, tris dienas praleidžiantys už užtrauktų užuolaidų, ar vienas kitu besirūpinantys pagyvenusių sutuoktinių pora – yra laimingos, tačiau Jeffrio ir Lisos dialoguose jaučiama neišsipildžiusių lūkesčių ir laisvės suvaržymo baimė veikia Jeffrio elgseną (vedybos gali baigtis mirtimi) ir Lisos melancholišką žvilgsnį (ji gali likti tokia pat vieniša kaip ir panelė Lonelyhearts). Filmio daugiapotekstiškumas persipina fizinės ir emocinės erdvės kontekste, kuomet fizinės erdvės uždara ir atviros aplinkos laukas tiesiogiai susipina su pagrindiniu filmo siužeto elementu – siekiu išaiškinti žmogūdystę, ir nutylėtu – individualiu Jeffrio ir Lisos emociniu pagrindu plėtojamu siužetu, kuriam taip pat tiesioginės įtakos turi emocinis plačiosios perspektyvos fiziniame lauke matomas stebimų filmo veikėjų elgsenys, atskleidžiamos jų emocijos.

Stambusis planas, kada rodomas negyvas objektas, yra naudojamas pačioje filmo pradžioje, siekiant nusakyti, kodėl žmonių būtis aplinkoje yra tokia, o ne kitokia. Pradžioje stambiu planu parodomos užmerktos Jeffrio akys ir prakaitas, srūvantis jo kakta. Po to termometro

vaizdas pateikiamas stambiu planu. Žiūrovas mato, kad termometras rodo daugiau kaip 35 laipsnius karščio. Tad, remiantis logika, termometro rodmenis susiejus su prieš tai matytu Jeffrio fiziniu vaizdu, žiūrovui teigiama, kad veiksmas vyksta karštuoju sezonu. Tai paaiškina, kodėl dalis kaimynų miega balkonuose ar prie plačiai atvertų langų, arba kodėl dauguma veikėjų vaikšto apsirengę minimaliai. Karštis tarsi katalizatorius, kuris paveikė tolesnį filmo siužeto plėtojimąsi, ir veiksnys, kuris sukuria palankias sąlygas Jeffrio stebėjimui, kai dėl karščio stebimų kaimynų gyvenimas persikelia į kiemą ar prie atvertų langų.

Kaip Jeffrio stebimų aplinkos vaizdų rezultatas, žiūrėjimo reikšmė jau užkodota pačiame filmo pavadinime. Vaizdai, kuriuos mato Jeffris su savo draugais, jungdamiesi tarpusavyje įgauna naujas reikšmes, kokių atskirai neturėtų: kruvinos vonios kambario sienos plovimas yra tarsi galimos žmogžudystės įrodymas.

Matomų vaizdų emocinei ir siužetinei prasmei (tiesioginei ar numanomai) daug įtakos turi pačios kameros pateikiami vaizdai – ar jie parodomi Jeffrio akimis, ar rodomas pats Jeffris, stebintis aplinką. Pagrindinio veikėjo žvilgsnis turi filmo montažo (kadru kaitos) elementų – jis būna pertraukiamas, kai vyksta dialogas ar miegama. Tačiau jo žvilgsnis vėl tampa savitiksliu, kai tik pradeda iš kiemo sklisti koks nors triukšmas. Filmu pradžioje visas matomas vaizdas pateikiamas iš kameros filmavimo taško, kamera čia iliustruoja tarsi žmogaus akies matymo lauką. Filmu pradžioje kamerali, tarsi žmogaus akiai, apžvelgus plačiąją erdvės perspektyvą,

kurioje plėtojasi visas filmo veiksmas, ji pereina į siaurąją erdvės perspektyvą – Jeffrio butą. Nužvelgiant jo daiktus – (sulaužytą) fotoaparata, sienas, nukabinėtas nuotraukomis iš egzotinių kelionių, užrašą ant sugipsuotos kojos, – supažindinama su Jeffrio charakterio bruožais, gyvenamąja aplinka, profesija.

Filme intensyvėjant veiksmui, kamera tarsi užleidžia vietą pagrindinio veikėjo žvilgsniui ir pradeda akcentuoti ne tai, ką pati užfiksuoja tiesiogiai stebėdama aplinką, bet tai, ką mato ir kaip į aplinką reaguoja pats Jeffris, šitaip tapdamas aktyviu filmo veikėju. Vaizdas jau matomas ne tiesiogiai iš kameros, tačiau iš pagrindinio veikėjo perspektyvos, kamerali tarsi susitapatina su žiūrovu. Nutiesiamas ilgesnis kelias žiūrovui suvokti, kas vyksta: žiūrovas priverstas ne pats per kameros rakursą suprasti, kas yra žudikas, bet tai spręsti iš pagrindinio veikėjo elgsenos, reakcijų, veiksmų, kurių šis imasi. Toks subjektyvumo įsiliejimas sustiprina siužetinių nenusipėjamumą, dėl ko filmas tampa labiau įtraukiantis. Jeffrio butas, kaip beveik nekintamas hierarchinis aplinkos stebėjimo taškas, įtvirtinamas tuo, kad tiek pats Jeffris, tiek kamera su Jeffriu kadre, ar jai žvelgiant jo akimis, visada tai daro iš pagrindinio veikėjo kambario lango perspektyvos (su trumpomis ir retomis išimtimis, kurios būtinos filmo loginei sandarai).

Skirtingi veikėjai iš to paties taško Jeffrio bute mato kiek skirtingas perspektyvas – vaizdus, tarsi siekiama parodyti dinamiką – kaip galima tą patį dalyką matyti, suvokti skirtingai. Jeffrio sužadėtinė Lisa apie prekiautojo žmoną turi savo nuomonę, kurią formuoja so-

cialinė to laiko moters būtis (ką moteriai reiškia vestuvinis žiedas, rankinė). Detektyvas Tomas Doyle'as (detektyvo pavardė – tiesioginė nuoroda į detektyvinę literatūrą) pateikia logiškus Jeffrio spėjimų išaiškinimus remdamasis profesine patirtimi (kaip policijos pareigūnas) ir nelaiko prekiautojo žudiku (tačiau gal detektyvas Tomas nenori to matyti ir projektuoti galimas kriminalines situacijas ne darbe, bet savo draugo, tai yra, artimoje – asmeninėje aplinkoje?). Slaugės, besiremiančios profesine patirtimi, požiūris į kraujo plovimą vonioje taip pat nėra kupinas nuostabos. Kiekvienas pagrindinio veikėjo artimos aplinkos žmogus Jeffrio konstruojamas situacijas mato per savo gyvenimišką patirtį. Visos jos skirtingos, ir kartu visos prisideda prie nusikaltimo išaiškinimo.

Kamera filme juda panoramiškai, tarsi žmogaus galva sukinėtusi į šonus (nors kamera juda ir aukštyn, žemyn, skersai). Tokiais veiksmais antropomorfizuojami kameros judesiai. Kuomet vaizdas pateikiamas tarsi iš pagrindinio veikėjo perspektyvos, dar labiau sustiprinamas matomo vaizdo vienašališkumas (subjektyvumas) – Jeffriui stebinti aplinką per žiūronus ar objektyvą, ekrane matomas efektas, nes vaizdas tarsi įrėminamas, ir šitaip dar labiau hiperbolizuojamas įdėmaus stebėjimo išpūdis.

Nuo filmo vidurio toks pagrindinio veikėjo elgesys pradeda įgauti maniakinį – vojeristinių bruožų. Kyla moralinis klausimas – ar dera stebėti kitus žmones iš pasalų? Jeffris to nesureikšmina, nes savo aktyvų, įprastai nepateisinamą vojerizmą (apskritai pagrindinis veikėjas yra vojeristas iš prigimties, stebintis ki-

tus per fotoaparato objektyvą: susidarius atitinkamoms sąlygoms, pasyvusis – profesinis vojerizmas perauga į tiesioginį, nors ir nesavitikslį, bet agresyvių vojerizmą) grindžia noru išaiškinti menamą žmogžudystę. Lisa taip pat pradeda žavėtis kitų žmonių stebėjimu (iš dalies dėl to, kad tai suartina ją su pačiu Jeffriu). Kaip girdime iš jų dialogų, tiek Jeffris, tiek Lisa kitų stebėjimą suvokia iš asmeninių paskatų patirti nuotykių ir pagrįsti savo spėjimus. Etika ir moralė nevaicina svarbaus vaidmens jiems primant sprendimus. Toliau visi veiksmai skirti įrodyti susikurtą teoriją (Lisos išibrovimas į prekiautojo butą), kuri pasirodo esanti teisinga. Jie tarsi nori įžengti į stebimo pasaulio erdvę (tai filmo pabaigoje ir padarys pagrindinis veikėjas konfrontacijos su žudiku metu), į kurią patekė, jie būtų labai nelaimingi, jei paaiškėtų, kad prekiautojas nenužudė savo žmonos. Tad Jeffrio ir Lisos ateitis tiesiogiai priklauso nuo to, ar jų įtikėta teorija apie žmogžudystę yra tiesa.

Visos filme numanomos teorijos ar siužeto vingiai plėtojami remiantis planų kaitaliojimu. Įvykiai ar daiktai reikiamu momentu pateikiami hiperbolizuotai arti (*zoom'as*), siekiant suformuoti kokią nors emocinę ar psichologinę reikšmę, kuri yra svarbi filmo dramaturgijai. Alfredas Hitchcockas filmo pasakojimą atskleidžia ne per garsinę pusę, tai yra dialogus, bet per vaizdinę. Būtent pateikiamais vaizdais yra pasakojamas visas filmo siužetas, konstruojama filmo intriga. Toks „Grynojo kino“ pavyzdys, kuomet ne dialogais, bet vaizdais kuriamas filmas, yra dažnas režisieriaus kūryboje.

MUZIKA KAIP NEŽINOMYBĖS IR SIAUBO IŠRAIŠKA – „PSICHOPATAS“

Alfredo Hitchcocko „Psychopatas“, sukurtas 1960 m., yra vienas iš garsiausių savo žanro filmų, o jam sukurta Bernardo Herrmanno muzika turėjo įtakos vėliau sukurtų psichologinio siaubo žanro filmų muzikai. Šios specifinės psichologinio siaubo žanro muzikos šaknys slypi pagrindinėje filmo melodijoje – „psychopato“ temoje (pavadinimas, įrašytas originaliaame filmo scenarijuje). Toliau apžvelgsime, kaip „psychopato“ tema transformuojama filmo dramaturgijoje, siekiant atskleisti veikėjų emocijas, ir kaip ji perauga į žinomiausią muzikinį leitmotyvą kino muzikos istorijoje⁵.

Filmas „Psychopatas“ turi tarsi du siužetus: pirmasis yra istorija apie moterį, kuri pasisavina 40 000 dolerių ir yra nužudoma; antrasis – apie psichopatišką jauną žmogų, kurio žiaurios žmogžudystės galų gale yra išaiškinamos. Šios dvi istorijos sujungiamos į vieną tragediją, kurios herojus (kartu ir anti-herojus) Normanas Batesas yra sutramdomas, išaiškėjęs jo psichopatiškai veiklai⁶. Iš pradžių Normanas yra nepavojingas jaunuolis, kuris bando išspręsti problemą, kaip jam išlaikyti savo keistą pasaulį, kad niekas nesužinotų, kas yra jo motina ir ką ji veikia. Normanas – ksenofobas, kuris siekia apsaugoti savo motiną nuo visų smalsių lankytojų Batesų motelyje: ar tai būtų patrauklios merginos, ar detektyvai, ieškantys dingusių jaunų moterų. Jo fatališka klaida buvo ta, kad „jis yra per daug mylintis sūnus“⁷. Filmu kulminacijoje, apsirengus motinos drabužiais (transeksualumo apraiškos), paaiškėja Normano psichozė, o publika, dėl profesionaliai

režisieriaus slėptų siužeto detalių, pasibaisi tuo, kas jis yra iš tikrųjų. Galiausiai pagrindinis veikėjas yra sučiumpamas ir, kaip klasikinėje graikų tragedijoje, atkuriamas pasaulio tvarka, o visus pagrindinio veikėjo elgesio ypatumus filmo pabaigoje paaiškina psichiatras (priskiriant jam „Deus ex machina“ vaidmenį)⁸.

Ypatinga filmo siužetinės įtampos dalis yra Bernardo Herrmanno sukurta muzika. Dvidešimt penki iš visų jo 40 muzikinių motyvų, naudotų filmo garso takelyje, yra sukurti epizodo ekspozicijai – įtampos kurstymui, įskaitant garsiausią kino istorijoje „psychopato“ temą. Todėl, prieš prasidedant tikrajai dramai, publika būna išklausiusi daugiau nei du trečdaliai „Psychopato“ viso muzikos takelio⁹.

Yra keletas būdų, kuriuos Herrmannas pasitelkia stengdamasis muzika sukurti emocinį filmo efektą. Jis filmo pradžiai sukuria „Preliudą“ – temą, kuri susieja ekspoziciją ir pradinį filmo epizodą. Veikdama ekspozicijoje kaip operinė *ritornello*, ši muzika kartojama, sutrumpinama, panaudojama ir įtraukia šešis iš septynių pagrindinių teminių filmo muzikos šaltinių. Visos „Preliudo“ temos yra susijusios su Normano Bateso charakteriu, poelgiais, jausmais. Kitos temos, vėliau plėtojamose filmo siužete, yra priskiriamos Marion ir „Motinai“, arba beprotybei.

Pirmas muzikinis elementas, išgirstamas „Preliudo“ temoje, yra poliharmoninio skambesio minorinis-mažorinis akordas, kartais literatūroje vadinamas „Hitchcocko akordu“. Jo nesukūrė Hitchcockas ir jis nėra naudojamas vien tik

šiam filme, tačiau ryški jo vieta Hitchcocko ir Herrmanno kartu kurtų filmų muzikoje¹⁰ reiškia daugiau, nei tik tam tikras muzikines intonacijas: tai yra svarbus vėlesnių filmų, kurių muziką sukūrė Herrmannas, muzikos struktūros bruožas. Vėliau, plėtojant filmo dramaturgiją, po „Hitchcocko akordų“ seka energingi pustonių motyvai (garsioji „Žmogžudystės scena“), kurie yra kaip kuriamoji muzikinė jėga visoje filmo muzikoje. Šis leitmotyvas, kupinas neišsemiamų galimybių plėtoti muziką, Johno Williamso buvo perkurtas filmo „Nasrai“ muzikoje. Vienas iš pagrindinių filmo leitmotyvų, konstruojamas pustonių pagrindu, tiek melodijos, tiek harmonijos požiūriu daro stiprią įtaką vėliau kurtų muzikinių filmų temų transformacijoms.

„Preludio“ temoje, be įvadinių akordų, yra dar daug kitų svarbių temų, bet viena ypatinga – 12 taktų apimties – melodija išsiskiria iš visų kitų. Pažymėta kaip „Psichopato“ tema, ji yra padalyta į dvi dalis, plėtojama per pustonį viena nuo kitos einančiomis tonacijomis.

Kritikai per pastaruosius trisdešimt metų iš esmės ignoravo „Psichopato“ temą. Nors motyvas nuskamba tris kartus per visą filmą, Herrmannas visada jį greitai nutraukia ir niekada jo neišplėtoja. „Psichopato“ tema lieka neatskiriama „Preludio“ temos muzikos dalimi, ir vėl pasigirsta dar du kartus per pirmąjį filmo trečdalį. „Psichopato“ muzikoje 12 taktų melodija lieka neišplėtotą ir girdima tik „Preluide“. Galbūt todėl „Psichopato“ tema ankstyvuosiuose muzikologų tyrinėjimuose paminima tik netiesiogiai, jiems neįvertinus „Preludio“ temos svarbos bendrame filmo kontekste¹¹.

Nepaisant to, vaiduokliškas muzikos įvaizdis stebimas iki dramatiškos filmo kulminacijos. Jos manipuliavimas gali būti laikomas geru pavyzdžiu to, ką Arnoldas Schönbergas pavadino „teminiu likvidavimu“.

E mažorinės tonacijos harmonijoje pirmos aštuonios „Psichopato“ temos melodinės natos plėtojamos lygiagrečiai diatoninėms E bemol tonacijoms. Prieš pasiekiant E mažorinę tonaciją, melodija tarsi „krenta“ pustonių ir eina per kitas aštuonias natas diatoninėje E minorinėje tonacijoje. Melodija tęsiasi su dviem, tarsi operinio stiliaus, „atodūsio motyvo“ pakartojimais ir užsibaigia pustonių žemiau – fa nata, kuri įsilieja į bendrą „Hitchcocko akordo“ sandarą. Vėliau, plėtojant filmo siužetą, melodijos harmonijoje Herrmannas pakeičia septakordus „Hitchcocko akordų“¹². Skirtingai nuo kitų „Preludio“ motyvų, „Psichopato“ tema gali būti lengvai dainuojama. Kadangi klausytojas girdi ją daugybę kartų (pavyzdžiui, kituose filmo leitmotyvuose – kaip „Preluide“, „Skrydyje“, „Patrulių automobilyje“ ir „Liūtyje“), melodinės augmentacijos principu yra sukuriamas aštuonių natų melodija, lydima „atodūsių motyvų“ vėlesnėse filmo muzikiniuose užuominose (leitmotyvo muzikiniuose ritminiuose branduoliuose, kuriais remiantis yra plėtojamas leitmotyvas melodiniu pagrindu).

„Psichopato“ temos elementai prasišmelkia didžiojoje filmo muzikos dalyje iki kulminacijos, kuomet Normanas visiškai išprotėja. Aštuonių natų motyvas „Psichopato“ temoje yra išlaikomas 14 filme plėtojamų leitmotyvų ir jo „atodūsių motyvai“ nuskamba daugiau kaip

20 leitmotyvų; tai yra daugiau kaip pusė filmo muzikos. Kai Normano Bateso asmenybė dramatiškai degradoja, melodiją pamažu išstumia muzika, susijusi su kitu – atonaliu – motyvu, kurį Herrmannas apibūdino kaip „tikrąją psichopato“ temą. „Psichopato“ tema išnyksta būtent filmo kulminacijoje, kurioje Normanas tampa savo „motina“.

Po spartaus filmo „Preliudo“ temos tempo, scena keičiasi į romių dieną Finikse, Arizonoje, kur du įsimylėjęliai slapta susitinka viešbučio kambaryje. Lėtas tempas ir harmoningas ritmas padeda sukurti tykią popiečio nuotaiką. Laipsniškai krentanti aštuonių natų sekvencija, sudaryta iš septakordų (su melodiniu išrišimu E mažorinėje tonikoje), baigiasi „Atodūsiu motyvu“ variantu, kuris išreiškiamas kaip du sumažinti pustonio intervalu vienas nuo kito nutolę septakordai („Atodūsiu motyvas“). Užuoamina į E mažorinę harmoniją, aštuonių septakordų sekvencinis judėjimas ir „atodūsiu motyvas“ rodo ryšį su „Psichopato leitmotyvu“, bet klausytojai tik miglotai suvokia šį ryšį toliau plėtojantis filmo siužetui. Kai ši palaiptai kintanti muzikinė medžiaga yra girdima filme vėliau, ji asocijuojasi su svajinga, bet tragiška padėtimi, harmoninga melodija, tempas ir ritmas yra lėtesni nei tema, iš kurios jie išsirutulioja. „Miesto“ temos muzika yra dubliuojama „Automobilių aikštelės“ temoje ir kartojasi su nedideliais skirtumais keturis kartus „Lango“, „Svetainės“ ir „Vonios“ temose.

Svarbiausias iš šių pasikartojimų yra „Lango“ temoje, kur Marion žiūri į kalvą pro savo motelio kambario langą ir klausosi, kaip Normanas ginčijasi su sa-

vo „motina“. Chromatiniai melodijos varijavimai harmonijoje sustiprina disonansinį skambesį, šitaip atspindint Normano komentarą, kad „šiandien motina yra nesava.“ Tai pirma užuoamina, kad chromatinis judėjimas kuriami disonansiniai skambesiai, pereinantys į atonalumą, yra temiška susiję su Normano beprotybe. Naudojant chromatinę alteraciją ir šitaip suardant melodinę liniją, muzika efektyviau išreiškia „motinos“ sudrumstą ramybę. Tikrosios „motinos“ temos filme nėra (nes, kaip vėliau paaiškės, pati „motina“ yra Normanas), nebent mes sutapatiname ją su trijų natų motyvu, kuris girdimas vėliau beprotnamyje (Normano namas ant kalvos). Tai yra trijų natų motyvas – „Beprotybės“ tema. Tačiau „motina“ ir beprotybė pa-vaizduojami disonansiniu muzikiniu skambesiu ir atonalumu, kuriuos Herrmannas paima iš kito savo kūrinio – „Sinfonietta styginiams“ (1935).

„Psichopato“ tema išgirstama daug kartų ir įvairiausiomis variacijomis, bet filmo metu jos sistemingai vengiama. Herrmannas vartoja labiausiai chromatinę ir groteskiškai skambančią „Psichopato“ temos transformaciją, kad sustiprintų įvykio dramatiškumą „dušo“ („žmogžudystės“ tema) scenoje. Šios siaubo muzikos garsai tapo XX a. kino muzikos simboliu. Net tie, kurie niekada nematė šio filmo, atpažįsta šaižų dušo scenos motyvą, kai tik jis imituojamas bet kurio kito filmo muzikoje. Žiūrovas jaučia, kad Normanas Batesas gali būti žudikas. Viena iš muzikinių priežasčių mums įtarti, kad Normanas yra žudikas, yra ta, kad pagrindinės tonikos E ir E bemol mažorinės tonacijos natos „Psichopato“ temo-

je yra pateikiamos kaip grupė sekvencinių akordų, kurie remiasi aštuonių natų melodijos ritmu „Psychopato“ temoje (kuri plėtojama augmentacijos principu) ir pasibaigia atonaliniu retrogradiniu „Atodūsio motyvu“. Normanas, kaip žudikas, yra atskleidžiamas muzikinėje plotmėje, kai jis nuduria Marion, skambant grupėms atonalių akordų, paremtų pagrindinėmis jo temos natomis. Kadangi tai yra Normano didžiausios beprotybės momentas, mes tikimės išgirsti pagrindinės „Psychopato“ temos melodijos trūkčiojimą, disjunkciją ir didelį disonansą – net atonalumą. Tačiau „Psychopato“ tema čia išskaidoma remiantis operose naudojamų „išprotėjimo“ scenų „tradicija“, kur melodijos paprastai būna fragmentuotos, suskaidytos ir iškreiptos, siekiant parodyti siužeto veikėjo beprotybę.

Po pirmojo nužudymo, „Psychopato“ temos, išgirstame tik atskirus fragmentus – submotyvus. Nauja disonansiškė muzika filme įsivyrąja, kai pablogėja Normano psichinė būklė. Dramos kulminacijoje, kai Batesas įsiveržia į rūšį apsirengęs kaip jo „motina“ ir norėdamas nužudyti Lilą (nužudytosios seserį, kuri pati su nužudytosios meilužiu ieško dingusiosios), „Žmogžudytės“ temos muzika pasigirsta dar kartą. Gerai žinoma, kad šios muzikos nebuvo ankstyviausioje filmo versijoje, ir kad Hitchcockas yra pasakęs: „...tai puiku, bet jūs praleidote puikų dalyką...; jūs turite pakartoti tą nuostabią styginių temą [žmogžudytės temą] iš dušo scenos, kai Normanas skuba į rūšį laiptais žemyn...“¹³ Hitchcockas suprato, kokia svarbi būtų užpuolimo su peiliu muzika tragiškoje

kulminacijoje, kaip ji identifiikuotų nuskaltimų kaltininką, apibendrintų ankstesnius įvykius ir užkirstų kelią bet kokiam posūkiui atgal svarbiausioje dramos dalyje. Taigi, groteskiškiausia „Psychopato“ temos versija yra pateikiama paskutinį kartą tam, kad sustiprintų ryšį su pagrindiniu herojumi.

Tačiau kiekviena muzikinio motyvo sekvencija prasideda vis kita iš pirmųjų penkių „Psychopato“ temos natų, transponuotų pustomiu nuo E mažorinės dermės iki E minorinės. Tokia aliuzija į „Psychopato“ temą šiame dramos taške rodo, kad Normano Bateso melodija, kuri tarsi personifikuoja pačią Normano asmenybę, vis dar egzistuoja kažkur visoje toje chromatinėje beprotybėje, tačiau yra suskaidyta iki beveik neatpažįstamų struktūrų. Tai žymi svarbiausią dramos dalį, iš kurios kelio atgal nėra. Kai Lila ranka kliudo lempą, motina apšviečiama – visai kaip Apolonas (Saulės dievas), nužengęs senovės graikų tragedijoje, kad skirtų bausmę pagrindiniam herojui. Tai yra tiesa tiek tiesiogine, tiek ir perkeltine prasme. Filmo dramaturginėje kodoje psichiatras įtikinamai išaiškina šią keistą istoriją su šizofrenijos, mirties, beprotybės, vagystės, meilės temomis. Šiuolaikinis psichiatrijos mokslas čia vaizduojamas kaip „dievas“ senovės graikų „Deus ex machina“ būdu. Patvirtindamas psichiatro analizę, orkestras suteikia atonalų harmoninį skambesį, kai girdisi Normano (arba, kitaip, jo „motinos“) balsas už kadro¹⁴. Sekant senovės graikų tragedijų tradicija, kur pagrindinis veikėjas paprastai žūva arba visam laikui tam tikru būdu suluošinamas (šiuo atveju tai būtų protinis luošumas – beproty-

bė), Normano Bateso asmenybė miršta, ir tai patvirtina skambanti atonali muzika (filmo „Finalinė“ tema).

Hermanno „Psichopato“ tema kruopščiai apibūdina dramatišką filmo struktūrą. Ji ne tik sistemingai menkai plėtojama iki dramatiškos filmo kulminacijos, tačiau taip pat ir identifikuoja pagrindinį

herojų, pagrindžia veikėjo žlugimą ir beveik išnyksta dramatos posūkio taške, kai baigiasi Bateso kaip šizofreniškos asmenybės skilimas. Garsioji „Žmogžudystės“ temos muzika, kuri yra kilusi iš „Psichopato“ temos, yra organinė ir vienišai apjungia visą filmo muzikinę dramaturginę liniją.

IŠVADOS

Alfredo Hitchcocko filmo „Langas į kiemą“ pradžioje galime išvelgti režisieriaus siekį pokario kino filmų kūrimo filosofijoje vengti bet kokios intrigos. Filmą prasideda pagrindiniam veikėjui matoma tikrove – jokio siužetiškumo nesusieti vaizdai (tarsi pats režisierius nebūtų pasirinkęs konkretaus siužeto). Filmą siužetinė intriga formuojama per pagrindinio veikėjo pasirinkimo laisvę ir fantazijos galimybes. Atsitiktinai atkreipęs dėmesį į kaimyną prekiautoją, Jeffris sukuria apie jį neįtikimą istoriją, remdamasis savo interpretacijomis, kurios pasirodo esančios teisingos.

Visa filmo siužetinė struktūra grindžiama trijų stambiųjų dalių forma: I dalyje (pasyvumas) matome Jeffrio sulaužytą koją, lemiančią jo nejudrumą, o šis – nuobodulį, → II dalyje (veiksmas) iš nuobodulio Jeffris pradeda stebėti savo kaimynus ir su draugais bando išsiaiškinti, kas nutiko prekiautojo žmonai → III dalyje (grįžta pasyvumas) matome abi Jeffrio sulaužytas kojas (komiškasis filmo elementas), nes Jeffris buvo užpultas žudiko ir išmestas į plačiąją aktyviąją erdvę. Peržengtas įsivaizduojamojo pasaulio (lango) rėmas, šitaip pagrindiniam veikėjui tampant ne pasy-

viuoju – stebėtoju, tačiau aktyviuoju dalyviu, kas tiesiogiai fiziškai paveikia Jeffrio būtį (sulaužoma antra koja, iškilęs pavojus gyvybei). Tokia trijų dalių struktūra būdinga ir pagrindinio veikėjo santykiams su sužadėtine ar net oro sąlygoms, kuomet veiksmo atomazga sutampa su karščio atslūgimu.

Kaip ir žiūrovas, stebėdamas filmą iš savo pozicijos, gali įvairiai interpretuoti ir konstruoti būsimus galimus įvykius ir jų sekas, taip ir pats Jeffris elgiasi su savo draugais, aiškiai nežinodamas, ar prekiautojas iš tikro yra žudikas. Tarsi žaidžiamas žaidimas, kurį norint laimėti reikia, kad pagrindinio veikėjo įsitempta fantazija taptų realybe.

Tiek filme „Langas į kiemą“ matome vaizdo prasminį nevienareikšmiškumą bendrame filmo kontekste, tiek ir filme „Psichopatas“ girdime, kad Bernardo Herrmanno garso takelis, naudojant leitmotyvų sistemą, sukuria naują potekstę filmo dramaturgijoje. Muzikinių leitmotyvų naudojimas filmo muzikoje išryškina psichologinio siaubo filmo žanrą. Išreiškia filmo veikėjų emocijas ir jų kintimą, transformuojant pagrindinį veikėją reprezentuojantį leitmotyvą. To pasiekama suskaidant pagrindinių veikėjų

reprezentacinius leitmotyvus į smulkesnius darinius (submotyvus), kuriuos varijuojant kartotės būdu ir išryškinant ritminę jų struktūrą, yra sukuriamos muzikinės aliuzijos. Jos muzijos plotmėje nurodo galimus įvykių kaltininkus anksčiau, nei tai tampa akivaizdu žiūrovui

vaizdo plotmėje („dušo scena“). Per leitmotyvų harmoninį kitimą, ritminę demuniciją, tembrinį kitimą yra atskleidžiami filmo veikėjų emociniai išgyvenimai, nežinios pojūtis, konstruojama siužetinė filmo įtampa (kuriamas atitinkamas emocinis laukas).

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Thompson David. 1981. *Overexposures: The Crisis in American Filmmaking*. New York: Morrow.
- ² Wood Robin. 1965. *Hitchcock's Films*. New York: A. S. Barnes.
- ³ Harris Robert A. 1999. *Complete Films of Alfred Hitchcock*. New Jersey: Secaucus.
- ⁴ Spoto Donal. 1976. *The Art of Alfred Hitchcock, Fifty Years of His Motion Pictures*. New York: Hopkinson and Blake.
- ⁵ Morris Christopher D. 1996. Psycho's Allegory of Seeing. *Literature/Film Quarterly*, no. 1.
- ⁶ Griffith James. 1996. Psycho: Not Guilty as Charged. *Film Comment*, no. 4.
- ⁷ Detektyvo išvalga filmo kulminacijoje, kada Normanas sėdi policijos komisariate.
- ⁸ Williams Linda. 1994. Learning to Scream. *Sight & Sound*, no. 12.
- ⁹ Thomas Deborah. 1997. On Being Norman: Performance and Inner Life in Hitchcock's Psycho. *CineAction*, no. 44.
- ¹⁰ Filmai: „The Trouble with Harry“ (1955), „The Man Who Knew Too Much“ (1956), „The Wrong Man“ (1956), „Vertigo“ (1958), „North by Northwest“ (1959), „Psycho“ (1960), „The Birds“ (1963 – kaip garso konsultantas), „Marnie“ (1964), „Torn Curtain“ (1966 – Herrmanno sukurtas, bet filme Hitchcocko nepanaudotas garso takelis).
- ¹¹ Ankerich Michael. 1995. Psyched-Up for Psycho: Janet Leigh Remembers the Classic Thriller on the Eve of its 35th Anniversary. *Classic Images*, no. 243.
- ¹² Graham Bruce. 1985. *Bernard Herrmann: Film Music and Narrative*. Michigan: Ann Arbor.
- ¹³ Leigh Janet. 1995. *Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller*. New York: Harmony Books, p. 166.
- ¹⁴ Rebello Stephen. 1990. *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. New York: Dembner Books / W. W. Norton.