

המותחן – אלפרד היצ'קוק (Alfred Hitchcock) 29.4.1980-13.8.1899

כדי להבין את עקרונות המותחן (thriller) צריך להכיר את היצ'קוק, הבמאי שיצר ועיצב את הז'אנר; הוא זה אשר קבע את החוקים שלו, שבר אותם והגדירם מחדש. היצ'קוק היה בעל יכולת וירטואוזית לספר סיפור קולנועי והשפיע על יוצרי קולנוע רבים, גם על אלה שעשו סרטים השונים משלו.

ראשית פעילותו של היצ'קוק כבר בעידן הראינוע באנגליה, החל מ-1921. בשנת 1939 הוזמן והיגר להוליווד והיה לאחד מהיוצרים החשובים. התקופה הפורייה והמרתקת ביצירתו החלה באמצע שנות הארבעים והסתיימה בתחילת שנות השישים. היצ'קוק גילה שליטה מיטבית במרכיבים הקולנועיים השונים: צילום, עריכה, צליל, תפאורה ואביזרים; שילוב של מרכיבים אודיו-פלאסטיים עם מבנה הנרטיב, הקנו לו שליטה ברגשות הצופה בכל רגע. כשרצה – היה הצופה דבוק לכיסאו ממתח או מאימה, וכשרצה – חייך הצופה חיוך מקברי.

טרזה רייט (Teresa Wright), השחקנית הראשית בצל של ספק (Shadow of a Doubt, 1943) היטיבה לבטא את שליטתו של היצ'קוק במדיום הקולנועי בכלל ובצליל בפרט: "כשכל במאי אחר מבקש משחקן להניח את ספל התה, זה כל מה שהוא מבקש. אבל אצל היצ'קוק היתה לכך סיבה. אם שחקן תופף באצבעותיו, לא היה זה סתם תיפוף; היה לזה מקצב, תבנית מוסיקלית – הוא נשמע כמו פזמון חוזר קולי. אם אדם הלך, או רשרש בנייר, או קרע מעטפה או שרק, אם היה זה צפצוף צפורים או רעש מבחוץ, הכל היה מתוזמר בדקדקנות בידי. הוא תזמר את האפקטים הקוליים ממש כשם שמוסיקאי רושם את תפקידי הכלים" (ספוטו, 1991, עמוד 236).

שיטתו של היצ'קוק ליצור מתח התבססה על הפער בין המידע שיש לצופה על השתלשלות העלילה, לבין המידע שעומד לרשות הדמויות בסרט. בריאיון שנתן לפרנסואה טריפו הוא הסביר את עקרון השיטה שלו בדוגמה הבאה: שני אנשים יושבים ומשוחחים בנחת, ולפתע מתפוצצת פצצה שהיתה מונחת מתחת לספה. אומנם קיימת הפתעה, אך הצופה מרותק רק לשניות מספר. לעומת זאת, חשיפת הצופה להטמנת הפצצה יוצרת מתח ועניין לאורך כל הסצנה. יתרה מזו, כשהיצ'קוק רוצה להגביר את המתח, הוא מצלם קלוז-אפ של השעון המתקתק... המידע שיש לצופה ואין לדמות, נועד להגביר את המתח ואת מעורבותו בסרט. הצופה בוער מתשוקה להזהיר את הדמות, אך אינו יכול.

היצ'קוק השתמש באתרי צילום בשיטה מתוחכמת ומעניינת, או בלשונו: "בהולנד – צלם בטחנות-רוח, ובשוויץ – בבית-חרושת לשוקולד". לדוגמה, עלילת סרטו כתב זר (Foreign Correspondent, 1940), מתרחשת בהולנד. באחת הסצנות בסרט, המרגלים חייבים להעביר הודעה למטוס הנמצא באוויר. היצ'קוק מצא פתרון הולנדי. הסצנה מתרחשת בשדה של טחנות-רוח, שכולן מסתובבות בכיוון אחד. טחנת-רוח אחת, שאותה מסובב אדם בידי נגד כיוון הרוח, היא הסימן לטייס. נוסף על הבחירה הנכונה של אתר ההתרחשות והשגת אימאז'י ייחודי, יצר היצ'קוק ביטוי פלאסטי למוטיב מרכזי בסרט – אינדיווידואליזם חריג. הישגים מסוג זה הם פרי תכנון מדוקדק, כפי שהיצ'קוק עצמו מעיד באחד הראיונות: "לפעמים אני מתכנן עד שש מאות זוויות צילום שונות לפני שאני מתחיל לצלם. אילו הייתי מנסה אי-פעם לאלתר על הסט, לא הייתי מסוגל להגיע לאפקטים או לתגובות שאני רוצה לקבל... מה שמעניין אותי הוא כיצד לעורר את הרגש באנשים... על-ידי צירופי תמונות על המסך" (Jacobs, 1980, p. 6).

כאשר היציקוק צילם רצח, הוא לא הסתפק בהעברת המידע העלילתי לצופה על הרצח, אלא יצר באופן פלאסטי את תהליך הרצח כולו. אפשר לדמות את ההבדל בין הצגת רצח באופן סתמי לבין הדרך שהיציקוק בחר בה להראות רצח, כמו ההבדל בין פיצוץ בלון בסיכה לבין ההתבוננות בבלון שיש בו סדק קטן, ובמשך לילה שלם יוצא ממנו האוויר, עד שבבוקר אנו רואים בלון קטן, מצומק ומקומט. היציקוק ביטא באופן קולנועי את הרגשתו של קורבן המפרפר בין חיים למוות ונופח את נשמתו לאט-לאט. כך, למשל, בפסיכו (Psycho, 1960), פרנזי (Frenzy, 1972), או במסך קרוע (Tom Curtain, 1966), שבו גם המחיש עד כמה קשה להרוג אדם. סצנות מסוג זה מחזיקות את הצופה במתח, מטילות עליו אימה, מתישות אותו ומחברות אותו לפחדיו הכמוסים ביותר. חוויית הצפייה בסרטיו של היציקוק מזכירה לעתים את ההרגשה שיש בחלומות: האדמה נפערת תחת רגלינו, גליים ענקיים מכסים אותנו, או שאנו מנסים להימלט, אך רגלינו משותקות למקומן.

היציקוק חיפש בסרטיו אתגרים קולנועיים חדשים שהובילו לפריצת גבולות השפה במקרים רבים. בסרטו החבל (Rope, 1948) הוא התמודד עם האתגר של עשיית סרט בשוט אחד. כדי ליצור סרט כזה, שיהיה קולנוע ולא תיאטרון מצולם, יש להתמודד עם מכלול של בעיות טכניות וקונספטואליות. היציקוק השיג בסרטו זה תוצאה מרשימה ביותר, תוצאה המלמדת לקח מאלף על העוצמה ועל המגבלות של השוט הבודד, לעומת המונטאז'.¹ בשיחותיו עם טריפו על החבל אומר היציקוק שהיה זה אומנם ניסיון מעניין, אך הוא הוכיח שוב את האמת הבסיסית שגילה גריפית, והיא שסרט חייבים לחתוך.

בסרטו חלון אחורי (Rear Window, 1954), התמודד היציקוק עם הפער שבין נקודת ראות ספרותית לבין נקודת ראות קולנועית, ועם האתגר הכרוך בעשיית סרט שלם בחדר, מנקודת ראות של הגיבור הנתון בגבס, ולכן הוא מוגבל בתנועותיו. אף שהמצלמה אינה עוזבת את גבולות החדר,² הצליח היציקוק ליצור סרט דינמי ומרתק, ההופך את מגבלותיו לחלק מעוצמתו.

אחד הסיפורים המשעשעים והמאלפים שהיציקוק סיפר לפרנסואה טריפו קשור בסרטו, מזימות כינל או מיות (North by Northwest, 1959). היציקוק מספר שתכנן את הסרט לאור התפיסה שלו: 'בהולנד טחנות-רוח, בשוויץ בית-חרושת לשוקולד'; מן הראוי היה שהגיבור בסרט זה יעבור בדטרויט, ש"טחנות-הרוח" שלהן – הם מפעלי המכוניות; או-אז הוא הגה סצנה המתרחשת לאורך פס-הייצור של מכונית מסוימת. שתי דמויות יפסעו לאורך מסלול-ההרכבה של המכונית, והצופה יראה את המכונית נבנית בשוט אחד – יש מאין. כשיגיעו שתי הדמויות לסוף תהליך ההרכבה, הם יראו מכונית חדשה, יפתחו את דלתה ויגלו בה גופה של אדם. המסתורין נובע מהשאלה כיצד הגיעה לשם הגופה? הרי הצופה, כמו הדמויות, ראה את השלבים של הרכבת המכונית. טריפו הביע את התפעלותו ושאל מדוע הסצנה לא הופיעה בסרט. תשובתו של היציקוק היתה פשוטה: הסצנה לא קשורה לסרט הזה. תשובה זו חושפת צד נוסף בגדולתו – רק מה שחייב להיות בסרט קיים בסרט. מבחינתו, אין מקום לסצנה או לשוט רק על שום היותם מבריקים, או אסתטיים.

1. מסיבות טכניות מוגבלת כמות סרט הצילום שאפשר לטעון למצלמה לעשר דקות. לכן יש בסרט החבל שמונה שוטים של עשר דקות כל אחד, אך היציקוק תכנן את תנועת האנשים בפריים ואת תנועת המצלמה באופן כזה שהחיתוכים בין השוטים לא מורגשים, והסרט נראה כאילו הוא בנוי משוט אחד. יתרה מזו, בסרט ממוצע הנמשך תשעים דקות, יש שש מאות שוטים בקירוב, כך שהניסיון שעשה היציקוק בסרטו היה יחיד במינו בתולדות הקולנוע.

2. המצלמה יוצאת מהחדר רק כשהגיבור נופל מהחלון לחצר. בחירה זו הגיונית הואיל והיא נאמנה לתפיסה של היצמדות המצלמה לגיבור, אך יציאת המצלמה באה גם להדגיש את הימצאותה בחדר למשך כל הסרט.

איור 33

חלון אחורי – הצילום ממחיש את סגנונו הייחודי של הסרט. זהו אחד החלונות הנשקפים מחדרו של ג'פרי. הצילום נראה כמו תמונה על מסך קולנוע, כאשר החלון משמש פריים קולנועי. היציקוק יוצר ביטוי ויזואלי למטפורה של חוויית היצירה והצפייה הקולנועית שבה עוסק הסרט.

השאיירה את חותמה על היציקוק ועל הקולנוע שלו. בסרטים רבים מופיע מוטיב של אשמה לא מוצדקת, של ריצוי עונש על חטא שלא נעשה, של החלפת זהויות. אחד מסרטיו נקרא אף בשם זה האדם הלא נכון (*The Wrong Man*, 1957) ואולם, מוטיב זה קיים גם בסרטים רבים אחרים שלו, ביניהם: מזימות בינלאומיות, זרים ברכבת (*Strangers on a Train*, 1951), אליבי (*Dial M for Murder*, 1954) וכן ורטיגו (*Vertigo*, 1958).

היציקוק מספר לטריפו שבהיותו בן 10 שלח אותו אביו לתחנת המשטרה המקומית, עם פתק ליומנאי התורן. היומנאי קרא בפתק, ובלי לומר לילד מלה, נעל אותו מאחורי סורגים באחד מתאי המעצר. אחרי עשר דקות בערך הגיע היציקוק האב, שחרר את בנו, אך מעולם לא טרח להסביר לילד מדוע עשה זאת. היציקוק מוסיף כי מעולם לא התבררו לו המניעים של אביו; הוא מניח שזה היה עונש על חטא שחטא, שאינו יודע מהו. סביר להניח, שטראומה קשה זו

"בהולנד – צלם בטחנות-רוח, ובשוויץ – בבית-חרושת לשוקולד". משמע, על הבמאי להשתמש בקונטקסט בו הוא מצלם, ובאלמנטים הקשורים אורגנית לנושא הסרט ולדמויותיו. הואיל ומדובר בצלם, הרי שהכלים שלו הם המצלמה והפנס. השימוש במצלמה מאפשר לו לגלות את הרוצח (תוקף), והשימוש בפלש מאפשר לו להתגונן. באנלוגיה לאביר: המצלמה היא הכידון, ואילו הפנס הוא השריון המגן. ועוד, עונשו של הרוצח הוא עיוורון הנובע מעודף אור (הפלש). קיים כאן רמז פרוידיאני לאדיפוס, לצד חיזוק ההקבלה בין הרוצח לגיבור הסרט ג'פרי שהנו מציצן.

בסיום הסרט חלון אחורי (*Rear Window*, 1954), פורץ הרוצח לדירתו של ג'פרי – צלם שגילה את הרצח – ומנסה להרגו. ג'פרי מתגונן בעזרת מנורת הצילום (פלש, *flash*) שלו, בכך שהוא מסנוור את התוקף פעמים מספר. הסינוור הזה מאפשר לו להרוויח זמן עד שיגיעו מחלציו. אין ספק שהפתרון של היציקוק רחוק מקלישאה המיוסדת על שימוש בכיסא, מקל הליכה או חפצי ריהוט שונים. יתר-על-כן הוא מאפשר עיצוב ויזואלי מעניין של הסצנה, בהצגת נקודת המבט של התוקף המסונוור. הוא בעצם משחק עם שינוי הצבע של הסרט המצולם. פתרון זה נובע מתפיסתו, לפיה: