



Alfred Hitchcock in Alma Reville

nemi hitchcock

Da je opus Alfreda Hitchcocka brez vsakega dvoma najbolj interpretiran v vsej zgodovini filma in njegove estetike, je dejstvo in na neki način razumljivo. Precej manj razumljivo pa je, kako je v vsej tej množici zapiskov, bolj ali manj izvirnih analiz ter citiranja tistih, ki so že sami po sebi citirali citatorje, zanemarjen njegov angleški opus, in kako ignorirano je skoraj v celoti njegovo nemo obdobje, ki z izjemo *Najemnika* in *Izsiljevanja* med pisci tako rekoč ne obstaja, v primeru slednjega pa se običajno sklicujejo na njegovo zvočno verzijo.

Razlogov za "neobstoj" njegovega nemega dela je lahko več. Prvi je vsekakor nedostopnost njegovih filmov iz dvajsetih let, ko je v letih od 1925 do 1929 posnel kar deset celovečercov, med katerimi danes eden – *Gorski orel* – velja za izgubljenega. Drugi razlog je precej zgovornejši, ne pa tudi opravičljiv: Hitchcockov nemi opus namreč velja za "vajeniško dobo", za obdobje iskanja avtorske identitete, kar nedvomno drži, ne drži pa, da v njem ni sijajnih del, ki predvsem v detajlih in vizualni suverenosti napovedujejo kasnejšo

izmojstritev. Največ, kar se ob njegovem nemem obdobju običajno zapiše, je, da je *Najemnik* "prvi pravi hitchcockovski triler" in da je z *Izsiljevanjem* uspešno prestopil v zvočno obdobje. Morda marsikom delam krivico, toda v nepregledni množici literarnih referenc je težko najti odstavke (kaj šele poglavja!), ki bi se v celoti posvečali kateremu od njegovih ostalih nemih del.

Morda bo kar prav, da se na tem mestu njegovo nemo obdobje jasno ovrednoti po posameznih filmih. Če bi slepo sledili komentarjem samega režiserja, ki je v intervjuju s Truffautom lep del tega obdobja precej nonšalantno odpravil kot manj pomembno, bi ponovno kaj hitro ostali le pri dveh ali treh filmih. S precejšnjo gotovostjo pa lahko zatrdim, da vsaj pet od desetih (oziroma devetih) nemih filmov lahko uvrstimo med "hitchcockovske": *Najemnika*, *Ko gre navzdol*, *Ring*, *Šampanjec* in *Izsiljevanje*; da lahko *Moža z otoka Manx* in *Vrt užitka* jemljemo kot zgledni melodrami ter le *Kmetovo ženo* in *Čednost* odpravimo kot precej nepomembna. Večina se bo strinjala, da za status "hitchcockovstva" indikator ni zgolj žanr trilerja ali kriminalke, marveč tudi in predvsem Hitchcockova režija, ostro oko za detajl in vizualno simboliko ter seveda nepogrešljivi humor, brez katerega zanj ne bi bilo uspeha.

Redukcija mednapisov in vizualna naracija

Prvo, kar opazimo pri večini njegovih nemih filmov, je skrajna redukcija mednapisov ter zanašanje na vizualno pripovedovanje (kar lahko pojmujeemo rahlo ironično, saj je Hitchcock kariero pričel prav kot oblikovalec mednapisov za angleško podružnico Paramounta), predvsem v prvi polovici večine filmov, ko se zaplet šele konstituira. Hitchcock je ob prihodu zvoka sicer pozdravil novo tehnično inovacijo, a je v pogovorih večkrat poudarjal, da ne bi potreboval popolnega zvočnega *soundtracka*, ker bi mu za avdiovizualno podobo zadostovali realni šumi. Nasploh je mednapise komentiral kot neinventivna pomagala,¹ s katerimi je režiser oziroma montažer v tistem času ob slabi režiji lahko reševal film – z manipulacijo, tako da je denimo v slabo odigrano in režirano dramo, ki so se ji gledalci zaradi nerodne izvedbe posmehovali, naknadno vstavljali satirične mednapise in iz tega ustvaril komedijo.

Pomembna postaja za tovrstno razumevanje pripovedovanja je bil gotovo njegov nemški obisk ter opazovanje Murnaua na snemanju *Zadnjega moža* (*Der letzte Mann*, 1924), ki je, kot vemo, izpeljan brez enega samega mednapisa. In res so v mnogih njegovih takratnih filmih mednapisi zreducirani na minimum. Celo v *Kmetovi ženi*, ekranizaciji tedaj huronskega gledališkega hita z West Enda, sicer pa njegovem nesporno najslabšem filmu, si je prizadeval karseda minimalizirati številne dialoge. No, najlepša primera sta gotovo *Ko gre navzdol* in *Šampanjec*; slednjega je Hitchcock globoko sovražil, kar je šokantno prav v tolikšni meri kot njegova averzija do npr. *Klič M za umor* (*Dial M For Murder*, 1954), o katerem se s Truffautom sploh ni želel pogovarjati. *Šampanjec* je odlična, inteligentna romantična komedija, vredna primerjave z največjimi mojstri tega žanra – Lubitschem, Prestonom Sturgesom ali Hitchellom Leisenom – in ima precej sorodnosti z drugim tovrstnim poskusom, *Gospodom in gospo Smith* (*Mr. and Mrs. Smith*, 1941), saj v njem uvaja enake manipulativne metode, ki se jih junaki poslužujejo za svoje ljubezenske interese. Posebnost, ki se nanaša na redukcijo mednapisov, je že uvodna sekvenca, pravi križanec med hitchcockovsko detajliranostjo in lubitshevskim smislom za elipso: šampanjec v subjektivni poziciji najprej špricne v kamero (oči), nato subjektivna roka dvigne kozarec, ga prinese k ustom in prične piti (še vedno smo v subjektivnem pogledu kamere); ko ga nevidna oseba izprazni, se skozi prizmo kristalov zariše dogajanje v ozadju, v prostoru. Smo na razkošni ladji, kjer med potniki pride do panike. Ljudje pohitijo na palubo, k rešilnim čolnom, toda ladja se očitno ne potaplja, marveč se je ustavila, da bi na palubo sprejela dekle (našo junakinjo, hčerko milijarderja), ki je s hidroplanom uprizorila prisilni pristanek, da bi ujela Njega, svojega fanta (osebe v filmu ne nosijo imen). Že medtem, ko jo veslači peljejo proti ladji, dekle z daljnogledom opazi številne bogataše v frakih, zato hitro prične slačiti usnjeno letalsko uniformo

in urejati obleko, a ne opazi svojega od saj umazanega obraza! Gre za natančno skonstruirano sekvenco izjemne dinamike in montažne perfekcije, kjer je osrednja oseba tista iz subjektivnega pogleda, osladni dandy, ki bo skozi cel film mešal štrene našima zaljublencema. Verjetno ne gre poudarjati, da precej dolg prizor ne vsebuje mednapisov, kot jih ne vsebuje naslednji, morda še lepši primer iz filma *Ko gre navzdol*. Ivor Novello kot študent, ki so ga obtožili kraje enega funta, ne more dokazati nedolžnosti, zato je izključen iz elitne šole. Sledi mojstrsko zrežirana sekvenca, kjer bi Hitchcock mednapise lahko tudi povsem izključil (deležni smo jih le nekaj in še ti pridejo povsem na koncu), saj je pomen prizora povsem razumljiv. Novello pride domov k staršem, vendar je očitno prišel teden dni prekmalu, kar v očetu vzbudi sum. Hitchcock pokaže, kako preprosto je mogoče pojasniti zapleteno situacijo: dovolj je očetov pogled na koledar, počasno listanje tedenskih lističev ter pogledovanje proti sinu, ki se v tem trenutku v ozadju pogovarja družinskim prijateljem.

Po drugi strani zna Hitchcock množstvo mednapisov – kadar so res potrebni – precizno uporabiti za dvigovanje napetosti, česar smo deležni v *Ringu*, kjer v prizoru poroke in vsem znanega ter (posledično) neskončno dolgočasnega ceremoniala postreže s serijo natančno umeščenih mednapisov. Nevesta vseskozi skriva svojo zapestnico (darilo ljubimca), tudi pred oltarjem, in očitno je, da dvomi v poroko z Jackom, kar razkrivajo njeni pogledi. Sledijo mednapisi: "Ali vzameš tega moškega" ... (njen obraz) ... "ga boš ljubila" ... (ponovno njen obraz) ... "dokler vaju smrt ne loči" ... itd. Poročni prizor nazorno kaže, kako je znal Hitchcock iz najbolj banalnih situacij iz vsakodnevnega življenja izpeljati dinamičen in zanimiv prizor. In če sem že pri odrekanju mednapisom, lahko omenim še Truffautovo opažanje iz *Moža z otoka Manx*: na mestu, kjer Anny Ondra sporoči novico o svoji nosečnosti, Hitchcock sploh ni vstavil mednapisa, saj se "novica" ne prebere zlahka le z njenih ust, marveč je cela sekvenca ena sama sugestija.

Simboli in detajli

Hitchcockovi filmi so polni simbolov, indicev in ostalih sugestivnih detajlov; še posebej so s tem bogati njegovi ameriški filmi, pa vendar lahko najdemo številne lepe primere tudi v času nemega ustvarjanja, npr. znamenite "razznameke", ki jih je že Deleuze² iskal v mlinu na veter, katerega krila se vrtijo v nasprotni smeri od smeri vetra (*Dopisnik iz tujine/Foreign Correspondent*, 1940), v letalu, ki škropi tam, kjer ni pridelka (*Sever-severozahod/North by Northwest*, 1959) ali v osvetljenem kozarcu mleka v *Sumu* (*Suspicion*, 1941). Počasi konstituira se po njegovem pojavlja v *Izsiljevanju*, kjer se gledalec sprašuje, ali je kupec cigare del vsakdanjega niza stranke-izbira-priprave-prižiganje ali pa gre nemara za glavnega izsiljevalca, ki izrabi cigaro in z njo obred, da bi zares izzval mladi par. In kot v *Ptičih* (*Birds*, 1962), kjer prvi galeb, ki napade Tippi Hedren, funkcionira kot razznamek prav zato, ker nasilno izstopi iz navadne serije, ki ga družijo z njegovo vrsto, je svojevrsten "arhaični razznamek" tudi vloga ptice kot grozeče nevarnosti v *Možu z otoka Manx*, kar skupaj s čivkajočimi vrabci v kletki v *Izsiljevanju* kaže na Hitchcockovo zgodnjo fascinacijo s pticami kot simbolom nereda in kaosa v vsakdanjem življenju.

Simbol kot konkreten predmet in nosilec različnih relacij oziroma variacije ene in iste relacije (ene osebe z drugimi in same s seboj) se verjetno najbolj očitno v vsem njegovem opusu pojavlja v *Ringu*, kjer pomen angleške besede "ring" ne simbolizira le boksarskega ringa, okrog katerega je dogajanje postavljeno, marveč tudi poročni prstan na prstu junakinje in zapestnico, darilo moževega rivala Joeja – tako v ringu kot v ljubezni. V tem primeru simboli torej konvergirajo, kot denimo ključ v *Razvpiti* (*Notorious*, 1946), saj ključ od vinoteke, ki ga Ingrid Bergman stiska v roki, nosi celo množico relacij – tako do njenega moža (Claude Rains), ki mu ga je izmaknila, do njenega ljubimca (Cary Grant), ki mu ga bo izročila, ter nenazadnje do njenega poslanstva, ki je v tem, da odkrije, kaj se skriva v kleti. V *Ringu* je ta relacija enako pomnožena, tako z dvema snubcema (bodočim možem – "One Round" Jackom in njenim ljubimcem Joejem) kot z dvema obročema (Jackovim

poročnim prstanom in Joejevo zapestnico), zato lahko mirno zatrdimo, da v tem primeru ne gre za ljubezenski trikotnik, marveč kar ljubezenski krog! In če v *Ringu* iščete hitchcockovski razznamek, ga zlahka najdete v sijajnem prizoru poročne ceremonije, ko nevesti v trenutku natikanja poročnega prstana z nadlahti zdrsne v zapestje še Joejeva zapestnica, ki jo je ves čas skušala prikriti. Pri Hitchcocku so prstani oziroma obroči dokaj pogost simboli pojav, najbolj očitno v **39. stopnicah** (*The 39 Steps*, 1935), kjer sta junaka na begu neločljivo povezana z liscami, ali v **Dvoriščnem oknu** (*Rear Window*, 1954), kjer je prstan, ki si ga v morilčevem stanovanju na roko nadane Grace Kelly, edini argument njene teorije o razsekani ženi.

Dokumentarizem in realizem

Mnogi kasnejši Hitchcockovi filmi slovijo po znamenitih sekvencah, pravih študijah filmske režije in tehnične perfekcije, ki mu jo je omogočala predvsem holivudska mašinerija. No, njegove neme filme pomnimo po številnih realističnih, kar dokumentarističnih uvodih, kar potrjujejo predvsem prologi *Najemnika*, *Ringa*, *Moža z otoka Manx* in *Izsiljevanja*. *Najemnik* se odpre z učinkovito sekvenco, ki napove sejanje strahu in panike med prebivalce Londona; predstavljeni so različni mediji informiranja – časopisje, električni displej, radio ipd. –, ki poročajo o novem umoru "Maščevalca". V dvajsetih letih so bile montažne dokumentaristične sekvence pogosta metoda za vpeljevanje generalne atmosfere v naracijo, ne da bi imele prave specifične vezi s samo zgodbo. V *Najemniku* se omenjeni uvod lepo ujame z dogajanjem, ki bo sledilo, medtem ko prolog *Izsiljevanja* izpade kot samostojna celota, ki bi polni smisel dobila le v primeru, da bi Hitchcock film lahko zaključil v krožni strukturi, kot si je zamislil (glej poglavje o *Izsiljevanju*). Film se prične z malodane abstraktnim vrtečim se detajlom, ki ga hip pozneje prepoznamo kot kolo na policijskem avtomobilu – kar skupaj s pregonom po strehi evocira pričetek *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1959) –, nato pa sledi natančna demonstracija policijskega dela pri pregonu kriminalca.

Enako sugestivni sta otvoritveni sekvenci *Ringa*, ki prikazuje umazano podobo predmestnih zabavišnih parkov in kruti svet preživljanja plačanih boksarjev, ter *Moža z otoka Manx*, kjer smo deležni predstavitev ribiškega življenja.

Na pomen dokumentarističnih detajlov ne le nemega Hitchcockovega dela temveč angleškega nasploh, sta prva opozorila – le kdo drug! – že John Grierson in Lindsay Anderson, prvi že v času nastanka pričujočih filmov, drugi pa konec štiridesetih let. Grierson je že v svoji recenziji za *Umor* (*Murder*, 1930) napisal: "...Hitchcock je edini angleški režiser, ki je sposoben revščino prenesti na platno s kančkom verjetnosti...",³ ob drugi priložnosti pa, da je "...obrtno

najspretnejši angleški avtor, oster opazovalec in mojster detajla."⁴ Anderson je bil navdušen nad Hitchcockovim "*skrbno podanim realizmom prizorišč in karakterjev*",⁵ s čimer je imel v mislih večino njegovega angleškega opusa; navduševali so ga predvsem realistični "vsakdanji lokali", kot sta denimo v *Izsiljevanju* restavracija 'The Little Corner House' ali mala trafika Alicinega očeta. Treba je vedeti, da je bil realizem v žanrskem filmu v dvajsetih in tridesetih letih svojevrsten dosežek, še posebej v žanru kriminalke ali trilerja, saj je bilo treba vsak detajl najprej naštudirati in ga umestiti v film šele po temeljitem premisleku.

Hitchcock je v članku za *Kine Weekly* z naslovom *More Cabbages, Fewer Kings*, objavljenem leta 1937, celo ostro obtožil angleške režiserje, da svetu prikazujejo zgolj dva angleška socialna razreda, bogataški sloj in revščino, ob čimer so povsem zanemarili večinski srednji razred. Takole piše: "*Prizadevam si prenesti na platno angleški nižji družbeni sloj. Borim se proti težkemu nasprotniku, proti kromiranemu filmu, filmom poškrabljenih ovratnikov, koktejlav in oxfordskega akcenta, ki jih ustvarjajo kontinuirano in v slepem prepričanju, da predstavlja angleško življenje. Upam, da bomo Američanom dali tisto, kar so nam podarili oni: da bomo fanta in dekle našega srednjega razreda predstavili v tako barviti in dramatični luči, kot se njihovi navadni državljani predstavljajo Angležem.*"⁶

Očitno pa se je njegov odnos do socialnega filma kasneje, s selitvijo v Hollywood, precej spremenil, česar ne ilustrirajo le njegovi ameriški filmi, med katerimi s svojo realistično estetiko precej osamljeno izstopa *Napačni človek* (*The Wrong Man*, 1956), temveč tudi naslednja izjava Truffautu leta 1962: "*Nimam nobene želje po prikazovanju 'koščka življenja', saj ga ljudje dobijo vsak dan pri sebi doma, na cesti in celo pred kino dvorano; za 'prizore iz življenja' jim ni treba plačevati vstopnice.*"⁷

Hitchcocka kakopak ne moremo šteti za "realističnega" režiserja, kot ga ne moremo videti v tradiciji kinematografskega realizma; so pa realistični detajli pripomogli k bogatenju njegove estetike in nemalokrat nastopali v kontrastni vlogi do številnih nepredvidljivih in turbulentnih zapletov, tako značilnih za mnoga njegova dela.

Najemnik

Najemnik velja za prvi pravi hitchcockovski triler; mojster ga je posnel neposredno po povratku iz Nemčije, kjer je preživel lep del "vajeniške" dobe, saj v berlinskih studijih UFA ter v münchenskem Emelka studiju za koproducenta, znamenitega Ericha Pommerja, ni posnel le svojih prvih dveh filmov *Vrt užikov* in *Gorski orel*, marveč je Grahamu Cuttsu tudi asistiral pri dveh filmih, *The Prude's Fall* (1923) in *The Blackguard* (1924). Pri obeh je sodeloval kot scenograf, prav nastajanje slednjega pa ga je usodno povežalo z



Najemnik



Ko gre narz dol

nemškimi "ekspresionisti", natančneje z Langom in Murnauom, ki sta istočasno snemala *Nibelunge* (*Die Nibelungen*, 1923-24) in *Zadnjega moža*. Posebno zanimiva je anekdota okrog njegovega dekorja za film *Blackguard*, saj je Hitchcock dobesedno demoliral gozdno scenografijo *Nibelungov* (Lang je snemanje že končal) in si sposodil nekatere elemente, da bi za Cuttsov film skonstruiral dekor za violinistovo sanjsko sekvenco, postavljeno v zamegljena nebesa. No, veliko usodnejše je bilo njegovo srečanje z Murnauom ter možnost opazovanja njegovega dela pri *Zadnjem možu*. Hitchcocka ni fascinirala le uporaba svetlobe, temveč predvsem Murnauova sposobnost, da zgodbo pripoveduje povsem brez mednapisov in le z vizualnimi izraznimi sredstvi, kar sem že omenjal v prvem delu teksta. *Najemnik* seveda ni ekspresionističen film, saj se za ekspresionista nista deklarirala ne Lang ne Murnau, toda nemški vplivi so očitni – kot so v posameznih prizorih očitni montažni postopki sovjetske šole, npr. v šahovski partiji med najemnikom in Daisy. Hitchcock jo "prekinja" z najemnikovim nedolžnim bezanjem ognja z grebljico, nato pa v seriji izmenjujočih se velikih planov med "orožjem" (grebljico) in Daisyjinim tilnikom sugerira pretečo nevarnost in stopnjuje suspenz. Film je inspirirala zgodba o Jacku Razparaču in drama Marie Belloc-Lowndes, kar si je za izhodišče vzel tudi Paul Leni, prav tako nekdanji scenograf – npr. za *Stransko stopnišče* (*Hintertreppe*, 1921) Leopolda Jassnerja –, ki je dve leti pred *Najemnikom* realiziral ekspresionistično navdahnjeni film *Waxworks* (1924) in bi ga Hitchcock leta 1925 v Film Society filmskem klubu, kamor je v tistem času redno zahajal, lahko videl. Vsekakor lahko rečemo, da je gostovanje v Nemčiji ključno vplivalo na formiranje Hitchcockovega režijskega dela, saj je do tedaj delal v vsega skupaj enem malem britanskem studiju, bil obkrožen z lastnimi napakami in iskal osebno estetiko brez resnejših referenc do tehnik tujih ustvarjalcev.

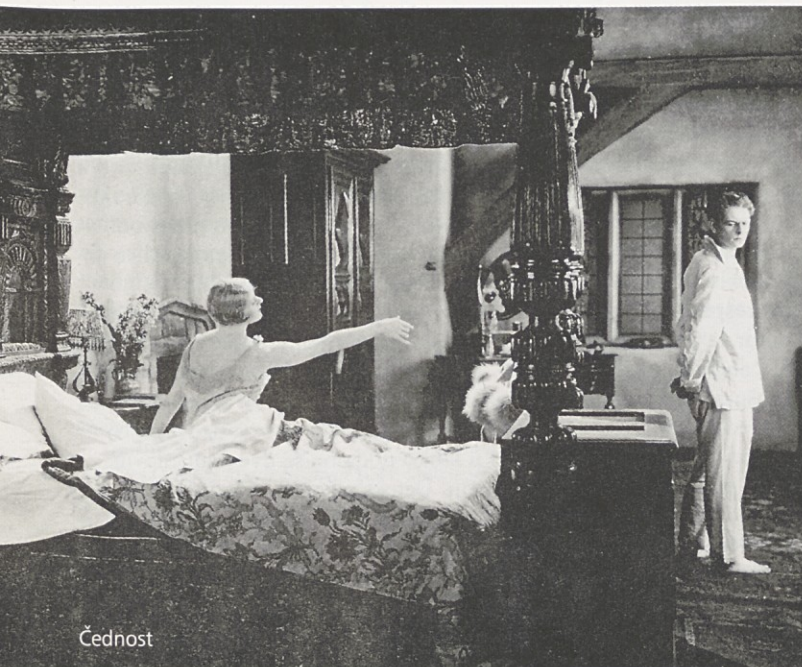
Najemnik med drugim prvič predstavi značilni hitchcockovski MacGuffin⁸, skrivnostno gibalno filma, okrog katerega se splete zgodba, pri čemer je pomembnejše iskanje kot iskani objekt sam. V tem primeru je MacGuffin identiteta londonskega morilca, ki ga tako protagonisti v filmu kot junaki napačno iščejo v liku Ivorja Novella, našega podnajemnika. Druga njegova stalnica, ki v *Najemniku* doživi "premiero", je kaotična vloga figur "zasledovalca" oziroma "zasledovanega", motiva, ki ga kasneje srečamo vsaj še v 39. *stopnicah* in filmu *Sever-severozahod*. Novello je večino filma v poziciji zasledovanega oziroma osumljenega – tako za gledalca kot protagoniste – in šele *flashback* proti koncu filma razkrije, da je v bistvu zasledovalec, saj je bila morilčeva prva žrtev njegova sestra, zato je materi obljubil, da ga bo našel in ga izročil pravici.

Hitchcock je imel velike težave z izpeljavo zaključka filma, saj producent Michael Balcon preprosto ni mogel dopustiti, da bi Novello kot matinejski idol in ljubljenelec množic obveljal za osumljenca. Hitchcockova ideja ni bila, da bi Novella razkrinkali kot morilca; identiteta morilca naj bi po njegovem ostala nejasna, Novello pa bi preprosto izginil v mraku ter ostal osumljenec številka ena.

Izsiljevanje

Ko je Hitchcock leta 1936 v sodelovanju z Johnom K. Newnhamom objavil svoje delo *My Screen Memories*, se mu je v uvodniku k *Izsiljevanju* zapisalo: "Večina verjetno ne ve, da je bilo *Izsiljevanje* – prvi v celoti posneti zvočni film v Angliji – koncipirano in sprva posneto kot nemi film."⁹ Danes tovrstnih neznank seveda ni več, nevednost javnosti izpred sedemdesetih let pa je bržkone treba pripisati usodi hitrega zatona in pozabe nemih podob v hipu, ko so se v Angliji pojavile prve zvočno opremljene dvorane. *Izsiljevanje* je bilo v nemi različici predvajano predvsem v provincialnih dvoranh, kamor je tehnična novost prihajala z zamudo, pa tudi danes se v člankih, ki obravnavajo pričujoči film, govori skoraj izključno o zvočni verziji.

Kaj je tako vznemirljivega pri *Izsiljevanju*? Je to aura "prvega zvočnega filma v Angliji"? Težko bi rekli, še posebej ker nekateri zgodovinarji poudarjajo problem precej neprepričljivega historičnega dejstva glede primata "prvega". Studio British International Pictures, ki je produciral Hitchcockov film, je v istem letu pričel s produkcijo številnih zvočnih filmov, med katerimi bi lahko kot prvi zvočni obveljal tudi *Under the Greenwood Tree* Harryja Lachmana. Hiteli so tudi drugi studiji; Kitty Victorja Savilla so januarja 1929 prijavili kot nemi film, toda že maja istega leta so v ZDA zanj posneli številne zvočne prizore. Kakorkoli so "ugovori" z vseh strani morda neprepričljivi, pa se zdi argument Basila Deana, ki je za Associated Talking Pictures posnel adaptacijo gledališkega komada *Escape*, še najbolj prepričljiv: medtem ko je bilo *Izsiljevanje* najprej – in v celoti! – posneto kot nemi film, je bila produkcija Deanovega filma že koncipirana kot zvočna in realizirana malodane istočasno kot Hitchcockova nema. Hitchcock je v tem času že veljal za najboljšega in najinovativnejšega angleškega režiserja, snemal je za najprestižnejšo produkcijsko hišo, zato lahko "zgodovinsko zmoto" pripišemo tudi medijem, s katerimi je Hitchcock še posebej spretno sodeloval in manipuliral, saj se je že v tistem času bolj kot kdorkoli drug v Angliji zavedal vpliva tiska in kritike; to se je prvič pokazalo ob premieri *Najemnika* – projekta, ki je pri producentih sprva veljal za nekomercialnega (Hitchcock je bil prepričan, da se mu s podtikanji maščuje Cutts, nekdanj njegov nadrejeni, takrat pa že režiser s kariero v zatonu), a je finančni uspeh doživel ravno po



Čednost



Šampanjec



Alfred Hitchcock in Anny Ondra
na snemanju *Izsiljevanja*

navdušujočem sprejemu kritike in stroke –, še hitreje pa sprevrnilo takoj naslednje leto, ob premieri filma *Ring*, ki je flopnil navdušujočim kritikam navkljub.

Status *Izsiljevanja* kot prvega angleškega zvočnega filma je seveda veliko manj pomemben, kot je pomembna njegova perfidna uporaba zvoka.

Izsiljevanje: zvočno ali nemo?

Če odgovorim na prej postavljeno vprašanje okrog vznemirljivega pri *Izsiljevanju*: film je nesporno zanimiv tako zaradi zvočne kot neme verzije. Pravzaprav gre za dva povsem različna filma, s tem da je zvočna različica dobesedno rimejk neme. Hitchcock namreč ni nimim podobam zgolj nasnel dialoge in zvočno kuliso, marveč je film v celoti posnel še enkrat. Kot je sam poudarjal, zvočna verzija ni zgolj tehnična nadgradnja neme, temveč kar njen "popravni izpit", kjer je lahko korigiral posamezne napake in celo uvedel oziroma odstranil posamezne karakterje. A kakorkoli zvočna verzija deluje tehnično suvereno, se je vanjo nepredvidoma vendarle prikradla "estetika" (bolje rečeno: defekt) nespretnega zvočnega nasnemavanja, kakor so v tistem času po hitrem postopku in v želji po boljši komercialni eksploataciji korigirali večino posnetih filmov. Zvezda filma, Anny Ondra, "prva Hitchcockova blondika", je prihajala s Poljske; imela ni le obupnega vzhodnjaškega akcenta, ampak v resnici sploh ni tekoče govorila angleško, zato je njene dialoge v *off-screenu*, simultano z dogajanjem na odru, brala druga, na platnu nevidna igralka Joan Barry. Tako ima Hitchcockov sicer bravurozni zvočni prvenec malenkosten madež – svojevrsten lapsus, še posebej če pomislimo, s kakšno suverenostjo je izpeljal prvo spopadanje z zvokom. Kajti medtem ko je zvočni film v svojih povojih v večini primerov obveljal zgolj za "govorečo fotografijo" ("talking pictures") je zanj enako zaničljiv izraz kot "whodunit", s katerim je označeval kriminalke, v katerih zgolj iščejo storilca), je

Hitchcock zvok brez obotavljanja inkorporiral v že tako bogat imaginarij. Zdelo se je, da je mojster ves čas le čakal na novo tehnično inovacijo. Podobno je bilo pri Fritzu Langu, skoraj edinemu, ki lahko Hitchcocku v tem pogledu parira in ga verjetno celo presega – vsaj v primerjavi njunih zvočnih prvencev, *Izsiljevanja* in *Morilca* (M, 1931).

Hitchcockov cilj v procesu tehnoloških in estetskih sprememb, ki jih je prinašal zvok, je bil predvsem najti zvoku ustrezno vlogo v pogledu kinematografske naracije. Slednja je koncem dvajsetih let dosegla visoko, sofisticirano formo vizualne komunikacije, in medtem ko so nekateri prihod zvoka žolčno zavračali (med režiserji Chaplin ali Griffith, med teoretiki Paolo Rotha, nenazadje celo producenti, konkretno John Maxwell, ki je bdela na nastankom *Izsiljevanja*; menil je, da je zvočni film le "predrag trend"), je Hitchcock zvoku kot novemu elementu izražanja takoj skušal najti svoje mesto. Vsaj trije zvočni detaili sijajno in konkretno ilustrirajo tovrstno Hitchcockovo sposobnost. Prizor s kuhinjskim nožem ob zajtrku je eden najslavnejših Hitchcockovih prizorov sploh: Alice je preteklo noč z nožem zabodla spolnega nadlegovalca, slikarja; po neprespani noči se očetu in materi pridruži ob zajtrku. Medtem je umor že postal medijska vest številka ena in mati komentira, da nož ni "angleški način ubijanja". Že tako razrvano Alice dotolče očetova prošnja, naj mu poda kuhinjski nož, nato pa ji prične ključna beseda ("breadknife") repetitivno odzvanjati v ušesih. Gre za nedvomno prefinjeno uporabo zvoka, ki ji lahko dodamo še dve manj slavni, a nič manj simpatični intervenciji. Detektiv Frank, Alicin fant, raziskuje umor; ko stopi v stanovanje, si lahko poživčeva, podobno kot je živčgala Alice prejšnji večer, s čimer Hitchcock podkrepi njuno vez romantičnega para ter napoveduje zapleteno razmerje, ki se bo vzpostavilo s Frankovo najdbo njene rokavice. Tretja sugestivna zvočna intervencija sledi neposredno po umoru, ko Alice zbegana in prestrašena tava po mestu; v nekem trenutku na

tleh zagleda brezdomca, ki leži s podobno iztegnjeno roko, kot je obležala njena žrtev. Alice se ustavi in odpre usta, da bi zakričala, Hitchcock pa neposredno za tem reže na kričečo sobarico, ki zjutraj najde truplo. Alice odpre usta, toda krik je drugje! Identičen postopek bo Hitchcock ponovil šest let kasneje v 39. *stopnicah*.

Kljub svoji avdialni polnosti pa se tudi zvočna verzija *Izsiljevanja* prične kot "nemi" film. Prolog, v katerem Hitchcock do najmanjšega detajla precizira policijsko delo, dinamična akcijska sekvenca, se prične s prevozom detektivskega avtomobila, posebej opremljenega z radijsko zvezo (!). Policaji gredo očitno v racijo, metodologija njihovega dela pa je mojstrsko predstavljena v seriji "nemih" podob, ki trajajo celih deset minut; *soundtrack* na tem mestu vsebuje le realne šume in glasbeno podlago, dialog pa nastopi šele kasneje, po aretaciji človeka, ki z nadaljevanjem zgodbe nima nič skupnega. Na tem mestu je primerjava z obema verzijama še posebej zanimiva, saj tako nema kot zvočna varianta uvodne sekvence delujeta kot identična celota; v zvočni verziji ni dialogov, v nemi nobenega mednapisa. Kasneje, kot opazamo, so odstopanja med nemo in zvočno verzijo očitna in prilagojena eni oziroma drugi estetiki.

Prav uvodna sekvenca že od vsega nastanka najbolj bode v oči in kljub svoji formalni brezhibnosti doživlja številne kritike, češ da z nadaljevanjem nima prav nobene povezave. Gre pač še za eno žrtev prilagajanja zahtevam producentov in trga, po katerih junak ni smel obveljati kot negativec, kar je Hitchcock izkusil že v primeru Ivorja Novella in *Najemnika*. Zato si lahko le predstavljamo, koliko superiornejša bi bila Hitchcockova izvirna vizija filma, koncipirana kot krožna struktura, v kateri bi šla Alice na koncu skozi enak policijski postopek, kot smo ga videli v prologu. Alice bi aretirali, prestala bi birokratsko proceduro, Frankov sodelavca (ki ne bi vedel, kaj se je dogajalo) pa bi ga pred odhodom domov povprašal, če bo šel nocoj z dekletom ven, na kar bi Frank resignirano odgovoril: "Ne, nocoj ne".

Čeprav uradni zaključek ne ustreza Hitchcockovim nameram, je kot tak enako precizen in vsebuje simbolno moralo. V precej dolgem vozečem posnetku Frank in Alice zapuščata policijsko postajo, toda z očitnim občutkom krivde na obrazu; podžge ga še portret režečega se klovna iz slikarjevega stanovanja (ta skozi ves film nastopa kot nemi komentator dogajanja), ki ga kot dokazni material mimo obeh odnašajo v policijski arhiv. Ko že omenjamo občutek krivde, je vredno opozoriti, da prav *Izsiljevanje* napoveduje klasično hitchcockovsko temo preganjanja napačnega človeka, kot jo poznamo kasneje – na primer v *Napačnem človeku*. Deloma jo anticipira že *Najemnik*, le da se slednji konča "katarzično", medtem ko *Napačni človek* in *Izsiljevanje* zahtevata svoji žrtvi: v prvem je to psihično zlomljena Vera Miles, žena Henryja Fonde, v drugem pa sicer v vseh pogledih negativni, a vendarle nedolžni izsiljevalec Tracy.

Izsiljevanje ima najmočnejše prizore prav v prikazovanju občutka krivde, še posebej neposredno po umoru, v noči, ko Alice tava po mestu in jo vsak detajl spominja na minuli dogodek – npr. iztegnjena roka prometnika in brezdomca, spečega na tleh, ali že omenjena očetova prošnja naslednje jutro, "naj nareže kruh" – hkrati pa ponuja mnogotere primerjalne analize. Očitno gre za dve v mnogočem različni deli, kjer nema verzija v celoti obvelja kot bolj zadovoljljiva, zvočna pa – le kako ne – bolj ekstravagantna, saj je mojster takoj povzel vse možnosti, ki mu jih je ponujala nova tehnična inovacija. •

10 Dolžine filmov so v nemem obdobju vedno precej variabilne, saj so razlike v minutaži – predvsem zaradi številnih različnih kopij in same starosti in obrabljenosti le-teh – dostikrat precejšnje. Tako sem pri minutaži upošteval dolžine tistih kopij, ki so jih predvajali na nedavnih 18. Dnevih nemega filma v Pordenonu; večinoma so bile restavrirane in kot take najbolj popolne.

Literatura

Literature, ki bi se osredotočila izključno na nemo obdobje Hitchcockovega dela, verjetno ni. Tudi v spodaj naštetih delih kaj več kot posameznih odstavkov ne boste našli, pa še ti se večinoma nanašajo na *Najemnika* in *Izsiljevanje*. Še najbolj referenčen je tako Tom Ryall, ki se nasploh največ ukvarja z njegovim angleškim opusom.

- Gottlieb, Sidney (ur.): *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews* (University of California Press, Berkeley, 1997)
- Ryall, Tom: *Alfred Hitchcock and the British Cinema* (Athlone Press, London, 1996)
- Ryall, Tom: *Blackmail* (BFI, London, 1993)
- Sterritt, David: *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge University Press, Cambridge, 1993)
- Truffaut, François: *Hitchcock* (Institut za film, Beograd, 1987)



Opombe

- 1 Truffaut, str. 24
- 2 Gilles Deleuze: *Podoba-gibanje* (ISH, Ljubljana, 1991), str. 261
- 3 Ryall, str. 28
- 4 ibid., str. 177
- 5 ibid., str. 28
- 6 Gottlieb, str. 178
- 7 Truffaut, str. 112
- 8 natančnejšo in obsežnejšo definicijo MacGuffina najdete v: Bojan Kavčič, Zdenko Vrdlovec: *Filmski leksikon* (Modrijan, Ljubljana, 1999)
- 9 Gottlieb, str. 14

filmografija nemih filmov alfreda hitchcocka¹⁰

KOT ASISTENT REŽISERJA, SCENOGRAF ALI KOSCENARIST:

1923

Always Tell Your Wife

VB, 11 minut

režija: Hugh Croise, Alfred Hitchcock (nepodpisan)

(obstaja le 11 minut prvega koluta)

1923

Woman to Woman

VB

režija: Graham Cutts

scenarij: Graham Cutts, Alfred Hitchcock (drama: Michael Morton)

1923

White Shadow

VB

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock (roman: Michael Morton)

1923

The Prude's Fall

VB, 27 minut

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock

scenografija: Alfred Hitchcock

1924

The Passionate Adventure

VB, 78 minut

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock, Michael Morton

scenografija: Alfred Hitchcock

1924

The Blackguard

Die Prinzessin und der Geiger

VB, Nemčija, 96 minut

režija: Graham Cutts

scenarij: Alfred Hitchcock

scenografija: Alfred Hitchcock

KOT REŽISER:

1922

Št. 13

Number Thirteen

režija: Alfred Hitchcock

(nedokončani kratki film)

1925

Vrt užitkov

The Pleasure Garden

Irrgarten der Leidenschaft

VB, Nemčija, 75 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough-Emelka)

scenarij: Eliot Stannard (roman: Oliver Sandys)

fotografija: Baron Ventimiglia

igrajo: Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levett), Nita Naldi (Native), John Stuart (Hugh Fielding)

Patsy Brand je pevka v zboru v Pleasure Garden. Nekega dne spozna Jill, ki ji je sreča obrnila hrbet, zato ji priskrbi mesto plesalke. Jill sreča avanturista Hughja in kmalu se zaroči; toda ko Hugh začasno zapusti mesto, prične Jill koketirati z drugimi moškimi.

1925

Gorski orel (izgubljen)

The Mountain Eagle

Der Bergadler

VB, Nemčija

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough-Emelka)

scenarij: Eliot Stannard

fotografija: Baron Ventimiglia

igrajo: Bernhard Goetzke (Pettigrew), John F. Hamilton (Edward Pettigrew), Malcolm Keen (Fear O'God Fulton), Nita Naldi (Beatrice)

Planinsko mestoce v Kentuckyju. Pettigrew, lastnik trgovinice, se zaljubi v učtelico Beatrice. Dekle se ne zmeni zanj, zato se ji maščuje in jo obtoži nadlegovanja njegovega mentalno obolelega sina Edwarda. Da bi pomirila strasti, se Beatrice poroči s puščavnikom Fultonom. Toda Pettigrew ne odneha; svojega sina skriva in puščavnika obtoži umora. Zaprejo ga, a Fulton pobegne ter z ženo in sinom izgine v gore.

1926

Najemnik

The Lodger: A Story of the London Fog

VB, 99 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough)

scenarij: Eliot Stannard (drama: Marie Belloc-Lowndes)

fotografija: Baron Ventimiglia

igrajo: Ivor Novello (najemnik), Marie Ault (ga. Bunting), Arthur Chesney (g. Bunting), June (Daisy Bunting), Malcolm Keen (Joe Betts, detektiv)

Po Londonu straši morilec z vzdevkom "Maščevalec", ki pobija izključno svetlolaske. Podnajemnik se naseli v hišo Buntingovih, kjer čedni hčerki Daisy dvori policijski inšpektor in družinski prijatelj, Joe Betts, med drugim zadolžen za primer "morilca iz megle". Daisy se spoprijatelji z najemnikom, kar Joeja jezi, zato izkoristi situacijo in ga obtoži za uboje, saj je vanj posumila tudi gospa Bunting.

1927

Ko gre navzdol

Downhill

VB, 103 minute

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough)

scenarij: Eliot Stannard (drama: David LeStrange)

fotografija: Claude McDonnell

igrajo: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ian Hunter (Archie), Robin Irvine (Tim Wakely), Isabel Jeans (Julia), Ben Webster (dr. Dowson)

Roddy Berwick je sin premožnih staršev in številka ena študentskega športnega kluba na univerzi v Oxfordu. A nekega dne ga spogledljivo dekle, prodajalka v trgovini, iz maščevanja, ker ji ni izkazoval dovolj pozornosti, obtoži kraje enega funta. Roddy ne more dokazati svoje nedolžnosti, zato je izključen iz elitne šole. Odrečejo se mu tudi starši, zato odpotuje v Francijo, kjer se bo preživljal na vse možne načine, kot natakari in gigolo v Parizu, in nazadnje pristal "na dnu", kot pristaniški delavec v Marseillesu.

1927

Čednost

Easy Virtue

VB, 79 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: Michael Balcon (Gainsborough)

scenarij: Eliot Stannard (drama: Noël Coward)

fotografija: Claude McDonnell

igrajo: Isabel Jeans (Larita Filton), Franklin Dyal (Filton, njen drugi mož), Violet Farebrother (njegova mati), Ian Hunter (odvetnik), Robin Irvine (John Whittake)

Larita na sodišču sicer doseže ločitev od svojega moža, a v javnosti ostane označena kot "fatalka". Kmalu spozna Filtona. Zaljubita se, ko pa jo predstavi svoji družini, so do nje vsi sumničavi, še posebej mati, saj se ji zdi Larita znana, čeprav je ne more umestiti v pravi škandal.

1927

Ring

Ring

VB, 108 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Alfred Hitchcock

fotografija: John J. Cox

igrajo: Carl Brisson ("One Round" Jack Sanders), Ian Hunter (Bob Corby), Lillian Hall-Davis (Nelly), Forrester Harvey (Harry), Gordon Harker, Tom Helmore

Jack Sanders je boksar v cirkusu. Z naključnimi obiskovalci se v ringu pretepa za denar. Nekega dne se z njim – ne da bi razkril svojo identiteto – pomeri Bob Corby, boksarski prvak, in ga pretepe. Jack in Nelly, dekle na blagajni, sta tik pred poroko, toda ona se prične zanimati za premožnejšega in čednejšega Corbyja. Slednji ji z denarjem od nagrade kupi zapestnico, Jack pa poročni prstan.

1928

Kmetova žena

The Farmer's Wife

VB, 117 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Alfred Hitchcock (drama: Eden Phillpotts)

fotografija: John J. Cox

igrajo: Jameson Thomas (kmet Samuel Sweetland), Lillian Hall-Davis (Araminta Dench, gospodinja), Gordon Harker (Churdles Ash), Gibb McLaughlin (Henry Coaker), Maud Gill (Thirza Tapper), Louise Pounds (Widow Windeatt)

Kmetu Samuelu umre žena, njegova edina hčerka pa se poroči in odide od doma. Samuel na veliki kmetiji ostane sam z ostarelim pomočnikom Churdlesom in dekle Araminto, zato se odloči najti novo ženo. Z Aramito sestavi spisek štirih možnih kandidat, a vse ga kategorično zavrnejo...

1928

Šampanjec

Champagne

VB, 118 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Eliot Stannard

fotografija: John J. Cox

igrajo: Betty Balfour (Betty), Jean Bradin (fant), Gordon Harker (oče), Clifford Heatherley (menedžer), Claude Hulbert (gost)

Betty, hči in naslednica milijonarja, proizvajalca šampanjca, pade v "zarotniško mrežo", ki jo zanjo splete njen oče. Zavarovati hoče hčer – predvsem pa seveda svoje premoženje –, saj Betty, čeprav ima resnega fanta, vseskozi koketira z drugimi moškimi. Očeta skrbi, da se fantu ne bi odrekla in vzela takšnega, ki ga zanima le njegov denar.

1929

Mož z otoka Manx

The Manxman

VB, 101 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Eliot Stannard (roman: Hall Cain)

fotografija: John J. Cox

igrajo: Anny Ondra (Kate Cregeen), Carl Brisson (Pete Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Randle Ayrton (Caesar Cregeen), Clare Greet (mati)

Revni ribič Pete se zaljubi v Kate, hčerko bogatega obrtnika na otoku. Ker zanjo ni dovolj premožen, se odloči začasno zapustiti otok in zaslužiti nekaj denarja. Pred odhodom Pete prosi prijatelja Philipa, naj popazi nanjo, ne ve pa, da jo tudi Philip ljubi. Nekaj dni po Petovem odhodu pride novica o njegovi nesreči na morju. Philip in Kate lahko zdaj brez slabe vesti objavita svojo zaroko...

1929

Izsiljevanje

Blackmail

VB, 78 minut

režija: Alfred Hitchcock

produkcija: John Maxwell (British International)

scenarij: Alfred Hitchcock (drama: Charles Bennett)

fotografija: John J. Cox

igrajo: Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (ga. White), Charles Paton (g. White), John Longden (Frank Webber), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (umetnik), Harvey Braban (policijski inšpektor)

Alice in njen fant, detektiv Frank, se ob večerji spreta. Ona zapusti restavracijo s skrivnim ljubimcem, slikarjem, toda v njegovem stanovanju ga med prerivanjem z nožem zabode do smrti. Alice noč zbegana preživi na ulicah; ko se zjutraj vrne domov, je umor že medijska vest številka ena. Primer raziskuje prav Frank, ki v umetnikovem stanovanju najde Alicino rokavico, a se odloči dokaz prikriti...