

Nevena Daković

POCEPANA ZAVESA: HIČKOK IZA GVOZDENE ZAVESE

Studija recepcije dva Hičkokova (Hitchcock) "hladnoratovska" trilera – *Pocepane zavese* (*Torn Curtain*, 1966) i *Topaza* (*Topaz*, 1969) nije posledica želje za dokazivanjem lične ekscentričnosti izborom rediteljevih najmanje analiziranih dela, već logičan ishod začudne istorije njihove "odložene i zakasnele" premijere u prethodnoj Jugoslaviji. Nijedan od ovih filmova nije doživeo bioskopsku premijeru sve do 1990/91 godine ili tek skoro dvadeset pet godina posle nastanka. Te kinotečke sezone, *Topaz* je dobijen razmenom sa Luksemburškom kinotekom, dok su "čiste" kopije *Pocepane zavese* pronađene u paketu filmova dugo vremena zaboravljenom u carinskom skladištu. Zahvaljujući prigodnim "specijalnim projekcijama" nekoliko stotina filmskih *afisionadosa*, studenata i ljubitelja kinoteke je konačno videlo dugo iščekivane filmove. Samo tri godine kasnije, u zlatno doba *sankcione piraterije*, oba filma su prikazana na nekoliko TV programa (npr. u okviru sveobuhvatnog ciklusa Hičkokovih filmova na TV Politici itd.).

Inspirisan nizom specifičnih recepcija – u periodu 1969-1999 godine, u prethodnoj i sadašnjoj Jugoslaviji – rad želi da pruži kritički pregled načina na koji su različite gledalačke formacije razumevale i interpretirale filmske tekstove. Opis istorijski postojećih i mogućih čitanja utemeljen je na "pragmatičnoj teoriji značenja i smisla" prema kojoj značenje nije inherentno tekstu već ga gledalac konstruiše u skladu sa određenim kontekstom. Drugačije rečeno, u ovom slučaju čitanja teksta su veoma slobodna i inspirisana zahvaljujući vremenskim varijabilnim elementima poput: drugačijih gledalačkih formacija sa povećanim prethodnim znanjem i korpusom filmova za poređenje; rapidno i radikalno menjajućih političkih i socijalnih okolnosti; izmenjene političke situacije; novoootvorene teorijske i analitičke perspektive; različitih kulturnih kruševa. Analiza je fokusirana na dva, od ukupno četiri, oštro suprotstavljenata "zavisna ili uslovljena čitanja": *politizovano* (sedamdesetih godina) i *depolitizovano* (kraja milenijuma). Mlaka reakcija od strane najšire TV publike je odbačena kao verovatno tipična za "obične" gledaoce širom sveta. Dremljivi ljubitelji popodnevног TV programa nisu preteranu pažnju ni poklonili činje-

nici o ekskluzivnosti prikazivanja ovih naslova, a potom su filmove odbacili kao neinteresantne, usporene, bez značajnih glumačkih imena i harizmatične romanse. Ravnodušno kritički prijem nije popravila ni uvrežena svest o Hičkokovim ostalim remek delima i hitovima. Interpretacija studenata Fakulteta dramskih umetnosti, koji su *Pocepanu zavesu* gledali u okviru redovnih projekcija predmeta Istorija filma, najvećim delom je uključena u eklektičku verziju čitanja 1999. godine.

Konačno, neophodno je dodati važnu metodološku opasku. Sintetičko, savremeno čitanje počiva na "materijalnim" argumentima – objavljenim kritikama, razgovorima sa studentima i njihovim seminarским radovima, kao i na otkrivenim značenjima i artikulisanom smislu od strane potpisnika ovog rada. "Politizovano" čitanje sedamdesetih godina je, u osnovi, smela pretpostavka o mogućoj i verovatnoj recepciji koja je dovela do "zakasnelih" premijera. Konkretni dokazi u prilog postojanja ove verzije su minimalni i nepouzdani – priče i glasine, kao i reakcije internacionalne kritike tog doba, a najpre logična neminovnost konfrontacije oprečnih političkih stavova – upisanih u ideološkomitsku osnovu holivudskih filmova *vs.* stavova svojstvenih jugoslovenskoj gledalačkoj formaciji – u svetu sa jasno obeleženom linijom političke demarkacije.

Ispitivački pogled

Ispolitizovano čitanje sedamdesetih godina, o kome slobodno špekulišem, direktna je posledica lokalne političke klime koja je pothranjivala hiperosestljivost na istorijske i ideološke narativne teze i konotacije. Do polovine šezdesetih, a i posle sedamdesetih godina, svi Hičkokovi filmovi američkog perioda (sa jednim jedinim izuzetkom *Strani dopisnik/Foreign Correspondent*, 1940) našli su se na redovnom repertoaru nailazeći na topao prijem kod kritike i veliki komercijalni uspeh kod publike. Anarhisti i teroristi, protivnici Zapadne demokratije, nisu izazivali ideološko podozrenje, dok su anti-nacistički filmovi (*Ozloglašena/Notorious*, 1946; *Čamac za spašavanje/Lifeboat*, 1944) bili potpuno saglasni sa domaćom političkom tradicijom. No, dva "hladnoratovska" trilera su već samom temom i odjecima na koje su našli u inostranstvu izazivala podozrenje Vlasti. Na prelazu iz šeste u sedmu deceniju ovog veka (kada se moglo pomicati na uvoz dva naslova) u pamćenju su još uvek sveže slike evropske i lokalne "vruće jeseni '68", nacionalističkih "gibanja", te direktne i indirektne cenzure filmova "crnog talasa". Težeći da snize tenziju i smire situaciju, nadležne institucije¹ efikasno i diskretno neutrališu i najbenignije

1 Svesno izbegavam termin cenzura ili cenzorni odbori, jer iako su u suštini bili zadužene za to različite Komisije su se zvala drugačije. Istovremeno kako prikrivena tako i neskrivena cenzorska praksa je bila uobičajena za epohu od pedesetih do sedamdesetih godina širom sveta. Razlike su osim u pravilniku rada počivale i u imenima takvih tela.

provokacije, pa makar to bili i za naše uslove politički (ne)korektni filmovi. Konkretna zabrana prikazivanja nije neophodna, već je dovoljno nagovestiti nepodobnost za uvoz, i time stvar odložiti do neke "povoljnije" prilike. Situacija odlaganja je predvidljiva, jer je već uvrežena praksa racionalnog odbijanja (apriorno i za razmatranje o stavljanju na listu uvoza) sumnjivih naslova tj. onih u suprotnosti sa oficijelnim državnim ideologijama socijalizma i komunizma. Jugoslovenska publika do nedavno nije videla (što i nije neki gubitak) neke od notornih filmskih ostvarenja perioda HUACa – filmove poput *Bio sam komunista za FBI/I Was a Communist for the FBI*, 1951, r. Bryan Foy; *Moj sin Džon/My Son John*, 1952, r. Leo McCarey; *Veliki Džim Meklejn/Big Jim McLaane*, 1952, r. Edward Ludwig). Logično, Hičkokovi filmovi su se spontano našli na ovoj listi.

Nedostatak njihove političke korektnosti za ovdašnje prilike nije teško dokazati čak ni najbanalnijim citiranjem brojnih grubih političkih iskaza. *Pocepana zavesa* je parafraza i aluzija na Gvozdenu zavesu; Džuli Endrjus (Julie Andrews) sa užasom konstataju: "Istočni Berlin, pa to je iza Gvozdene zavese"; dok je sumorna svakodnevica Istočne Nemačke oslikana još tmurnije kao stvarnosna pozadina zapletene špijunske igre. O slučaju *Topaza* rečito govore navodi iz strane štampe. Film je ocenjen kao "svesno i namerno anti-komunistički" te kao "veoma sarkastičan spram Kastrovog režima"². Osetljiva politička pozicija Jugoslavije, između Zapada i Istoka; bliske političke veze sa Kubom u okviru pokreta Nesvrstanih, kao i lično prijateljstvo Kastrua i Tita sveukupno nisu olakšali situaciju. Ideološka rezonantnost i nedostatak inspiracije za analizu formalnih kvaliteta zasenili su dobre strane filmova. Naslovi su tonuli u zaborav, paradoksalno, dokazavši sopstvenu grubu političku efikasnost kao najveći kvalitet.

Dekonstrukcija i depolitizacija

Dok je prethodno opsednuto politikom, zgusnuta čitanja devedesetih ignorišu, periferno pominju (kao odbačena TV publika) ili pokušavaju da ublaže političku oštricu, da dekonstruišu i relativizuju ideološki sloj filmskog teksta. Sveukupni društveni kontekst je, u devedesetim, radikalno izmenjen. Premijere su održane posle pada Berlinskog zida, poslednjeg i najvećeg znamenja Hladnog rata. Umesto nesvrstanih zemalja III sveta daleko su prominentnije zemlje u tranziciji. Jugoslovenski narodi ne uspevaju da se izbore sa rastućim unutrašnjim problemima koji ni do danas nisu rešeni, a i sama država se raspada. Rečju, istorijsko-politička pozadina postavljena naglavce, zapletima oduzima političkim aktuelnost i zanimljivost. Istovremeno, nove generacije publike su sposobne da

2 F. Truffaut: *Hitchcock*: str. 281. Svi navodi su u prevodu autora.

pojme sofisticirana skrivena značenja. Gledaoci fakultetskog obrazovanja pored odgledanog skoro celokupnog opusa Hičkoka, pročitali su nekolicinu najvažnijih knjiga – istoimene knjige Šabrola (Chabrol) i Romera (Rohmer) odnosno Trifoia (Truffaut)³, kao i prvo izdanje knjige Robina Vuda (Robin Wood): *Hičkokovi filmovi (Hitchcock's Films)*.⁴ No, radovi Lore Malvi (Laura Mulvey), Tanje Modleski (Tania Modleski) ili Rejmona Belura (Raymond Bellourd) još nisu dospeli do najvećeg dela čitalačke publike. Popularne teorije postmodernizma, pogleda, ili roda postaju široko korišćene inicirajući nove interpretativne stupne. Savremena čitanja, tako, počivaju na svetskim teorijama i idejama, uz, na sreću, lokalni inovativni dodatak. Depolitizacija čitanja utemeljena je na opančenoj *bondizaciji* dva Hičkokova filma kao i na iskorišćenoj pogodnosti njihove analize "u paru" kao usko povezanih i isprepletanih tekstova.

Termin *bondizacija* podrazumeva niz uspostavljenih, zapanjujućih sličnosti⁵ između Hičkokovih filmova i primera podžanra akcionog filma o super tajnom agentu tj. nekolicine naslova Bondovog serijala snimljenih u periodu 1960-1970 (pet prvih filmova: *Dr No*, 1962, r. Terence Young; *Iz Rusije s ljubavlju/From Russia With Love*, 1963, r. Terence Young; *Goldfinger*, 1964, r. Guy Hamilton; *Operacija "Grom"/Thunderball*, 1965, r. Terence Young; *Samo dvaput se živi/You Only Live Twice*, 1967, r. Lewis Gilbert), kao filmova devedesetih (trenutak ponovnog čitanja Hičkoka) – primera žanrovske revitalizacije i *remakea* (*Svetac/The Saint*, 1997, r. Phillip Noyce; *Osvetnici/Avengers*, 1997, r. Jeremiah S. Chechek; dva Bonda devedesetih: *Zlatnooki/Goldeneye*, 1996, r. Martin Campbell; *Sutra nikad ne umire/Tomorrow Is Forever*, 1997, r. Roger Spottiswood; *Metak za Peking/Bullet to Beijing*, 1995, r. George Mihalka; *Ponoć u Sen Petersburgu/Midnight in St. Petersburg*, 1995, r. Doug Jackson; *Nemoguća misija/Mission:Impossible*, 1996, r. Brian de Palma etc.). Zahvaljujući nizu sličnosti, varijacijama istog obrasca, oba filma figuriraju kao deo istog procesa rediteljeve evolucije od klasičnog špijunskog trilera do akcionog filma o sve-moćnom agentu gde akcija i spektakl zamenjuju logiku i *suspense* potere. Dok su tematske veze očigledne, možemo pomenuti samo nekolicinu formalnih. Velike scene realističko-dokumentarnog stila (ubistvo Gromeka (Wolfgang Kiling/Wolfgang Kieling), prebeg sovjetskog Generala (Per Aksel Arsenius /Per-Axel Arsenius) i njegove porodice) sporim tempom podržavaju ekstremni psihološki realizam i čini da obični predmeti i situacije, više nego ikad dobiju poznati "zloslutni kvalitet". U ključnim scenama prepoznavanja – između Majkla (Pol Njumen/Paul Newman) i sovjetske balerine (Tamara Tumanova) u

3 Obe knjige se jednostavno zovu *Hitchcock*.

4 Ovo je važno naglasiti jer tu nema poglavља – analize *Pocepana zavesa*.

5 Sličnosti filmova *Sever/Sverozapad* i *Iz Rusije s ljubavlju* otkriva i R. Wood ali na drugi način i sa drugim ciljem.

pozorištu; Rikovog pomoćnika (Roberto Kontreras/Roberto Contreras) i Dervo (Frederik Staford/Frederick Stafford) na paradi – primenjena su ista montažna rešenja. Oba filma se obilato pozivaju na naslede ranog Hičkoka (engleski nemi filmovi) kao i na nemi filmu uopšte: dupla ekspozicija sa scenama Gromekovog ubistva zapravo vizuelno "prevodi" svedočenje izgovoreno na nemačkom jeziku; scena "istine" u bašti je svojevrsni omaž Rene Kleru/René Clair ali i primer klasične supstitucije reči sadržinski sugestivnom muzikom. *Pocepana zavesa* je prvi, a *Topaz* završni korak u procesu iskazivanja punosnažnog komentara žanrovske formule i samosvesnog osvrta na prethodni opus. Cilj varijacije žanrovskog obrasca je suptilno otupljivanje političke oštice priče ili makar ublažavanje političkih tvrdnjih pokazivanjem da se pravi kvaliteti kriju negde drugde. Dalja elaboracija dokaza u prilog ovih teza je, zapravo, navođenje niza kontradiktornosti koje okružuju dela ili su upisane u filmske tekstove.

Oba filma su nastala pod velikim pritiskom i kontrolom studija Univerzal, predstavljajući rediteljeve "najmanje lične" projekte. Iako je u to vreme izjavljavao da "publiku ne interesuje politika na filmu. Inače kako objasniti da su svi filmovi gde se radi o politici, Gvozdenoj zavesi propali?"⁶, Hičkok je snimio dva najotvorenije politička i najlošija filma (okvalifikovana kao uglađeni, ali prazni filmovi sa nezaboravnim scenama nasilja; ili sa bogatstvom pojedinačnih scena i uznemirujuće ispraznom celinom). Pažljivija analiza retorike i stila otkriva rediteljsku ironiju, finu subverziju na prvi pogled očiglednih tvrdnjih, te metapoziciju spram ostatka opusa i vrste špijunskog trilera.

Teme oba filma su jasni odjeci političkih zbivanja šezdesetih i sedamdesetih godina. Počinju na geografski neutralnom terenu (Norveška, odnosno Kopenhagen), a završavaju se u "srcu tame" Istočnog bloka (Istočna Nemačka, Kuba). Zaplet je iniciran prebegom: jedan je lažni, a drugi pravi, no oba su pažljivo režirana. *Pocepana zavesa* se pretvara u zamršenu špijunsку igru sa ciljem krade vojne tajne u trenutku kulminacije nuklearne anksioznosti. U osnovi, priča je inspirisana istinitim dogadajem – prebegom Bardžesa (Burgess) i Meklina (Maclean) u Sovjetski Savez. Hičkok je želeo da rekonstruiše kako se u tom trenutku osećala Maklinova žena koje je bila u blaženom neznanju o muževljivim namerama. Ideja je uslovila tripartitnu strukturu filma, gde je svaki deo precizno odvojen promenom T(ačke)G(ledanja) i naracijskog agensa.⁷ Trostruki narativ *Topaza* je još "vreliji": krtica u francuskoj tajnoj službi, inače tamna mrlja De Golovog mandata (špijunska organizacija se zvala *Safir* u stvarnosti pa otuda i ime filma *Topaz*, kao sugestivna aluzija kroz imena dva

⁶ *Ibid.*, str.211

⁷ Tako u prvoj trećini filma Sara (Džuli Endrjus) ni ne sluti ništa o Majkllovim planovima, iako je gledalac već u stanju da pogodi da je reč o varci.

draga kamena); Kastrova vlast na Kubi (Riko Para – Džon Vernon/John Vernon), fizički i gestikulacijom se trudi da podseća na Kastra. Scena u hotelu "Tereza" je pažljivo rekonstruisan skandal prilikom Kastrove posete Njujorku odnosno Ujedinjenim nacijama⁸ i kubanska raketna kriza tj. sovjetske nuklearne rakete na Kubi. "Nuklearni detalji" zapleta ukazuju na prvu tačku dodira sa Bondovim serijalom – filmom *Dr. No* (inače prvim filmom serijala) kao akcionom storijom čija je naučna okosnica – "gadžet" A bomba i radioaktivnost. Iako, ne samo Hičkokova *Ozloglašena* (sa neonacistima i uranijumom u boca-ma) već i brojni filmovi poznih pedeseti godina obraduju kako temu, tako i histeriju koja je obuhvatala svet pred vizijom nuklearne apokalipse, Bondova avantura ih je najeksplicitnije, najkomercijalnije i najpopularnije iskoristila.

Drugi element sličnosti je daleko upadljiviji: oba junaka su super sposobni tajni agenti – jedan amater, a drugi profesionalac, što je inovacija poznatog obrasca. *Locus classicus* Hičkокovih špijunskih trilera (*39 stepenica/The 39 Steps*, 1935; *Sever/Severozapad/North by Northwest*, 1959; *Dama koja nestaje/The Lady Vanishes*, 1938 itd.) je slučajni junak, nesvesno i nevoljno upleten u špijunsku igru. Povodom *Pocepane zavese* Hičkok je tvrdio kako je želeo da izbegne scene "kao u svakom Bondovom filmu"⁹ u kome neki prepostavljeni kaže junaku da treba da uradi to i to. Majkl je običan čovek koji se svesno, voljno i sa punom moralnom odgovornošću upušta u igru. On objašnjava "potreban je naučnik da razume naučnički um" odgovarajući na "optužbu" profesionalca "ti si intelektualac koji pokušava da bude profesionalac". Ali Andre Devro, je zahvaljujući žanrovskom klasiku, knjizi Leona Urisa (Leon Uris), arhetipski super agent. I pre nego što ga zaista sretnemo znamo da je svemoćan, neposlušan, da ne poštuje prepostavljene, ali da je nezamenljiv i neophodan. Fizički, plastična lepota Frederika Staforda podseća na Rodžera Mura/Roger Moore (iako je zapravo Koneriju/Sean Connery, bila ponuđena uloga), a iako u filmu nema Q-a¹⁰, koristi brojne gadžete, trikove i varke, pogotovo u kubanskoj epizodi. Najzad, Devro nije veran suprug i čovek koji voli jednu ženu. Tema bračnog neverstva, inače, uobičajena u opusu, podržana je poštovanjem stereotipa tajnog agenta-zavodnika, kao i junakovim francuskim poreklom čineći ga skoro savršenim olike-njem latinskog ljubavnika. Konačno, agenti ortaci i "špijuni-drugari" Devro-Majkl Nordstrom (Džon Forsajt/John Forsythe) napravljeni su po ugledu na tradiciju muškog prijateljstva Bonda i Feliksa Lajtera.

8 Kastro i njegova delegacija su odseli u hotelu "Sen Martin" u srcu Harlema. Tokom nekoliko dana skromni hotel su posetili Hruščov, Naser, Nehru radi razgovora sa kubanskim saborcem, a ispred hotela su stalno bile demonstracije političkih pristalica ali i protivnika. Sve novine su detaljno izveštavale o slučaju osim "Ebony" baš novina za koje Filip Diboa/Rosko Li Braun (Rosco Lee Browne) bira da radi u filmu.

9 *Ibid.*, str. 265

10 Pronalazač u filmovima Džemsa Bonda (prim. ur.)

Kombinacija ljubav-špijunaža nije uzbudljiva ni očaravajuća kao u Bondovim filmovima ili autorovim klasicima (*Sever/Severozapad, Ozloglašena* i sl.), iako je komplikovana obaveštajna/kontraobaveštajna mreža u *Topazu* precizan odraz bračnih i vanbračnih veza, koje ovog puta nemaju priželjkivani *happy end*. Čak, ponuđeni alternativni krajevi unose snažan ton francuske bračne farse.¹¹ Verna žena, bezuslovna junakova potpora iz filma *Pocepana zavesa* (u interpretaciji Džuli Endrjus dosadna i nešarmantna "domaćica"), u *Topazu* postaje "obožavana nevernica" (Dejni Robin /Dany Robin) koja ironično i ljutito desakralizuje muški špijunski svet. Suprugu se obraća kao "moj špijune", tvrdi da je od mesara, što ionako zna ceo Vašington saznala da je šofer Sovjetske ambasade zapravo čovek KGB-a; izlazi iz sobe ostavljući Andrea i Majkla da raspravljaju o tim "muškim špijunskim stvarima" itd.

Konačno, ideološki stavovi su upisani dvostruko, pa je površna transparentnost političke priče dovedena u pitanje nizom rediteljskih finih "formalnih, retoričkih" intervencija. Za neupućene kliše zaplet ranih filmova o Džemušu Bondu je potencijalni sukob SAD i SSSRa gde su, kao u svakom ostvarenju epohe, Sovjeti glavni negativci. Naravno, potraga za dubinskom strukturom grupe popularnih tekstova otkriva jedinstven, ali komplikovaniji i, od pretpostavljenog, bitno različit obrazac. Arhinitkov Bondovih storiјa nikada nije SSSR, već manijejski pojedinac, "treća" strana koja pokušava da indukuje direktni sukob dve super sile, dok Bond kao otelotvorene imperijalne moći i nekadašnjeg političkog uticaja Velike Britanije uspeva da razotkrije prevaru i spase svet. Ali, takođe je nesporno da se drugi Bondov film *Iz Rusije s ljubavlju* najviše približava shemi zablude, Sovjeta kao apsolutnih negativaca. Tek u poslednjem trenutku ispostavlja se da Lota Lenia/Lotte Lenya, iako oficir KGB-a zapravo radi za SPECTAR, Bondovog stalnog neprijatelja. Na sličan način priča *Pocepane zavesa* i *Topaza* postavlja SSSR i njihove saveznike kao "loše momke", markirajući "rigidni, jednoumni socijalizam" kao suprotnost "prikladljivog demokratskog" kapitalizma. Istovremeno, sumorna politička atmosfera Istočne Nemačke vizuelno je potvrđena fotografijom načinjenom specijalnim filtrima koji su koristeći dnevno svetlo davali filmu siv, sepija izgled. Na drugoj strani, epizodična struktura stvorena naglim i energičnim promenama tona, žanra i registra priče – groteskna Lila Kedrova, neurotično putovanje autobusom (od histerične gospode do dezertera i vojske); operetski bal u Lajpcigu i karikaturalni profesor Lindt (Ludvig Donat/Ludwig Donath) – podvlači urnebesni duh koji kipti ispod površine stvarnosti, već poznat iz Vajlderovog (Billy Wilder) *1,2,3/One, Two, Three* (1961).

Fini ambivalentni potez je diskretno uvođenje motiva pozorišta (režije, izvođenja predstave). Režirani prebeg, Sara kao neupućena i prijemčiva publika,

11 Pored iskorišćenog kraja postoji i opcija ishoda duelom dva junaka zbog časti žene.

teatralno bekstvo kroz teatar sveukupno dokazuju ideju priče kao "političkog teatra" ili "politika je pozorište". Da bi uživao u pozorištu, gledalac mora da odluči kojem žanru pripada predstava (drama, tragedija, komedija, parodija itd.), što je u slučaju Hičkoka izuzetno teško. Majkl i Sara, u pozorištu, gledaju balet *Frančeska di Rimini*, nastao prema poznatoj epizodi Dantevog *Pakla*, čija je aluzivnost dvostruka. Vatreni jezici u kojima se pojavljuje ideološka protivnica mogu biti subjektivna simbolička projekcija pakla kroz koji su oni prošli u zemlji iza "Gvozdene zavese"; objektivna, ozbiljna najava konačne opasnosti koja će ugroziti njihovo bekstvo u sigurnost, pri čemu je naravno "žena opet đavo"; kao i nametljiva metafora koja usled hiperbolisanosti postaje ironični komentar.

Topaz je eksplisitniji u političkom oslikavanju: siva atmosfera Kube; prazni izlozi radnji; privilegije političke elite na vlasti; uvodni i završni kadrovi vojne parade/metafore moći koji tvore kružnu konstrukciju filma; parade kao vojno pozorište, performans. Čak su i Pariz i Njujork gradovi bez konvencionalne topografije i šarma. Robin Vud primećuje kako Hičkok lukavo oponira nekim stavovima američke spoljne politike (u čijim naravno najširim granicama ostaje ne dolazeći do radikalne negacije ili subverzije) dajući svu energiju akcije Kubancima¹². Dodala bih da su Kubanci uz to jedini dobri "katolički" dečaci što Hičkok saopštava citiranjem motiva mučenika i žrtve u sprezi sa kubanskim proameričkim "borcima za slobodu": Martinezovi umiru u poziciji Piete, Hunaita (Karin Dor) umire poput svetice u zanosu u vatikansko ljubičasto haljini.¹³

Plemenita motivacija i protagonista i antagonist je spas sveta, ideja iskazana u ekscesivnim izlivima nacionalne svesti i provenijencije. Sara užasnuta idejom da će Majkl pregovarati sa Švedanima u vezi projekta *Gama V*, uzvikuje: "Ali, ti si Amerikanac"; prevod (potpuno neadekvatan) Majklovog objašnjenja o razlozima prebega glasi da je došao "da radi u demokratiji za dobrobit naroda"; hysterična putnica u autobusu tvrdi da beguncima ne treba pomoći jer: "Oni nisu Nemci". U filmu *Topaz* Robin Dejn opominje supruga "Ti si Francuz", te da ne dozvoli da ga uvuku u tu "hladnoratovsku stvar...". Huanita naglašava: "Ja sam Kubanka", a Rosko Li Braun se podsmeva ideji "crnog bratstva", istovremeno je eksplorativšći da bi ušao u hotel. On odlučuje da se kubanskom vodi predstavi kao tobogenji novinar časopisa "Ebony" ("Abonus" inače list borbe za prava Afroamerikanaca) i da objasni da je "sa Martinika, što nas praktično čini braćom". Politički "dobri i loši momci" imaju podjednako važnu motivaciju

12 Amerikanci su pasivni i želeći da ostanu u rukavicama upliču Francuze u akciju. Devro sve opet posmatra ne delajući već delegirajući druge za akciju, baš kao što Kastrove pristalice delaju na mesto Sovjeta. Vidi R. Wood: *Hitchcock's Film Revisited*, str. 359.

13 Naravno opšteprihvaćena interpretacija Huanitine smrti u Paraovom naručju je u terminu: moći-impotencije-dominacije (Wood, str. 360) ali upravo i sa tim se može dovesti u vezu mučeničko religijski zanos.

– akcije za spas sveta i sopstvenog naroda – što pomaže zamagljivanju moralno/političko/ideoloških stanci tako tipičnim za Hičkoka.¹⁴ Brzo "skliznuće" u ironiju je najupečatljivije kada sovjetski general ukazuje da "čovek treba da odabere koga će da posluša: svoju vladu ili svoju savest" praktično uzdižući sve do nivoa pseudo tragičke dileme (sukoba dve podjednako vredne moralne opcije), samo da bi u sledećem trenutku dodao (misleći na CIU) "ali ovi ljudi će ti dati nov život, ime, sve...".

Prema mišljenju ovdašnjih gledalačkih krugova ova dva filma više i svesnije, od ostatka opusa, duguju prethodnim autorovim delima. Uprkos poznatoj Hičkokovoj navici autoomaža, citiranja i slično, ovde je reč i o nečemu većem od toga). *Pocepana zavesa je Sever/Severozapad* u negativu: svesni i voljni *vs.* nesvesnog i nevoljnog junaka špijunske igre; početak sa scenom vođenja ljubavi *vs.* kraja filma sa scenom vođenja ljubavi; namerni prelazak iz sigurnog u mračni svet straha *vs.* otkrića sveta straha u srcu prividno sigurnog sveta; trostruka naracijska tačka gledišta *vs.* jedinstvene naracijske instance; svesno sproveden motiv teatralnosti na nivou narativa *vs.* spontane teatralizacije na nivou forme¹⁵. Film *Ozloglašena* je takođe višestruko citiran: Huanitina sudbina je "ozloglašena koja nije spašena ljubavlju"; scena u hotelu "Tereza" koristi iste rekvizite kao scena prijema u *Ozloglašenoj*. Uz "ključeve i flaše" Sebastijan (Klod Reins /Claude Rains) shvata da ga Alisia (Ingrid Bergman) vara tj. otkriva supruginu izdaju. U sceni u hotelu "Tereza" Para uz iste predmete shvata da ga je Juribe (Don Randolph/Don Randolph) izdao – muškarac izdaje muškarca, pomoćnik vodu dok analogijom sa prethodnim filmom odnos muškog prijateljstva dobija i drugačije tonove. Veze sa *Prozorom u dvorište/Rear Window* (1954) (pozicioniranje Devroa kao idealnog pasivnog gledaoca poput Džejmsa Stjuarta/James Stewart), ili sa drugim filmovima koji govore o *menage à trois* (*Under the Capricorn/U znaku jarca*, 1949; *Slučaj Paradin/The Paradine Case*, 1948; *Nazovi M radi ubistva/Dial M*, 1954 etc.) su poznate i ponavljane.

Ipak MakMaon...

Provizorna ideja ovih analiza je bila sučeljavanje dva suprotna čitanja tekstova i njihovo repozicioniranje kako međusobno, tako i u odnosu na druge filmove dva doba (nastanka i recepcije). Mogući zaključak je o korišćenju popularne formule filma o super tajnom agentu u cilju neutralizacije eksplisitnih političkih tvrdnji i stavova kojima Hičkok nije bio naklonjen. Analiza je počela od konteksta ali je mogla da ide i suprotnim putem: da počne od filmova da bi

14 Uporedi Wood, str.67.

15 Videti analizu Georga Wilsona: *Narration in Light*, poglavља *Coherence and Transparency in Classical Narrative Film* i Alfred Hitchcock's 'North by Northwest'.

kroz različita iščitavanja otkrila fikciju kao indirektno svedočenje o predra-sudama, strahovima, opsesijama, razmišljanjima određene epohe.

Prepostavka o bondizaciji se u početku činila kao verovatna i neposredna posledica činjenice da su dva ciklusa, Hičkoka i Bonda, išla naizmenično na kanalu TV Politike pa su gledaoci mogli da sagledaju i pojačano dožive sasvim periferne i minimalne sličnosti i opšta mesta. Naknadno je dobila snažnu podršku objašnjenjem Hičkokove scenaristkinje Džeј Preson Alen (Jay Presson Allen) da su praveći *casting* za film *Marni* (*Marnie*) (1964) autori zajedno odgledali sve filmove o Bondu – upravo one u kojima je glumio Koneri. No, prihvaćena i kao najarbitarnija i najprovizionalnija teza svedoči o želji za depolitizacijom filmova u eri prezasićenoj praktičnom politikom u svim oblastima života. Filmski *afisionadosi* su većinom ljudi "neskloni politici", a kako je Hičkok tvrdio "politika na filmu ne interesuje publiku". Inicirajući revalorizaciju i renesansu Hičkokove popularnosti francuski kritičarski krugovi, posetioci bioskopa Mak Maon uzvikivali su da politiku ne treba isključiti iz filma već iz procesa vrednovanja filma¹⁶. Devedesetih godina, daleki povik je dospeo i do nas i *Pocepana zavesa* i *Topaz* su izronili iz zaborava, sa razlogom....

LITERATURA

- Bordat, François (éd.): *L'amour du cinéma américain* (Paris, CineamAction, 1989)
 Chabrol, Claude/Eric Rohmer: *Hitchcock* (Paris, Editions Universitaires, 1957)
 Truffaut, Francois: *Hitchcock* (Paris, Ramsay, 1983)
 Wilson, George: *Narration in Light* (Baltimore & London, John Hopkins UP, 1986)
 Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited* (New York, Columbia UP, 1977)

Nevena Daković

TORN CURTAIN: HITCHCOCK BEHIND THE IRON CURTAIN

Summary

The aim of this paper is to confront two different readings of Hitchcock's films – *Thorn Curtain* (1966) and *Topaz* (1969) – and to try to reposition them in a relation toward each other, as well as in a relation toward other films of the decades of their receptions (1970s and 1990s). The juxtaposing of the "politicized" readings of the 1970s, and "depoliticized" readings of the end of the millennium, reveals how the employment of different genre elements of super spy films helped the neutralization and subversion of the "imposed explicit" political statements Hitchcock's has never been prone to. The latter receptional pattern, concerned with describing the range of thematic and formal contradictions surrounding the films or being in the film texts, also argues that the film fiction is to be taken as a serious testimony about the prejudices, fears, obsessions or secret desires of the epoch's audience.

16 *L'amour du cinéma américain*, str. 157.