

velikani

Hitchcock ali ptič posmehljivec

Bogdan Tirnanić



ALFRED HITCHCOCK 1899—1980

Rodil se je v Londonu, šolal se je pri jezuitih in delal v poštni družbi. Od leta 1920 je sodeloval z britanskim oddelkom Famous Players-Lasky (kasnejši Paramount), najprej kot risar napisov za neme filme, potem kot scenograf, pa kot scenarist in asistent režije. Prvič se je kot režiser skušil leta 1921, toda šele štiri leta kasneje, leta 1925 se je pričela njegova režiserska kariera zares. V Hollywood je prišel pozimi leta 1939/40. Razen z režijo se je Hitchcock ukvarjal tudi s producerskimi posli, posebej za televizijo. Poročen je bil s scenaristko svojih prvih filmov Almo Reville.

Ko se je s šestindvajsetimi leti dokončno lotil filmske režije, je ostal Alfred Hitchcock v tem poslu več kot pol stoletja, pri čemer se je podpisal pod 57 del. Dvomimo, da gre za kakršenkoli svetovni rekord: mnogi od živih in občasno še živahno aktivnih hollywoodskih veteranov so pričeli delati precej pred njim, bili pa so tudi marljivejši. Primer je jasen: Alfredu Hitchcocku ni do tega, da bi postal rekorder, ker je preprosto fenomen. Kaj razumemo pod tem? Med 110 filmi, kolikor jih je režiral npr. veliki mojster akcijskega filma Raoul Walsh, je 30 vesternov, približno toliko vojnih filmov, okoli 15 kriminalk, nekaj filmov govori o mornarijih in gusarjih, lepo število je komedij, en film je celo psevdo-zgodovinski spektakel; toda razen nujnih izjem, ki le potrjujejo pravilo, se vsi filmi, ki jih je režiral Alfred Hitchcock ukvarjajo z zločinom — kako pride do njega in kako se včasih ne izplača. Pol stoletja zločinov. Kariera, kakršne kriminalistični anali ne pomnijo.

Brez dvoma se je Alfred Hitchcock, ljubitelj dobrih vin, v vsej tej kriminalistični zmešnjavi počutil odlično. Najboljši dokaz za to je njegov sedeminpetdeseti film "Družinska zarota" (Family Plot, 1975). So tudi takšni, ki trdijo, da to delo ne sodi med njegove najboljše stvaritve in lahko da imajo celo prav. Motijo pa se tisti, ki v zvezi z "Družinsko zaroto" eksaltirajo nepričakovano (ali pričakovano) svežino starega Hitcha z njegovo sposobnostjo, da tudi na stara leta dela filme polne duha, šarma in humorja, zabavna in sveža dela in to v času precejšnjega celuloidnega mrtvila in mraka, dolgočasje in neumnosti. Toda problem je, jojmene, v tem, ker nekaj kot je svežina ali karkoli podobnega s področja pozitivne kozmetike duha, nima niti najmanjše zveze s filmom, kakršen je "Družinska zarota"; gre namreč za drznost in nič drugega, kar pomeni — za mojstrstvo, kajti bilo bi zares bolj normalno, če bi "Družinsko zaroto" posnel kakšen nadebudni režiserski pripravnik. Nerodno je namreč to, da, četudi bi hotel, ne bi mogel posneti filma kot je "Družinska zarota", kot tudi ne filma kot je Frenzy (1972). Ta film namreč še enkrat

dokazuje, da pri velikanih režije Hitchcockovega formata nakopičene izkušnje ne služijo le praznemu rutinerstvu, temveč točneje, da je pri takšnih prav eksekutorska rutina predpogoj za poigravanje z vsemi pravili, svojimi in tujimi.

Kar se tega tiče, je mimogrede povedano, Alfred Hitchcock pravi delikveht; človek povsem izven sveta. Tako na primer piše v vseh filmskih slovarjih, leksikonih in enciklopedijah, da je britanski režiser, po mnenju mnogih morda edini, o katerem velja resno govoriti, čeprav na drugi strani vsak laik ve, da so bili njegovi največji dosežki posneti v Hollywoodu. Na prvi pogled kaže, kot da ni v tem nič čudnega, saj je bila usoda mnogih britanskih filmarjev, da so svojo pravo afirmacijo doživeli na oni strani oceana. Toda Hitchcock je prišel v Hollywood precej pozno, šele ob koncu leta 1939, star štirideset let in po filmih kot so "Stanovalec" (The Lodger, 1926), "Izsiljevanje" (Blackmail, 1929), "Človek, ki je preveč vedel" (The Man Who Knew Too Much, 1934), "Devetintrideset stopnic" (The Thirty-Nine Steps, 1935), "Sabotaža" (Sabotage, 1936) in "Gospa, ki izginja" (The Lady Vanishes, 1938), brez katerih bi si težko zamislili medvojno angleško filmsko zgodovino. To so nujne okoliščine, da bo človek, ki bo postal in ostal vodeče ime v žanru, ki je ob vesternu in musicalu najbolj tipičen za ameriško kinematografijo, za zmeraj ostal ob strani nekaterih glavnih mitov te vrsti. Tisto, kar je bilo v njem britanskega, predvsem izreden smisel za humor, ga je obranilo pred pastmi stereotipov. Toda to še ne pomeni, da je ostal Hitchcock britanski režiser. Nasprotno, že filmi, ki jih je posnel na Otoku, so bili tako vitalni, kot da so ameriški. Kakorkoli že: Hitchcock, je le Hitchcock.

Toda pojdemo po vrsti. V Hitchcockovih filmih o zločinu se praktično nikoli oziroma zelo redko pojavlja znani lik privatnega detektiva, melanholični lik nekoga, ki je rojen, da izgublja, nekoga, brez katerega si težko predstavljamo klasični "un-

derworld USA" film: popolnoma se ga ni otesel niti Robert Aldrich, ko je v "Grissomovi tolpi" (The Grissom Gang, 1971) popolnoma obrnil vizuro Chasejevega romana "Ni orhidej za gospodično Blandish". Torej pomeni, da je ostal Hitchcock popolnoma neobčutljiv prav kar zadeva vrednote kriminalistične literature ameriške Zahodne obale, med katere sodijo predvsem dela Dashiella Hammetta, Raymonda Chandlerja, Rossa MacDonalda ali omenjenega Jamesa Hadleya Chasea. Ti avtorji so iz otožnega privatnega detektiva ustvarili enega od prevladujočih mitov "globokega spanca" ameriške urbane folklore. V tem pogledu ni brez pomena podatek, da je Chandler napisal scenarij za Hitchcocka, toda po romanu Patricie Highsmith ("Neznanec iz Nord-ekspresa" — Strangers on a Train, 1951). Kaže, da je moralo priti do zamenjave stila v filmu nepojmljivega mojstra, ki je od samega začetka težil k spremembi tradicionalne konstrukcije zgodbe o zločinu tako, da je pogosto gledalčovo simpatijo premeščal s predstavnika zakona na plen njegove preiskave. Prvo pravilo "hitchcockologije": v filmu o zločinu je najbolj zanimiv lik zločinec.

To je bilo v skladu s Hitchcockovo naravo. Potem ko je predvsem iz središča svojega sveta zločina izključil "privatno oko", ni v njem našel prostora tudi za ostale profesionalce, razen v nepozabnem "Držite tatu" (To Catch a Thief, 1955), kjer pa je glavni junak vendarle samo bivši profesionalac, ki pa ga opravičuje njegovo sodelovanje v od-porniškem gibanju in kjer se vse po načelu "crime oblige" dogaja v Monte Carlu, se ni nikoli ukvarjal s temami o organiziranem kriminalu, ki je prav zahvaljujoč hollywoodskim filmom tega žanra postal neizbežno dejstvo ameriške sage in modernega časa sploh: če bi se zgodovina modernih spopadov z zakonom prepisovala iz njegovih filmov, bi iz nje izginili Al Caponeji, Johni Dillingerji, vsi ti "angeli umazani obrazov", ki so jih proslavili Raft, Cagney in Bogart, ves svet podzemlja "norih tridesetih" (in štiridesetih, in ...), ko je ekonomska kriza iz Bonnie

in Clyda naredila skorajda romantična junaka iz nekega novega Sherwoodskega gozda nerazrešljivih družbenih protislovij. Za Hitchcocka je bil zločin vselej problem drugačne vrste: njegova socialna pogojenost ni mojstru filmske napetosti nikoli pomenila kaj dosti. Vohunstvo — da, toda oborožen rop v samopostrežbi — grozno!

Tu je Hitchcock vselej ostal Anglež: po angleški tradiciji je zločin značilen za višje družbene sloje in se po pravilih, ki komajda dopuščajo izjeme, še posebej takšnega tipa kot so značilne za filma Basila Deardena ("Safir" — Sapphire, 1959 in "Žrtev" — Victim, 1961), dogajajo v razkošnih okoljih, med izbrano družbo — Hitchcockov idealni zločinec je tisti iz filma "Neznanec iz Nord-ekspresa" tako, kot je njegova najbolj priljubljena igralka običajno pravljolaska. Hitchcocka je bila, kot je sam priznal, vselej groza že ob sami misli, da bi bil lahko film podoben "čemu iz življenja": v filmu "Marnie" (Marnie, 1964), v katerem izhajajo postopki glavne junakinje iz družbene situacije, v kateri je odrasla (mati—prostitutka je pred njenimi očmi ubila stranko—mornarja), je konstruiral takšno freudistično zmešnjavo, da iz nje ne bi odnesla žive glave niti Huston (Freudov filmski biograf), niti Cassavetes (filmski eksperimentator na področju psihoanalize) skupaj. Toda kot — ponovimo še enkrat — ni v duši nikoli postal "pravi Američan", se ni Hitchcock nikoli posebej niti trudil, da bi svoj "britanski pogled" na zločin ohranil v njegovi tradicionalni obliki. Njegovi filmi so, bi lahko ugotovili, tudi ameriški ključ spreminjanja neke britanske konvencije. Kajti koncept klasičnega angleškega kriminalističnega romana od Conana Doylea do Agathe Christie je zasnovana na kánonu, da je odkritje zločinca in njegovih motivov intelektualni problem, logična uganka, v kateri se tako kot šahovski amater, bralec ne znajde brez pomoči "sivih možganskih celic Holmesa ali pomalem neznosnega Poirota: popoln tovrstni roman je "Deset malih zamorcev" Agathe Christie, v katerem je treba rešiti vprašanje, kako je postal morilec truplo ene svojih žrtev. Lahko bi rekli, da se je Hitchcock ponorčeval iz tega stila že v "Gospe, ki izginja", saj je zaupal vlogo stare vohunke

igralki, zelo podobni Agathi Christie, toda od takšne ugotovitve se ograujemo, saj v tistem času velika dama zločina vendarle še ni bila podobna sami sebi iz "Gospe, ki izginja".

Tako ali drugače, Hitchcock je zapustil uhojeno angleško pot. Zapustil jo je že s tem, da je prekršil pravilo, da vsaka prava kriminalistična zgodba (na britanski način, seveda) izključuje vsakršno ljubezensko intrigo. Ameriški pisatelji, kot je na primer Chandler, so se tej konvenciji posmehovali (pač pa jo je neki Van Dine leta 1928 uvrstil med svojih "deset zapovedi" za avtorje kriminalističnih romanov, pri čemer je trdil, da ljubezen kviri mehanizem povsem intelektualnega problema v zvezi z iskanjem trupla) in Hitchcock se jim je pridružil: vsak njegov film je predvsem ljubezenska intriga. Nekaj slučajno izbranih primerov to lepo potrjuje: v "Gospe, ki izginja" je zašel Michael Redgrave v težave, ker je dvoril mladi ameriški godnici; v "Izsiljevanju" gre za staro temo o spopadu med ljubeznijo in dolžnostjo; v "Devetintridesetih stopnicah" se znajde Robert Donat in Madeleine Carroll v istih lisicah in ni težko uganiti, kaj se bo zgodilo; v "Vrtoglavič" (Vertigo, 1958) skuša James Stewart v Kim Novak oživiti žensko, ki jo je nekoč ljubil, pa ugotovi, da gre za isto osebo; v filmu "Marnie" vodi Sean Connery preiskavo v zvezi z dekletom—lopovom, ker je zaljubljen vanjo; v filmu "Pokliči M za umor" (Dial M for Murder, 1954) hoče Ray Milland ubiti Grace Kelly zato, ker je ne ljubi več, toda to mu preprečuje Robert Cummings, ki se je šele zaljubil vanjo; v "Izpovedujem se" (I Confess, 1952) se vse vrta okoli tega, ali je tiste viharne noči Montgomery Clift spal z Anne Baxter (Hitchcock: "Upam"); in tako dalje ... Morda je bil to za Hitchcocka najbolj učinkovit način, kako rešiti nalogo, ki jo je označil v svojem antitradicionalizmu kot primarno.

To pa je: gledalca narediti za subjekt dogajanja, ki bo vanj aktivno vključen, ki bo lahko, pač odvisno od situacije, ali zločinec, preiskovalec ali pa žrtev. Gre za neke vrste obrnjeno pravilo: če je v tradicionalnem kriminalističnem romanu (pa tudi filmu) rešitev skrbno skrita, nevidna za vsakogar, razen za glavnega junaka, ki jo bo odkril pač ko ga bo volja, se pravi na koncu (mogoč primer: "Laura" — Laura,

1944 — Otto Preminger) potem je pri Hitchcocku ta — kot jo imenuje "macguffinka" (po MacGuffinu, ki je Škot, ki povzroča težave) jasno prisotna že v samih uvodnih kadrih filma, ali pa je v vsakem primeru nekje v bližini. Sredstvo, s katerim to odprtost kart spreminja v ekspresijo, je montaža, s pomočjo katere Hitchcock najbolj zanesljivo veže gledalčevo pozornost: v intervjuju Petru Bogdanovichu je režiser "Sence suma" (Shadow of a Doubt", 1943) in "Ptičev" (The Birds, 1963) smisel svojega montažnega postopka pojasnil kot povezovanje vizualnih predstav, na osnovi katerih se publika vključuje v dogajanje — "Skrivate pred gledalci, kdo je ta človek. Čemu? Samo to tudi delate. Zakaj ne pokazati, kdo je to?" Zato, ker je po Hitchcockovem zelo točnem mnenju narava filmskega medija takšna, da je na primer učinek scene pogovora, med katerim je eksplodirala bomba, po trajanju in intenziteti neprimerno manjši, če bo razlog eksplozije bombe skrit, oziroma, v kolikor ne bo montažni postopek vzpodbujal gledalca kot aktivnega dejavnika v dogajanje. — "Vnesite v sceno bombo, pokažite, da je v sobi, pokažite, da bo eksplodirala točno ob enih, sedaj pa je tričetrt na eno, deset minut do enih — pokažite uro na zidu. Sedaj postane pogovor zelo pomemben, zato, ker je nesmiseln. Poglej pod mizo! O, tepec!". Pri Hitchcocku ni paradoksom nikoli konca: prav ta človek, eden največjih predstavnikov "montažnega" (ali, kot pravi sam, "čistega") filma, je posnel šolski primer dela ("Vrv" — Rope, 1948), ki je popolnoma brez montažnih rezov.

S Hitchcockom si niste nikoli na jasnem: gredoč po sledi "macguffinke" verjame gledalec, da korak za korakom odkriva skrivnost, toda hkrati nadvse jasno čuti, da ga ta preiskava, ki se bo na koncu izkazala kot pravilna (ali kot skoraj pravilna) do tolikšne mere pelje v past, ki mu jo je nastavil režiser, da se bo hitro, skoraj čutno povezan z dogajanjem na platnu, znašel popolnoma v oblasti tistega, ki ima dejansko vse niti v svojih rokah, posledica tega pa bo, da bo izpostavljen vrsti majhnih stresov.

Mojstrstvo v montaži pa si ni mogoče zamisliti brez drznosti v dramaturgiji. Dovolj je le en primer, ki bo to potrdil. Kot je znano, govori "Družinska zarota"

o dveh zakonskih parih, katerih skupni imenovalac je, da sta naklonjena po zakonu prepovedanim dejanjem; eden bolj, drugi manj. Med seboj se, kot pač to mora glede na to, da pripadata različnim socialnim slojem, biti, ne poznata in bo — kar je še bolj naravno — šele filmsko dogajanje usodno prepletlo njuna življenja. "To je lahko tehnično vprašanje", pojasnjuje svojo metodo skozi "Družinsko zaroto" Hitchcock, saj "obstaja strukturalistična slika dveh ločenih zapletov in dveh ločenih skupin, ki se počasi, toda neizbežno približujeta ena drugi. Vprašanje je le, kako to narediti, da bo povsem naravno. "Odgovor je šokanten. Gledalec, ki je prepričan, da je absolviral "Hitchcock touch", pričakuje, da se bo morda to pot še bolj kot doslej ta zaželjena dramaturška povezava realizirala s pomočjo "macguffinke", zaradi katere je do celotne zločinske intrige tudi prišlo. Včasih so to diamanti, včasih pa tudi — kaj se hoče — tudi kakšno čedno truplo: v "Družinski zaroti" se pojavlja mnogo diamantov, pa tudi nekaj raznoraznih trupel je, toda ves film se v nasprotju z logiko vsakega dramaturškega pripravnika dosledno odvija v dveh povsem nasprotnih smereh, se pravi, da ko spremlja avanture dveh zakonskih parov tako, da jih kljub temu, da se "neizbežno približujeta", z ničemer ne vodi v smiselno zvezo. Toda na koncu se bodo vseeno srečali in v tem je torej fatalnost življenja.

In sedaj: tako povzet izgleda Hitchcockov dramaturški koncept "Družinske zarote" enostaven, vendar ga preprosto ni mogoče zrežirati. Seveda, razen če niste Hitchcock. Hitchcock pa to dela na primer takole: film se pričinja z dolgo sekvenco, v kateri boljša polovica enega od obeh parov obdeluje neko starko, ki se je načitala člankov o parapsihologiji; potem prav tako dolgo gledamo ta par nespretnižev, ki se vozari naokoli z avtom in se prepira, vse dokler na nekem prehodu za pešce ne naleti na neko žensko v globoki črnini. Kot kakšen brezposelni ulični opazovalec tedaj kamera (Hitchcock: "Jaz nikoli ne gledam skozi kamero") brez premišljanja zapusti par in začne slediti ženski v črnini, pri čemer brez navidez prepričljivega motiva odvede gledalca iz sveta majhnih prevar v svet velikega zločina. Ob vsaki drugi priložnosti bi se vam zaradi takšnega postopka dvignili lasje na glavi, v primeru "Družinske zarote" pa

vstajate s stola v kinu od navdušenja. Hitchcock vas je spet potegnil. Kot ste bili v filmu "Sever—severozahod" (North by Northwest, 1959), ko ste se znašli skupaj s Caryjem Grantom na polju in pričakovali past, zaprepačeni, ko je prišel napad iz zraka: samo Hitchcock si je lahko izmislil poskus uboja iz zraka, vi ne.

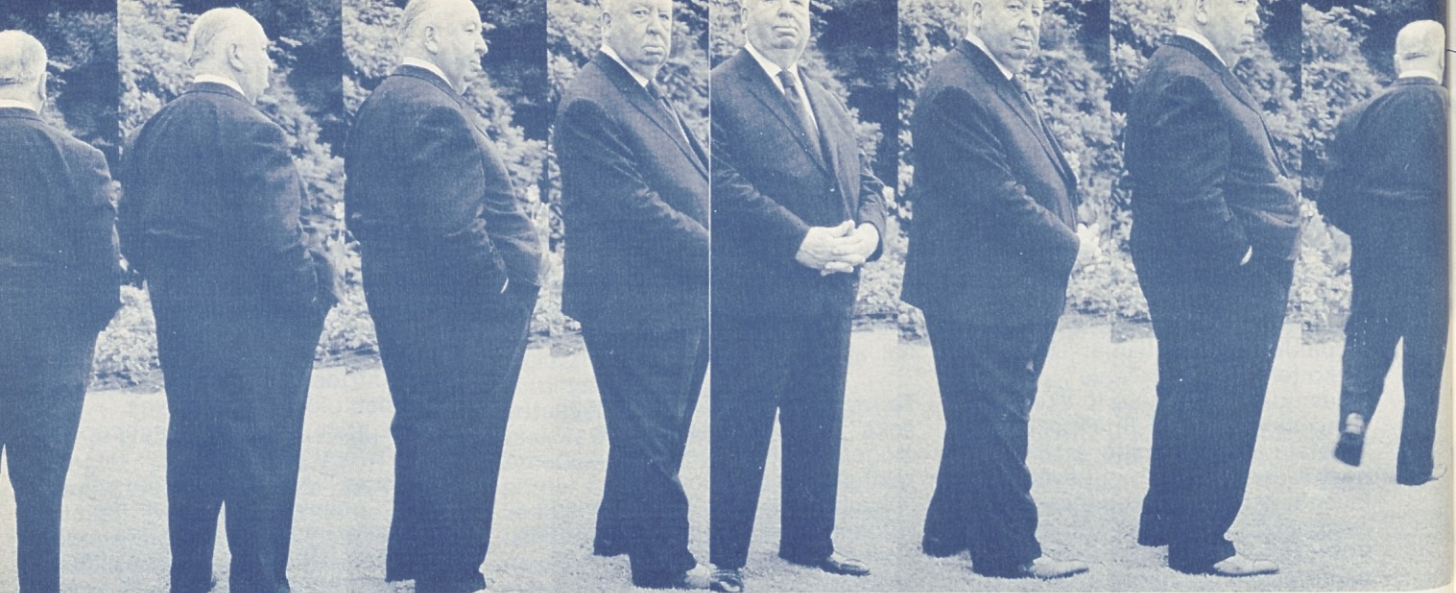
To njegovo metodo "končnega šoka", končnega udarca, je mogoče najbolje pojasniti z zaključno sekvenco filma "Psycho" (Psycho, 1960), enega Hitchcockovih mojstrov. Primer zasluži, da ga obnovimo: če se spomnite, se prične "Psycho" tako, da vidite, kako neka dama najlepših srednjih let ukrade večjo vsoto denarja in beži iz mesta; potem gledate, kako kupuje avto, kako jo zasleduje in zaslišuje nek mračni policaj, kako preklada denar zdaj sem, zdaj tja, kako je prestrašena in v dvomih. Vse to traja dobrih dvajset minut in gledalec je prepričan, da je osrednja intriga 40.000 dolarjev. Postavlja si številna vprašanja, skuša rešiti uganko, skuša jo rešiti predčasno, takoj (saj so dani vsi elementi), toda ker se tako kot v "Družinski zaroti" stvar neskončno vleče, njegova pozornost počasi popušča, zato je v hipu, ko prispe dama v motel Anthonyja Perkinsa, vse bolj prepričan, da gre za prevaro in da se bo vse skrhlo na klasični obrazec, češ da ljubezen spremeni človeka, še posebej žensko, ki je zašla na stranpoti. Dama in lastnik se pogovarjata, izkaže se, da je to simpatičen mladenič, gostja se nato umakne, se sleče, Perkins se ves čas motovili okoli, vse se dogaja v stilu bo — ne bo in — nič. Obratno kot v primeru z bombo je gledalec sedaj nervozen iz povsem drugačnih razlogov in mu pozornost maksimalno popušča. V tem trenutku odhaja dama v kopalnico, mi pa v sekvenci, na kateri se je treba učiti montaže, vidimo številne kadre tuša, pršee vode, banje, njenih mokrih las, hrbta, blaženega izraza na njenem licu, zidu obloženega z belimi ploščicami, tal. In tedaj, v trenutku nepazljivosti že utrujenega gledalca, Hitchcock za vsega pol metra spremeni kot kamere, v kader pa prihaja nekakšna nedefinirana figura, ki prične v naslednjem hipu z nožem divjaško mesariti telo zares šarmantne, toda sedaj tudi uboge ženščine, prostor pa se napolni s krvjo in kriki. Šok je torej neizbežen. Celo največji dvomljivec je moral

izgubiti igro: nihče si pred "Psihom" in Hitchcockom ni drznil ubiti zvezde veličine Jannet Leigh že na začetku tretjega kolata.

Tisto pa, kar nas v takšnih situacijah zanesljivo rešuje, je Hitchcockov humor. Vsi njegovi filmi so na določen način komedije. Že znani izum, ko je v "Devetintridesetih stopnicah" v iste lisice uklenil oba glavna junaka, prča, da je pri Hitchcocku vse v "dvojni (emotivni) ekspozičiji": ko na eni strani narašča napetost, ker junak ne more bežati pred policijskim pregonom (Hitchcock: "Zakaj ne poišče pomoči policije, bi se čudili gledalci. Pač zato, ker ga preganja tudi policija, in se ne more obrniti nanjo, kajne?") in ker je glede na splet okoliščin zvezan z osebo, ki ga lahko prva izda. Tako na drugi strani omogoča ista mehanika tudi nove in nove humorne elemente.

Mož—psihoanalitik iz "Marnie" brska po preteklosti svoje žene—lopova, toda tudi sam je primer "bolnika", kajti kako bi se sicer mogel zaljubiti v žensko, katere ni nikoli videl: "Ti Freud, jaz Jane" — pravi 'Tippi'Herden, a Sean Connery vzame to tako zares, kot da je resnično Tarzan. "Gospa, ki izginja" je v tem smislu pravzaprav gromozanska komedija: sporočilo prenaša stara mama—vohunka, namesto, da bi ga poslali po radiu (gre za melodijo—šifro), ali po kanarčku; Robert Donat je muzikolog, ki raziskuje pozabljene jodlarske plese v neki deželi na oni strani Alp, medtem, ko mestni trubadur (tudi on je seveda vohun) pod oknom prepeva tipično mediteransko serenado; dva Angleža morata med drugim v prepolnem hotelu spati v isti postelji, kar gotovo ni slučajna aluzija na gentlemane — pri tem ju ves čas skrbi, ali bosta prišla pravočasno domov na nedeljski derbi v kriketu, čeprav okoli njiju padajo glave, kot da gre za partijo kriketa iz "Alice v čudežni deželi"; jezik, ki ga govore v tej čudni deželi iz moderne politične operete, bi lahko še najnatančneje označili kot češko-nemški. V "Težavah s Harryjem" (The Trouble with Harry, 1956) junak poriva truplo kot samokolnico, ko pride neka stara devica in vpraša: "Kaj pa je narobe, kapetan?". No, tako se je rodil Peter Bogdanovich. In Polanski?

Humorna dimenzija Hitchcockovih filmov, ki ni niti najmanj lastna žanru thrillerja, opozarja, da



moramo vselej, kadar govorimo o njem, upoštevati, da je prerasel meje ene zvrsti in ustvaril neke vrste sintezo dveh žanrov; samega thrillerja, filma o zločinu in preiskavi, ter filma groze, katerega ekspresivne lastnosti izkorišča do maksimuma in na doslej še ne viden način. Takšna kombinacija, kateri daje Hitchcockovo mojstrstvo odlike povsem novega žanra, je mogoče najbolj natančno označiti kot suspenz, ki je vselej thriller, v katerem je kriminalistična zgodba vselej obravnavana na ravni filma groze, v katerem je premišljena študija sprevrženosti človeške narave posredovana skozi formo thrillerja v realističnem kontekstu zgodbe o zločinu in preiskavi (plus humor). Toda suspenz (v angleškem izvirniku pomeni beseda "suspence" — negotovost) je pri Hitchcocku še nekaj mnogo več: režija sama. Ko v opisani sekvenci filma "Psycho" Anthony Perkins stori zločin, so seveda vsi šokirani, toda ko gre kamera v filmu "Frenzy", spremljajoča glavnega junaka iz paralelne vožnje po ulici, pod pravim kotom v hišo, se nato vzpne po zavitih stopnicah, se vrne in z direktno vožnjo preide na nasprotni pločnik — in vse to v enem kadru — je šok, do katerega pride, vse drugačne vrste. V tem primeru je etimologija zelo inspirativna disciplina: v vsakem slovarju angleškega jezika piše, da pomeni "hitch" — skakljati, šepati, pritrditi, kavelj, zaplesti in — biti dosleden. Izgleda, da imajo ljudje imena, kakršna si zaslužijo.

Vse izrečene definicije so morda dobre za priročno kritiško uporabo, da pa bi samemu Hitchcocku pomenile kaj prida, ne verjamemo. Kot vsi stari mojstri filmske obrti tudi on meni, da so njegova dela namenjena zgolj zabavi filmskega gledalca in da bi

v njih zaman iskali še kaj več. Toda način, kako je tega gledalca Hitchcock zabaval več kot pol stoletja, je več kot zadosten dokaz, da je bil genijalen. Velikani, kakršen je bil Hitchcock, imajo to redko lastnost, da nikoli ne želijo kaj drugega, razen tistega, kar so: če bi, je rekel nekoč — posnel "Pepelko", bi se vsi spraševali, kje je truplo. Hitchcockovo dosledno premeščanje tega corpora delicti mnogih zločinov — te njegove večne težave s Harryjem — je eden od načinov, da je lahko človek na ravni svoje ustvarjalne usode.

prevedel: S. Schrott

- 1921 ŠTEVILKA TRINAJST (Number Thirteen)
- 1922 ŽENSKA ŽENSKI (Woman to Woman)
- VEDNO POVEJ SVOJI ZENI (Always Tell Your Wife)
- 1923 BELA SENCA (The White Shadow)
- 1924 STRASTNA PUSTOLOVŠČINA (The Passionate Adventure)
- 1925 PODLEZ (The Blackguard)
- POTEPTANA ČEDNOST (The Prude's Fall)
- scenarij, (režija Graham Cutts)
- VRT UŽITKOV (The Pleasure Garden)
- 1926 PLANINSKI OREL (The Mountain Eagle)
- NAJEMNIK (The Lodger)
- ZGODBA O LONDONŠKI MEGLI (A Story of the London Fog)
- 1927 SPUST (Downhill)
- NEZANESLJIVA ČEDNOST (Easy Virtue)
- RING (The Ring)
- 1928 FARMERJEVA ZENA (The Farmer's Wife)
- SAMPANJEC (Champagne)
- 1929 MOŽ Z OTOKA MANXA (The Manxman)
- IZSILJEVANJE (Blackmail)
- 1930 ELSTREE KLICE (Elstree Calling)
- JUNO IN PAV (Juno and the Paycock)
- UMOR (Murder)
- 1931 IGRA ZA ŽIVLJENJE (The Skin Game)
- 1932 BOGATI IN ČUDNI (Rich and Strange)
- ŠTEVILKA SEDEMNAJST (Number seventeen)
- ZENE LORDA CAMBERJA (Lord Camber's Ladies)
- producent, (režija Benn W. Levy)
- 1933 DUNAJSKI VALČKI (Waltzes from Vienna)
- 1934 MOŽ, KI JE PREVEČ VEDEL (The Man Who Knew Too Much)
- 1935 DEVETINTRIDESET STOPNIC (The Thirty-nine Steps)
- 1936 TAJNI AGENT (The Secret Agent)
- SABOTAŽA (Sabotage)
- 1937 MLADA IN NEDOLŽNA (Young and Innocent)

- 1938 GOSPA, KI IZGINJA (The Lady Vanishes)
- 1939 KRCMA JAMAJKA (Jamaica Inn)
- 1940 REBECCA (Rebecca)
- ZUNANJI DOPISNIK (Foreign Correspondent)
- 1941 GOSPOD IN GOSPA SMITH (Mr. and Mrs. Smith)
- SUM (Suspicion)
- 1942 SABOTER (Saboteur)
- 1943 SENCA DVOMA (Shadow of a Doubt)
- 1944 RESILNI COLN (Lifeboat)
- SREČNO POT (Bon Voyage)
- MALGAŠKA PUSTOLOVŠČINA (Adventure Malgache)
- 1945 UROČEN (Spellbound)
- 1946 RAZVPITO (Notorius)
- 1947 ZADEVA PARADINE (The Paradine Case)
- 1948 VRV (The Rope)
- 1949 V ZNAMENJU KOZOROGA (Under Capricorn)
- 1950 TREMA (Stage Fright)
- 1951 TUJCA NA VLAKU (Strangers on a Train)
- 1953 IZPOVEDUJEM SE (I Confess)
- 1954 KLIČI M ZA UMOR (Dial M for Murder)
- DVORIŠČNO OKNO (The Rear Window)
- 1955 UJEMITE TATU (To Catch a Thief)
- MASČEVANJE (Revenge) — TV serija
- "Alfred Hitchcock vam predstavlja"
- ZLOM (Breakdown) — TV
- ZADEVA GOSPODA PELHAMA (The Case of Mr. Pelham) — TV
- 1956 TEŽAVE S HARRYJEM (The Trouble with Harry)
- VRNITEV ZA BOŽIČ (Back for Christmas) — TV
- MOŽ, KI JE PREVEČ VEDEL (The Man Who Knew Too Much)
- NEKE SOBOTE (Wet Saturday) — TV
- SKRIVNOST GOSPODA BLANCHARDA (Mr. Blanchard's Secret) — TV
- 1957 PO KRIVEM OBTOKEN (The Wrong Man)
- SE MILJO JE TREBA PREHODITI (One More Mile to Go) — TV
- OB ŠTIRIH (Four o'clock) — TV
- POPOLNI ZLOČIN (The Perfect Crime) — TV
- 1958 JAGNJE ZA ZAKOL (Lamb to the Slaughter) — TV
- VRTOGLAVICA (Vertigo)
- SKOK V GLOBINO (Dip to the Pool) — TV
- 1959 PREDSEDUJE BANQUO (Banquo's Chair) — TV
- SEVER—SEVEROZAHOD (North by Northwest)
- ARTHUR (Arthur) — TV
- KRISTALNA BRAZDA (The Cristal Trench) — TV
- 1960 INCIDENT NA VOGALU (incident at the Corner) — TV
- PSIHO (Psycho)
- GOSPA BIXBY IN POLKOVNIKOV PLAŠČ (Mrs. Bixby and the Colonel's Coat) — TV
- 1961 ČLOVEK, KI SE JE GROBO ŠALIL (The Horseplayer) — TV
- BANG! MRTVI STE! (Bang you're Dead) — TV
- 1962 VSE SEM VIDEL (I Saw the Whole Thing) — TV
- 1963 PTIČI (The Birds)
- 1964 MARNIE (Marnie)
- 1966 RAZTRGANA ZAVESA (Torn Curtain)
- 1969 TOPAZ (Topaz)
- 1972 FRENZY (Frenzy)
- 1975 DRUŽINSKA ZAROTA (Family Plot)
- 1978 KRATKA NOČ (The Short Night) — nedokončan