

nič gledamo kot na sintezo vsega vašega britanskega dela.

H.: Res je. Kakorkoli že, če se vrneva k *Saboterju*, se mi zdi, da je to kaos preštevilih zamisli; tam je junak, ki z lisicami na rokah skoči z mostu, prizor s postarnim slepim možakom v hiši, opustelo mesto z zapuščenimi delovišči in dolg posnetek Boulder Dama. Mislim, da smo obsegli preveč prostora.

T.: V tem ne vidim nič napačnega. V tovrstnih scenarijih, ki vključujejo možaka v nevarnosti, je glavna težava ta, kako delati z dekletom, kako jo vpeljati na prizorišče, jo nato ločiti od junaka in ju slednjič spet pripeljati skupaj.

H.: Prav imate; to je največja sitnost.

T.: Kar pa govori v prid neke vrste paralelni montaži v celem zadnjem delu *Saboterja*. Moški in dekle sta zaprta ločeno; vsakdo od njiju izpelje ločen pobeg, in ta alternacija sekvenc z moškim in dekletom je dokaj škodljiva za dramatično krivuljo filma. Najmočnejši prizori so prav tisti, kjer sta

oba v paru v nevarnosti, na primer, v prizoru v veliki plesni dvorani.

H.: Spominjam se, da sem se spraševal, kako bi mogel ustvariti vtis moškega in dekleta, absolutno ujetih v past na javnem mestu. V takem položaju bi vsakdo stopil pred koga in rekel: »Glej, jaz sem tu ujetnik.« Odgovor bi bil: »Saj ste nori.« A vseeno, če bi se pomaknila h katerikoli vratom ali oknu, bi ju tam pričakali lopovi. Za poprečno osebo je tak položaj tako fantastičen, da je neverjeten. Bilo je zelo težko najti način, kako ravnati.

T.: Vendar pa se koncept moškega, ki je bolj osamljen sredi množice kot v pustem kraju, pojavlja v številnih vaših filmih; vaš junak je pogosto ujet v kinodvorani, v koncertni dvorani, na političnem zborovanju, v dražbeni sobi, na plesišču ali pri dvigovanju glavnice. To vpelje v scenariju kontrast, še posebej, ko junak ukrepa na svojo roko ali ko se znajde v izoliranem okolju.

Ti z množico zapolnjeni prizori tudi odvrta očitek: »Toda vse to je idiotsko! Zakaj

ne pokliče policije ali se obrne na koga na ulici?«

H.: Absolutno. Vidite lahko, kaj se zgodi v *Možu, ki je preveč vedel* (*The Man Who Knew Too Much*), ko James Stewart v Albert Hallu stopi k policajcu, da bi ga posvaril, da bodo ustrelili ambasadorja. Policaj ga ima enostavno za prismojenega.

Če pa se ozrem nazaj na *Saboterja*, bi rekel, da snemalni knjigi primanjkuje discipline. Ne mislim, da sem napravil jasen, razločen pristop k prvotni konstrukciji scenarija. Bil je kup zamisli, ki pa niso bile urejene v pravem redu; niso bile zadosti skrbno izbrane. Menim, da bi celotna stvar morala biti okleščena in čvrsto urejena že dolgo pred zaresnim snemanjem. To kaže, da grmada zamisli, pa naj bodo še tako dobre, ne zadostuje, da bi naredili uspešen film. Morale bi biti skrbno predložene, s stalno zavestjo o obliki celote. To pa v ameriškem izdelovanju filmov povzroča velik problem, namreč težavo, kako najti odgovornega pisca, ki bi znal graditi in obzdati domišljijo, ko piše zgodbo.

Uroččen

(Spellbound)

scenarij: Ben Hecht po romanu *The House of Dr. Edward Francis Beeding* (Hilary St. George Saunders in John Palmer). Psih. konsultant: May E. Romm
režija: Alfred Hitchcock
fotografija: George Barnes
scenografija: James Basevi, John Ewing (sanjske scene: Salvador Dali)
glasba: Mikos Rozza
montaža: William Ziegler, Hal C. Kern
igrajo: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Jean Acker, Rhonda Fleming
proizvodnja: David O. Selznick za Selznick International, ZDA, 1945



Začeti želimo s trditvijo, da je *Spellbound* prav toliko film o psihoanalizi, kolikor je *Winnie-the-Pooh* knjiga o igračah. To mu kajpada ni v škodo; hkrati je namreč z njim kar najdoslednejše proizvedena metoda, ki dokazuje resnično mojstrstvo. Ta metoda se kristalizira na dveh ravneh, prekrizanih v izjavi iz ust gđc. Bergman: »Se tako huda amnezija ne prepreči šal o psihoanalitikih!« – v sicer le eni od mnogih duhovitosti, ki predstavljajo posebno »potezo« Hitchcockovih filmov, morda še najbolj zaslužno za uživanje ob njih, namreč Hitchcockovo freudovsko šalo.

Najprej amnezija (amnēsteo = pozabim). Amnemonéo pomeni nekaj takega kot »pozabil sem«, uporabljen z nikalnico ne nasprotno, »dobro se spominjam«. Mar to ne pomeni, da je pozabljanje pred

spominjanjem? Hipotezo, da je pozabljanje krnitev spomina, je treba obrniti na noge: spominjanje je šele omogočeno s pozabljanjem, pa ne le v strogo konceptualnem polju (se pravi, da bi spominjanje ne bilo potrebno, če ne bi pozabljali), marveč tudi v izkustvu, s posredovanjem neke funkcije, ki strukturira »spominske sledi« v zgodbo/zgodovino, in ta funkcija pozabljanja nosi v psihoanalizi ime *potlačitev*. Pozabljanje je v psihoanalizi resda le simptom, a ne simptom okrnjene spominske funkcije, temveč simptom Nachdrängung, naknadne potlačitve, ki zadene povratek potlačenega, da bi s tem ohranila spominjanje integrirano in zavedanje v njegovi selektivni disfunkciji. Totalno spominjanje in totalno zavedanje ne le ni mogoče, marveč bi se – v odsotnosti strukture, ki jo vzpostavlja

pra-potlačitev – sprejrglo naravnost v svoje nasprotje. Šele pozabljajanje omogoča integrirano spominjanje, če je spominjanje vpkolik reprezentacij, ki zadelajo vrzeli po potlačitvi.

Zato seveda ni cilj psihoanalize, da bi se analizirani »spomnil« kakega dogodka, ampak da bi se dokopal do označevalca, ki drži samo spominjanje v funkciji označevalca manka – fantazme. Zato tudi ključni moment amenizije ni dogodek, ki bi bil preveč neznošen, travmatičen in zato pozabljen, ampak potlačeni, »pozabljeni« označevalec, ki dogodku podeljuje status fantazme. V našem filmu je ta označevalec iskati v smeri, ki jo naznačuje protagonistova krivda – če se seveda strinjamo, da krivda ni najprej krivda zaradi nečesa, temveč krivda pred nekom.

Potem transfer.

Hitchcock uprizori psihoanalitični odnos kot ljubezen, natanko po Freudu. Kaj se zgodi? Nastane ljubezenski odnos z vsaj eno drobnopodnotico, opombo o kontratransferju: tudi analitik ljubi analizanda, pa čeprav le zato, ker bi se mu sicer nič ne ljubilo. Znale žrtvene poze analitika raje ne omenjamo. Kako, bi se lahko vprašali, mar ni želja pomagati analizandu prvi pogoj za analitika? Ne, začetek psihoanalize je nekeje drugje: v čisti funkciji subjektive konstitucije (znana »analitična nevtalnost«). Pa vendar analitik ljubi analizanda: naseda njegovim prevaram. Ta razsežnost ljubezni je prav tako neizogibna kot druga, da namreč analitik nategne analizanda, recimo vsaj na konceptualni aparat, in mu s tem v bistvu ustreže. Od tod »princip abstinence«, ki pomeni, da naj se ta analitikova želja ne bi institucionalizirala. Ljubezenski odnos je med analitikom in analizandom dejansko prepovedan – pa vendar gdč. Bergman (psihoanalitičarka, kar je šala zase) napravi iz njega tako pogoj kot cilj psihoanalize: brez njega se ne bi toliko gnala, in prav skozi psihoanalizo iz hladne očalnice postane vroča blondinka, ki analizanda dobesedno zapelje v analizo, da bi potem lahko srečno živela skupaj... Skratka pokaže, da brez ljubezni ne bi bilo psihoanalize.

Toda s tem se nevarno približamo trditvi, ki smo jo hoteli ovreči: da je v filmu uprizorjena psihoanalitična situacija zmotna, da psihoanaliza ne poteka tako, kot se kaže, da taka sploh ne bi bila možna – saj je ravno s tem, da je ljubezen prepovedana, ukinjen osnovni mehanizem gospodstva in odprta pot fantazmam. Toda če bi ljubezenski odnos med analitikom in analizandom v resnici povsem one-

mogočil analizo, ga je pa kaj lahko ugledati med analizandom in njegovo analizo. Ta raven ni toliko metaforična, kolikor fantazmatična, in to tudi kaže, kako dobro je stari mojster razumel, kaj počne v filmu.

Taka razlaga ni preprosta »abstrakcija«, kakršne so sicer mnoge filmske kritike, ni brez osnove; to da je v *Uročnem* pravi analitik, tisti, ki ne naseda, ki nastopi bolj mimogrede, a le na videz, saj je analitik same gdč. Bergman: stari avstrijsko židovski analitik (aluzija na očeta psihoanalize je očitna). Ta locus gotovosti nikogar nikamor ne priganja, le rahlo spodbuja, a vse prepušča gdč. Bergman in ji »popolnoma zaupa«. Res: mar ni to, kar v resnici »dela« psihoanalizo, sama analiza?

In še šala.

Na začetku smo rekli, da to ni film o psihoanalizi, pa vendar govorimo samo o njej. Hitchcock je (seveda skupaj s scenaristom) navezadnje napravil dinamičen film, razklenil je strukturalne voze psihoanalize in jih zapletel v zgodbo s sebi lastno ironijo, v kateri je ne odneseta poceni niti moški (tepec) niti ženska (ženska). Svojo imaginarno konstrukcijo, svoj suspenz pa razvije natanko na tistem, kar »dožene« psihoanalitik v filmu. Ta psihoanalitik je še korak za *Marnie*, ki ne potrebuje več nobenega »zunanjega« krivca (krivec je prav tisto, kar je pozabila) – s to trditvijo, ki je nočemo precizirati, saj je razplet filma nekaj, česar filmska kritika ne bi smela izdajati, lahko brzkone kaj počnejo samo oni, ki so film videli, in s tem umestijo tudi odpor *Marnie* do moških, ne tja, kjer bi pričakovali, namreč kjer bi lahko moški njej storil kaj hudega, ampak ravno obratno – zato pa je »zunanjust« (krivca) v *Uročnem* tisto, kar nas vrača k vprašanju krivde, dodatni suspenz, ki ga vpelje Hitchcocku tako ljuba psihopatska želja (tega izraza ne vpeljujemo brez oklevanja), želja po obvladovanju/oblasti. Tu nekeje domuje krivda: pred kom neki bi se g. Peck moral počutiti krivega, če ne pred »pravim« krivcem, ki zastopa instanco oblasti od otroštva, kamor sega njegova krivda, to je pred očetom. Da očeta/nadiaz kasneje ne zastopa stari analitik, ampak prav zločinec – g. Peck prevzame identiteto njegove žrtve na način palimpsesta – to pa dokazuje, kako daleč naprej od psihoanalitikov njegovega časa je Hitchcocka privedla njegova metoda. Pa čeprav bi bil Hitchcock, o katerem tukaj govorimo, zgolj Hitchcock, o katerem sanjamo.

Bogdan Lešnik

Truffaut: Leta 1944 ste odšli nazaj v Ameriko, da bi posneli film *Uročeni* (*Spellbound*). Med uglednimi imeni mi pade v oči Angus MacPhail. Zdi se mi, da je sodeloval z vami tudi pri filmu *Srečna pot* (*Bon Voyage*).

Hitchcock: Angus MacPhail je bil šef oddelka za scenarije pri Gaumont-British. Bil je eden tistih mladih intelektualcev iz Cambridgea, ki jih je pričel film že zgodaj zanimati. Prvič sem ga srečal, ko smo snemali *Najemnika*; takrat sva oba delala za Gaumont-British. Znova sem ga srečal v Londonu, ko sem potoval čez ocean, da bi naredil ona francoska kratkometražna filma, in takrat sva skupaj zasnovala prvo obdelavo filma *Uročeni*. Toda snemalna knjiga ni bila dovolj trdna – bila je razpuščena; ko sem se vrnil v Hollywood, je bil zanjo določen Ben Hecht. Ker je imel zelo ostroumen smisel za psihoanalizo, se je izbira izkazala za zelo posrečeno.

T.: Eric Rohmer in Claude Chabrol trdita v knjigi, ki sta jo napisala o vas, da je bil vaš namen, da bi bil *Uročeni* bolj divji in ekstravaganтен film. Direktor klinike, na primer, naj bi imel na podplatih tetoviran Kristusov križ, tako da bi ga potepal ob vsakem koraku. Udeleževal naj bi se tudi raznih vrst črne magije.

H.: Predloga, roman *The House of Dr Edward*, govori o norcu, ki prevzame norišnico. Roman je melodramatičen in dokaj bizaren. V knjigi so dežurni celo mesečniki in počnejo precej čudaške reči. Sam pa sem hotel narediti nekaj bolj razumskega, namreč posneti prvi film o psihoanalizi. Tako sem pričel delati z Benom Hechtom, ki je imel stalne stike s prominentnimi psihoanalitiki.

Bil sem trdno odločen, da bom pretrgal s tradicionalnim načinom nakazovanja sanjskih sekvenc s pomočjo zabrisane in zamagljenе slike. Vprašal sem Selznicka, če bi lahko pridobil za sodelovanje Dalija. Strinjal se je, četudi ni, mislim, zares razumel, zakaj ga hočem. Najbrž je mislil, da

si želim njegovega sodelovanja zaradi publicitete. Resnični razlog pa je bil, da sem hotel prikazati sanje z veliko vizualno ostrino in jasnostjo, ostrejšo kot film sam. Dalija sem hotel zaradi arhitekturne ostrine njegovega dela. Chirico ima isto kvaliteto, saj veste, te dolge sence, neskončnost razdalj in sovpadajoče linije perspektive.

Toda Dali je imel nekaj čudnih zamisli; hotel je imeti kip, ki se razpoči, tako kot se razpolovi školjka, s čebelami, ki gomazijo po njem, notri pa bi bila Ingrid Bergman, prekrita s čebelami! Kaj takega preprosto ni bilo mogoče.

Moja zamisel je bila, posneti Dalijeve sanjske prizore zunaj studia, tako da bi bilo vse skupaj, posneto na pravem soncu, grozno ostro. Bil sem zelo navdušen nad to zamisljo, a producenti so imeli pomisleke glede stroškov. Tako smo posneli sanje v studiju.

T.: Na koncu so nastale enotne sanje, razdeljene na štiri ločene dele. Pred kratkim sem spet gledal *Uročnega*, in priznati moram, da mi scenarij ni bil preveč všeč.

H.: No ja, to je spet samo zgodba o preganjanju, ogrnjena v psevdopsihoanalizo.

T.: Posebnost številnih vaših filmov – med njimi *Ožigosane* (*Notorious*) in *Vrtoglavice* (*Vertigo*) – je, da se zares zdijo kot filmane sanje, in zaradi tega bi bilo pričakovati, da bo Hitchcockov film o psihoanalizi divje imaginativen – pravi izhod! Namesto tega pa se film izkaže za enega vaših najbolj razumskih filmov, ki ima veliko dialogov. Moja kritična pripomba je, da je *Uročeni* domišljijško dokaj šibak, še posebej v primerjavi z nekaterimi drugimi vašimi deli.

H.: Ker je šlo za psihoanalizo, smo nasprotnovali domišljiji; skušali smo uporabiti logični pristop k možakovi avanturi.

T.: Razumem. No, vseeno pa je v filmu nekaj zelo lepih prizorov. Na primer tisti, ko se ob poljubu odpre sedem vrat, pa tudi

prvo srečanje med Gregoryjem Peckom in Ingrid Bergman; bila je tako očitna ljubezen na prvi pogled!

H.: Žal začnejo prav tedaj igrati violine. To je grozno!

T.: Všeč mi je bila tudi skupina posnetkov Peckove aretacije in velikih planov Ingrid Bergman, preden prične jokati. Po drugi strani pa celotna sekvenca, v kateri se zatečeta k postarnemu profesorju, ni posebno zanimiva. Upam, da ne boste užaljeni, a reči moram, da me je film nekako zročaral.

H.: Nikakor. Celotna stvar je preveč komplicirana in razlage proti koncu se mi zdijo zelo zmedene.

T.: Druga resna pomanjkljivost tega filma – in to velja tudi za *Zadevo Paradine* (*The Paradine Case*) – je Gregory Peck. Medtem ko je Ingrid Bergman izredna igralka, ki idealno ustreza vašemu stilu, pa Gregory Peck ni hitchcockovski igralec. Površen je, glavna nevsčnost pa je pomanjkljivost izraza v njegovih očeh. Pri tem še vedno damo prednost *Zadevi Paradine* pred *Uročnim*. Kaj pa vi?

H.: Ne vem. Tudi v onem drugem so številne napake.