

je to zgodba o princu in beračici. V tovrstni zgodbi potrebujete resničnega gentlemana, bolj elegantnega, kot smo ga imeli.

**T.:** Nekoga takega, kot je Laurence Oliver v *Rebeci*?

**H.:** Točno. Na ta način lahko povzdigneš fetiški koncept. Enake težave sem imel pri *Zadevi Paradine*.

**T.:** Claude Chabrol pravi temu »skušnjava samouničenja«, vi pa to opisujete kot »pade zaradi ljubezni«. Očitno je dramski motiv tisti, ki vas tako zelo privlači, in upam, da se vam ga bo nekoč posrečilo obdelati v vaše zadovoljstvo.

**H.:** Dvomim, kajti tovrstne zgodbe so povezane z razredno zavestjo, ki je prevladovala pred tridesetimi leti. Konec koncev se princesa danes lahko poroči s fotografom, ne da bi se kdorkoli zmrnil.

**T.:** V vašem začetnem pristopu ste imeli čudovito zamisel, ki pa ste jo opustili. Hoteli ste posneti ljubezenski prizor, ki bi zaznamoval Marniejno osvoboditev od seksualnih ovir; prizor naj bi se odigral v navzočnosti drugih ljudi.

**H.:** Ja, spominjam se tega. Šla naj bi obiskat svojo mater in bi našla hišo, polno sosedov: mati bi ji pravkar umrla. Tu bi se odigral veliki ljubezenski prizor, ki bi ga prekinila policija, ko bi prišla aretirat Marnie. Celo zadevo sem opustil, ker je vodila v neogiben kliše. Ženski, ki odhaja v zapor, bi moški moral reči: »Čakal te bom.«

**T.:** Odločili ste se torej eliminirati policijo in sklepamo lahko, da Marnie ne nadleguje, ker je Mark povrnil škodo vsem njenim žrtvam. Pravzaprav imam vtis, da občinstvo sploh nima občutka, da Marnie grozi zapor. Nobenega trenutka ni, ko bi dajala občutek, da je zasledovana ali v nevarnosti.

Podobno je bilo v *Uročenem*. Gre za zmes dveh skrivnosti bistveno različne narave: za moralno-psihološki problem (Kaj je ta junak, Gregory Peck oziroma Tippi Hedren<sup>1</sup>, storil(a) v otroštvu?) in za stvarni problem ga (jo) bo policija ujela ali ne?).

**H.:** Žal mi je, vendar se mi zdi, da je grožnja z zaporem prav tako moralni motiv.

**T.:** Brez dvoma, toda vseeno imam občutek, da policijsko poizvedovanje in psihološko razčlenjevanje ne prispevata k jasnosti dogajanja. Gledalec ne ve, ali naj navija za to, da bi bil odkrit ključ junakove nevroze, ali za to, da bi ta ubežal policiji. Poleg tega nastopijo težave s hkratnim obravnavanjem obeh teh dejanj, saj se mora policijski pregon odvijati hitro, medtem ko je za pravičen potek psihološkega raziskovanja potrebno veliko časa.

**H.:** Res je. V konstrukciji *Marnie* mi je delal težave dolg časovni razpon med tem, ko Marnie dobi službo pri Rutlandu, in tem, ko zagreši vlom. Vmes se je dogajalo le to, da je Mark oprezoval za dekletom. To pa nikakor ni dovolj. Problem časovne logike je pri našem delu pogost. Čutiš, da moraš prikazati določeno količino priprav, vendar

pa te kaj lahko postanejo dolgočasne. Pri tem se tako bojimo, da se nam ne bi vlekle, da jih ne znamo napolniti z zabavnimi detajli, ki bi jih napravili zanimivejše. Na podoben problem smo naleteli v *Dvoriščnem oknu*; saj veste, da mine precej časa, preden začne James Stewart sumničiti moškega na drugi strani dvorišča.

**T.:** Ja. Prvi dan ste namenili ekspoziciji zgodbe. Toda to se mi je zdelo zelo zanimivo.

**H.:** No, to pa zato, ker je bila Grace Kelly videti tako čedna in je bil tudi dialog dokaj dober.

<sup>1</sup> Najbrž spodrsrlaj, kajti vloge v *Uročenem* ni igrala Tippi Hedren, temveč Ingrid Bergman. – Op. prev.

Prevedel Bojan Baskar

Vsi prevedeni odlomki so iz knjige: **Truffaut-Hitchcock**, Granada Publishing, London, 1978 (updated edition)

## Družinska zarota

(Family Plot)

scenarij: Ernest Lehman po romanu Victorja Canninga  
režija: Alfred Hitchcock  
fotografija: Leonard J. South  
glasba: James Alexander  
posebni efekti: Frank Brendel  
scenografija: Harry Bumstead, James Payne  
montaža: Terry Williams  
pomočnik režije: Peggy Robertson  
igrajo: Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris, Roy Thinnes  
proizvodnja: A. Hitchcock za Universal, ZDA, 1975

Kako se Hitchcocku posreči iz skrajno preproste zgodbe napraviti film, ki nam ga ni odveč videti večkrat? Kako se mu posreči napraviti film suspenza, ki nas navdušuje še potem, ko nam je znan vsak naslednji korak? Najbrž le tako, da ne cilja na ugodje spoznavanja (razpleta), marveč samega zapletanja, kjer se vselej o pravem času (to pa je zmerom največje presenečenje) proizvede pravi označevalec in umesti v strukturo, in ta se s tem hkrati dopolni in odpre novemu manku . . . skratka, ker proizvaja suspenz, ki ni tako daleč od predstave, ki jo igra spol. Toda to je raven, na kateri se pridelajo analogije in jo bomo tukaj opustili.

Kar nas zanima, je metoda, s katero Hitchcock dosega presenetljive narativne učinke. Predstavljam si dva para, po možnosti iz različnih socialno ekonomskih statusov, ki spočetka nimata pojma drug o drugem, temveč živita vsak svoje, na posebni način obrobno življenje, imata se pa še kako zaplesti. Spoznavati ju moramo vzporedno, da se njune poti kasneje lahko prekrizajo. Najpreprostejša rešitev bi bila vzporedna montaža, malo tega, malo onega. Toda ne, Hitchcock jima že kmalu po začetku prekrizja poti: par št. 1 skoraj povozi žensko iz para št. 2, in odleji sledimo njej. (Spomnimo na podobno metodo Bunuela v Fantomu svobode.)

Ze prvo srečanje je torej spodrsrlaj in v bistvu napoveduje to, kar se bo zgodilo: serija spodrsrlajev in konec, ko par št. 1 dejansko »povozi« par št. 2.

Para se pravzaprav zapleteta na samem začetku, tako rekoč brez uvoda. Ta skrajna zgoščenost dogajanja ni učinek »škrčnosti« Hitchcockovega označevalca (ta koncept je resnično primeren samo za Antonijana), marveč čvrstine vozla, ki je režiserju brez pomislekov jasen. Zapleteta se prek bogate stare gospe, polne občutkov krivde do sestrinega nezakonskega sina, pa bi ga rada napravila za dediča – in mu s tem zategne vozec okoli vratu.

Kajti par št. 1 zdaj išče par št. 2, ki nikakor noče, da bi ga kdo našel. Par št. 2 je prepričan, da ju par št. 1 išče zaradi nagrade, ki je razpisana na njuno glavo, medtem ko ju v resnici išče zaradi nagrade, s katero ga hoče obdarovati stara teta. Ker pa do vseh njihovih sestankov pride ravno v napačnem času (zmeraj, kadar par št. 2 opravlja svoj zločinski posel), je tak seveda tudi trenutek, ko par št. 2 zve, zakaj ga pravzaprav iščejo, pa hkrati izda, zakaj bi ga morali iskati.

Preden pa se najdejo, opravi par št. 1 lep posel, ko skuša izslediti drugega. Par št. 2 s tem nima nobenih težav in celo opazuje par št.

1 pri iskanju. Lepa situacija: par št. 1 išče par št. 2, da bi mu sporočil veselo novico, par št. 2, ki pričakuje slabo novico, pa je že našel par št. 1, da bi ga odstranil.

Dva človeka, nekomplementarni par, posegata v zgodbo dveh parov: stara gospa, katere plemeniti poslanstvo – popraviti krivico – film nesramno zaobrbe, in prijatelj Maloney, ki ga z Adamsonom iz para št. 2 vežejo mračne sponse in ki tudi konča onkraj ceste. Maloney je sicer delal na bencinski črpalki; in na cesti se (povsem nepretenciozno, brez velikih dirk in podobnega, ampak s sijajno vožnjo kamere na ohišju drvečega avtomobila) kar najjasneje izkaže neko »spolno razmerje«: histerična ženska skače možu, ki ne obvlada avtomobila, okoli vratu, potem pa mu, ko se nekako rešita, stopi še na glavo kot na stopnico.

Stara gospa bi torej rada vrnila ubogega nečaka v naročje družine; toda ubogi nečak je s svojo družino že zdavnaj opravil. Preprosto jo je zažgal in pri tem neizmerno užival (»najsrečnejši dan v mojem življenju!«). Pri tem pa Adamson ni nikaka pošast – nasprotno, pri njegovem početju ga obvladuje natančna etika in nepremagljiva duhovitost.

Tako se na primer odloči, da bo ugrabil duhovnika, ki ga je krstil. Preprosti montaži se ima zahvaliti, da podvig tako naglo uspe, ampak prostor – cerkev sredi maše – odzvanja od našega smeha, ko gledamo množico presenečenih, a zadržanih vernikov, ki jim takole odpeljejo duhovnika. Tukaj se še enkrat izkaže Hitchcockova ekonomičnost. V cerkvi je namreč med drugim – podobno negiben – možak iz para št. 1. Kako bi poprečen režiser pokazal, da sta ga ugrabitelj videla? Tako, da bi jih ujel v plan/protiplan, po možnosti še s kakšnim velikim planom, in z osjo pogleda. Hitchcock pa vse to izpusti; šele kasneje se izkaže, da sta ga videla, in ker je cilj tega, da se o tem pogovarjata, ni potrebno, da bi to še pokazal.

Film je izgrajen – spleten – kot serija spodrsrlajev in nesporazumov. Temeljni nesporazum pa ni le del same zgodbe, temveč sega še nekoliko izven nje. Vsi protagonisti (izvzema staro gospo in Maloneya, a zato so njeni spodrsrlajji najbolj usodni) igrajo igro – Adamson je v svoji sijajni, popolni, njegova partnerka srhljiva, Blanche slabo preračunljiva – le eden od njih pa to tudi ve: taksist-odvetnik-detektiv-hm-ljubimec, celo pove, da je igralec, in mi vidimo, da dober, saj mu vlogo, ki jo mora igrati, zmerom imenujejo drugi, zanj je dovolj, da je tam, le pri zadnji ima ravno zato probleme.

**Bogdan Lešnik**