

HIČKOK: MODERNI SUBJEKT U POLITIČKOM PROSTORU

Saša Milić¹

Akademija lepih umetnosti, Beograd

791.633-051 Хи́чкок А.
ID: 174295820

Apstrakt:

Filmovi Alfreda Hičkoka često se uzimaju kao primeri odlične zabave. Puni saspensa, oni gledaoce vode kroz niz događaja kako bi im, pre svega, pružili intenzivan emocionalni doživljaj. U ovom radu analiziramo neke od rediteljevih filmova, posebno Sever–severozapad (1959), nudeći jednu drugačiju analizu koja otkriva politički diskurs u pozadini špijunskih zapleta koji su Hičkoku svojstveni. Napravljen u zenitu Hladnog rata, film je uronjen u diskurs o sukobu SAD i SSSR-a, koji je prikazan kao posledica razvoja modernog industrijskog društva i njemu svojstvenog otuđenja.

Ključne reči:

Hičkok, Sever–severozapad, politika, Hladni rat, savremenost, nivo svesti, gledište.

1. Hičkok i špijunski triler

Priča o Hičkokovom samootkriću nerazdvojiva je od trilera. Kao mnoge druge priče o njegovoj karijeri, i ona se razvijala uz njegov brižan nadzor. Ako je *Stanar* (*The Lodger*, 1926), po njegovim rečima, bio „prvi pravi Hičkokov film“, *Čovek koji je previše znao* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), prvi iz šesteta trilera snimljenih 30-ih godina XX veka, uspostavio je njegovu kreativnu reputaciju. Ovaj film je otvorio put seriji špijunskih trilera koji predstavljaju kritički najcenjeniji deo njegove karijere u Engleskoj (Truffaut, 1967: 30). Na kraju, Hičkokov rad na podžanru špijunskog trilera bio je dovoljan da Šabrol i Romer proglašavaju da je on uspeo da stvori novi žanr, „inteligentni špijunski triler“ (Rohmer,

¹ scilim@eunet.rs

Chabrol, 1979: 38). Istovremeno, ovih šest filmova koji su napravljeni između 1934. i 1938. leže u osnovi Hičkokovog kasnijeg uzdizanja do nivoa autora.

Kako nam Tom Rajl pokazuje, postoje filmski i, pre svega, literarni prethodnici Hičkoka, koji se mogu naći još u XIX veku. On pronalazi motive misterije i nasilja kod pisaca kao što su Edgar Alan Po, Artur Konan Dojl i Vilki Kolins, dok poreklo špijunskih trilera vodi do romana Viljema L. Kveja i Erskina Čajldersa, napisanih oko 1900. godine (Ryall, 1986: 120) Glavni tematski elementi literarnog trilera jesu heroj i zavera sa kojom se on suočava. Iako sa ostalim podžanrovima kriminalističke fikcije deli elemente kao što su ubistvo, misterija i krađa, tekst špijunskog trilera u prvi plan kao glavnu karakteristiku koja povezuje ove elemente ne ističe objašnjenje misterije već avanture heroja.

U prvom delu ovog rada naznačićemo odnose između glavnih elemenata „hičkokovskog trilera“, fokusirajući se na veze između heroja i političkog prostora u kojem se zavera odvija. *Sever-severozapad* (*North by Northwest*, 1959), snimljen pri kraju Hičkokove karijere, jedan od njegovih najsamoreferentnijih filmova, pruža nam priliku da pogledamo primer rada u kome zaokružena forma konstantno ide ivicom parodije. Ovaj film čvrsto prati liniju Hičkokovih engleskih špijunskih trilera, deleći posebno mnogo sličnosti sa filmom *Trideset devet stepenica* (*The 39 Steps*, 1935). *Sever-severozapad* takođe sadrži dodatne motive koje je Hičkok uveo sa američkim filmovima „njegovog“ žanra: *Strani dopisnik* (*Foreign Correspondent*, 1940), *Saboter* (*Saboteur*, 1942), *Ozloglašena* (*Notorious*, 1946), kao i one iz filmova koji pripadaju široj kategoriji trilera: *Pogrešan čovek* (*The Wrong Man*, 1956), *Nepoznati iz Nord-ekspresa* (*Strangers on a Train*, 1951), i *Vrtoglavica* (*Vertigo*, 1958). Pisac scenarija, Ernst Leman, zamislio ga je kao savršen Hičkokov triler u kome preciznost i simetrija zapleta idu ruku pod ruku sa Hičkokovim prilježnim i efikasnim pričanjem priče.²

Dok je tipičan heroj špijunske literature najčešće profesionalni tajni agent, Hičkok preferira glavne likove koji nisu povezani sa centralnom, često benevolentnom, institucijom, što važi za profesionalnog špijuna. Ova tendencija je vidljiva već u prvom od njegovih šest britanskih špijunskih trilera, *Čoveku koji je previše znao*, kao i u centralnom liku filma *Trideset devet stepenika* koji nije profesionalni špijun, Ričardu Haneju. Čak i u špijunskim trilerima napravljenim tokom rata, kada je njegov politički stav bio vidno naglašen, Hičkok voli da stvara glavne likove koji su nezavisni od državnih institucija. Oni su tesno povezani sa

2 Lemanov doprinos ovom filmu je vrlo značajan. Iako su on i Hičkok blisko saradivali na scenariju, mnoge su ideje izvorno bile Lemanove. U ostatku rada koristićemo samo Hičkokovo ime da označimo autora, ali Lemanovo ime se ne sme nikako zaboraviti.

ciljevima jedne od strana u konfliktu, motivisani plemenitijim motivima nego što je to samo lični interes da se izvuku iz nepovoljne situacije. Ali, bez obzira na sve, oni ipak ostaju nezavisni.³

U ovom pogledu Rodžer Tornhil iz filma *Sever-severozapad* predstavlja oličenje heroja hičkokovskog špijunskog trilera. On ne ulazi u zaveru dobrovoljno, on je potpuno nezavisan u odnosu na strane u konfliktu i njegov osnovni interes je da preživi. Tokom godina Hičkok je eksperimentisao sa različitim načinima na koje svog heroja uvlači u zaveru. To je ponekad bila otmica deteta, ili susret sa neznancem, profesionalna reporterska dužnost, slučaj zamene identiteta itd. Ovde je sam heroj, Tornhil, otet i tako uvučen u noćnu moru. Taj događaj efikasno prekida potencijalne veze između lika i bilo koje institucije, njenih ciljeva i strukture, celog prtljaga koji ona sa sobom nosi i koji bi mogao da veže gledaoca nekim dodatnim skupom vrednosti. Jedino što je bezrezervno važno jeste da glavni lik preživi i u ovom trenutku, suprotno slučaju kada je otmica deteta izabrana da pokrene sled događaja, izostaju čak su i jake porodične veze kad heroj razmišlja o svom usudu.

Tornhilova majka igra važnu ulogu u filmu, ali u njegovom vrednovanju zavere, ona zauzima sporedno mesto. Njegovi interesi su potpuno sebični, on je izdvojen iz svog životnog okruženja i „samo“ njegova gola egzistencija je u pitanju. Lik Tornhila je tako otvoren za identifikaciju gledaoca bez ikakvih dodatnih kvalifikacija. U filmu *Sever-severozapad* ovakva redukcija omogućava vrlo rani početak zapleta, odmah posle kratke, komforne vožnje do hotela „Plaza“.

Zavera je kao drugi pol špijunskog trilera centralna za njegovo funkcionisanje. U suštini misteriozna i nestalna, ona oko heroja gradi svet paranoje. Bez kontakta sa bilo kojom stranom u konfliktu, heroj u Hičkokovom filmu je često bačen u borbu protiv obe, dok policija zauzima zasebnu poziciju u pretećem trouglu koji okružuje junaka. Veza sa policijom je uvek prilično kompleksna i nejasna, što dodatno povećava epistemološku nestabilnost glavnog lika. Ovaj obrazac izolovanog individualca uvučenog u zamračeni svet vladinih agencija već je viđen u *Trideset devet stepenika*. *Sever-severozapad* naglašava ovaj motiv izolovanog junaka potpunom nevericom Tornhilovog advokata u ispoljavanje njegove nevinosti. Njegova majka nekoliko puta uzastopce odbija da poveruje u njegovu tiradu o opasnosti čime se, u suštini, pridružuje zaveri protiv njega. Tornhil je tako lišen skoro svake efikasne podrške ljudi i institucija na koje on, ipak, redovno računa čim se opasnost približi.

3 Devlin iz filma *Ozloglašena* je izuzetak, mada su ograničenja koja nosi rad za organizovanu državnu instituciju i za njega vrlo neprijatna.

Motiv nervoznog junaka, odnosno junakinje, kojoj ni najbliži ne veruju onda kad joj je to najpotrebnije, već je bio razvijen u filmu *Dama koja nestaje* (*The Lady Vanishes*, 1938). U ovom filmu, Ajris Henderson prolazi kroz dugu traumu kako bi dokazala vlastima i svom budućem izabraniku Džilbertu, da mis Froj nije njena izmišljotina. U filmu *Sever-severozapad* dešava se sličan niz događaja, ali za razliku od *Dame koja nestaje*, gde je gledaočeva identifikacija podeljena između prijatne mis Froj i prijatne mis Henderson, od kojih je jedna nestala, a druga vrlo zabrinuta, ovde postoji samo jedan lik za kanalisanje te identifikacije. Rodžer Tornhil je daleko najprominentniji fokus gledaočeve simpatije, bez obzira na to što nije pun vrlina kao dve pomenute dame. Na kraju krajeva, on i nije toliko loš; takođe vrlo je teško ne identifikovati se sa likom koji glumi Keri Grant. Ali, najvažnije od svega, njegova pozicija u narativnoj strukturi dovodi do identifikacije. U konstantnoj opasnosti je niko drugi do on; on je konstantno predmet izdaje i gledalac praktično nema druge opcije nego da se identifikuje sa Tornhilom.

Centralno mesto koje saspens ima u povezivanju svih ovih elemenata teško se može preglasiti. Hičkokova želja da povede publiku na emocionalnu vožnju toboganom imala je glavnu ulogu u načinu na koji je on neprekidno menjao dijegetički svet njegovih filmova. Često je ponavljao da je mnogo više bio zainteresovan da stvori saspens nego da reši misteriju i to je, zaista, jedna od glavnih razlika između špijunskog trilera i detektivske priče. Ipak, ova dva podžanra nije tako lako razlikovati. Njihovi dijegetički svetovi u oba slučaja postavljaju splet pitanja pred gledaoca i pred glavni lik. Konačni cilj naracije je da odgovori na neodgovorena pitanja, da razjasni relacije i da razreši probleme. I dok detektivska priča uglavnom ostavlja prostor i vreme za racionalniji pristup detaljima enigme, kao što to na primer čini *Psiho* (*Psycho*, 1960), fokus špijunskog trilera pomeren je ka borbi glavnog junaka protiv zavere, prema njegovim pokušajima da preživi. Saspens je stvoren tokom njegovih avantura, i kako je već naglašeno, iznenađenje je neizbežan element u toj jednačini, omogućujući da se proces stvaranja saspensa razvije u talasima, jedan iza drugog (Chatman, 1978: 59–62).

2. Zavera, svest i politički prostor

Kao što Hičkokovo objašnjenje uloge Mekgafina u njegovim filmovima potvrđuje, logična koherentnost svih detalja zavere progresivno gubi svoje značenje za zaplet. Ovaj zaključak treba razlikovati od opštih odnosa, koji su neophodni da bi se proizveli uslovi neophodni za egzistencijalnu borbu glavnog lika. Oni zapravo postaju vrlo važni. Zato što su retko eksplicitno definisani, ovi odnosi moraju biti iznova postulirani za svaku avanturu, da bi izvršili svoju narativnu ulogu. Zbog toga se oni ne uzimaju zdravo za gotovo, kao produženje uslova

iz prethodnog segmenta. Percepcije centralne figure, u tim ogromnim prome-
nama, postaju mesto gledaočevog razumevanja sveta, jer se zadaci koji su pred
njim ne mogu rešiti ako se deliće slagalice, koju predstavlja misteriozni svet, ne
sklope na način koji će omogućiti uspešnu akciju i nastavak naracije. Za naše
zaključke bitno je pitanje da li je taj svet arbitraran i upotrebljen samo da bi
privremeno omogućio junakove avanture, u kom slučaju pred sobom imamo
akcioni film par excellence, ili je Hičkok uspeo da mu da kompleksnije značenje,
ne koristeći ga samo kao nejasno definisanu pretnju da bi osigurao gledaočevu
identifikaciju. Zastupnika prvog mišljenja nije malo, a među njima je i Žan-Pjer
Gens koji tvrdi da su suspens i mizanscen u filmu izuzetni, ali da film ne otvara
mogućnosti van sebe samog, „da ne čini ništa za život svog gledaoca, osim što
drži stvarnost po strani tokom dva sata svog trajanja“ (Geuens, 2000: 40).

U principu, britanski film 30-ih godina optuživan je da je paternalistički ras-
položen prema svojoj publici; po rečima Majkla Bolkana, on je propustio da
odreaguje na „agoniju svog vremena“ (Balcon, 1969: 99). S druge strane, Tom
Rajl tvrdi da je špijunski triler bio „indikacija rastuće svesti o politički uzavreloj
Evropi“ (Ryall, 1986: 138). Posmatrani s te tačke, Hičkokovi filmovi očigledno
reflektuju promene u političkoj situaciji na kontinentu, uključujući različite mo-
tive, zavisno od vremena u kome su napravljeni. On je često menjao zaplete iz
literarne fikcije da bi ih učinio savremenijim. Politički najeksplicitniji film nje-
govog britanskog perioda, *Dama koja nestaje*, koji je prepun gotovo otvorenih
reference na totalitarni režim u Nemačkoj i njegov savez sa Italijom, trebalo je
da se odigra na Balkanu. Ali, 1938. godine, Balkan nije bio politički zanimljiv
i geografska lokacija na kojoj se odvija radnja filma može se produktivnije lo-
cirati u Srednjoj Evropi, pod senkom rastućeg Trećeg Rajha. Nekoliko godina
ranije napravljen film *Trideset devet stepenika* koncentriše se na špijunске napo-
re jedne strane sile da se dokopa tajni o najnovijem britanskom tajnom oružju.
Literarna osnova ovog filma, špijunski triler Džona Bjukana, napisan je 1915.
godine, opisujući atentat povezan sa grčkim učešćem u I svetskom ratu. U 1935.
godini srećemo se sa značajno izmenjenom političkom pozadinom. Film se po-
javio u vreme intenzivnog programa ponovnog naoružavanja koje je preduzeo
Hitler, pošto se Nemačka u oktobru 1933. povukla sa Konferencije o razoruža-
nju i napustila Ligu naroda, i u oktobru 1935. godine otvoreno objavila politiku
ponovnog naoružavanja, što je bilo u suprotnosti sa odredbama Versajskog ugo-
vora. Sovjetski Savez, jedina preostala preteća sila koja bi 1935. godine mogla
da preuzme mesto one zemlje čije špijune, opisane rečima misteriozne špijunke
koja umire na početku filma, „ništa ne bi zaustavilo“, efikasno je eliminisan kao
potencijalni kandidat neplaniranim rečima o „dokonim bogatašima“, koje izgo-
vara Ričard Hanej na izbornom mitingu. Jedino je britanska cenzura sprečila
stvaraoce filma da otvorenije ukažu prstom na Nemačku.

Ova želja da situira svoje špijunske trilere u savremenoj političkoj klimi išla je ruku pod ruku sa narativnim transformacijama na osnovnoj liniji junak–zavera. Zapleti zavere kod Hičkoka uvek su uzimali formu koja je bila najpogodnija za izazivanje paranoje kod glavnog lika. Različitost zbivanja nije dovoljna; stvari treba da izgledaju na neki način poznate, ali se onda, korak po korak, otkriva stvarni, zastrašujući poredak sila. Smeštajući akciju u politički prostor, koji gledalac može da poveže sa onim u realnosti, Hičkok je učinio taj proces mnogo efikasnijim. Ovo je još jedna zajednička odlika sa literarnim trilerima, koja nije privukla mnogo pažnje u kritičkim radovima o Hičkoku.

Tokom godina „hičkokovski triler“ je evoluirao ka punoj ugradnji jakog ljubavnog zapleta i komičnog oduška, već viđenih u *Trideset devet stepenika*, u osnovnu relaciju između junaka i zavere. Ovaj proces se razvijao simultano sa razvojem forme kadra s tačke gledišta i subjektivizovane naracije u celini u Hičkokovim filmovima. Oba ova procesa pomeraju gledaočevu epistemološku situaciju prema herojevoj poziciji koja je, u filmovima koji prethode filmu *Sever–severozapad*, već bila razvijena kao emocionalno ranjiva. Tako u celom toku ovog filma dolazimo do procesa koji se ponavlja, do elaboracije i, rekli bismo, vrlo sofisticiranog razvoja obrasca prisutnog u velikoj većini Hičkokovih trilera. U osnovi ovog obrasca koji blisko povezuje percepciju, saznanje i akciju heroja nalazimo:

- (1) epistemološku poziciju Rodžera Tornhila u svetu u kome živi i
- (2) njegov odnos (aktivni ili pasivni) prema tom svetu.

(1) obuhvata procese percepcije i razumevanja, a (2) uključuje zaključivanje i evaluaciju i, sa zadržskom, akciju. Hičkok je poklanjao veliku pažnju vezama između ove dve komponente u odnosu na likove, objekte i događaje koji se odvijaju u određeno vreme i u određenom kontekstu koji ih ističe. Objekat o kome se zaključuje i koji je daleko od jasnog i nepromenljivog (npr. avion za zaprašivanje i događaji povezani s njim) ulazi u kompleksan odnos sa subjektom percepcije i kognicije. Vreme koji prolazi između (1) i (2), i sazrevanje (2) pošto je (1) bilo prisutno tokom različitih vremenskih dužina, osenčeni su u velikom broju različitih nijansi. Uopšte uzev, u filmovima se mi kao gledaoci srećemo sa činjenicom da je (2) više odvojeno i autonomno nego što je to ovde slučaj. Važno je shvatiti svet, kao što je važno oceniti ga kao osnovu za akciju, ali je odnos između ova dva procesa ređe stavljen u prvi plan nego što se to dešava u filmu *Sever–severozapad*. Ovaj proces je u filmovima generalno posmatrajući uglavnom internalizovan, a veza (1) – (2) smatra se evidentnom i samoobjašnjivom kroz samo postojanje (2).

U filmu *Sever–severozapad* ovaj proces zauzima počasno mesto. Slični obrasci zauzimaju centralno mesto i u drugim Hičkokovim filmovima, *Prozor u dvori-*

šte (*Rear Window*, 1951), na primer, govori o istom problemu ali iz potpuno suprotne pozicije, iz invalidskih kolica. Razvoj različitih tehnika subjektivizovane naracije igra suštinsku ulogu u opisanoj proceduri. On leži u samom centru Hičkokove sposobnosti da uvuče publiku u dubinu psihe svojih likova na intenzivan, sveprisutan način. U tom pogledu *Rebeku* (*Rebecca*, 1940) možemo smatrati veoma važnim filmom. Tu je Hičkok, donekle i protiv svoje volje, prinuđen da konstantno ispituje percepcije, osećanja i saznanja jednog gotovo bezimenog „ja“ kroz ceo film. Kasnije će primeniti sličan postupak, sa odgovarajućim intenzitetom, samo u svojoj trilogiji iz 50-ih: u filmovima *Prozor u dvorište*, *Vrtoglavica* i, konačno, *Sever-severozapad*.

Ako prihvatimo da je svaki akt percepcije i saznanja praćen ocenom kritičkog suda, onda je Tornhil centralna figura koja posreduje u našem razumevanju špijunskog sveta, a takođe i lik čije razumevanje događaja predstavlja bazu za strukturisanje gledaočevog sistema vrednosti. Sudovi koji su neophodni za uspešno i ispravno delanje su vrlo širokog dijapazona. Kada su povezani s individualnim događajima, pogotovo ako su ovi praćeni hitnom potrebom za odgovarajućim odgovorom, oni su prikazani kao vrlo bliski odgovarajućoj percepciji, što ih čini teško prepoznatljivim i razdvojivim. Ali, ako je sud povezan sa mehanizmima koji se nalaze ispod površine događaja, onda se on može pojaviti mnogo kasnije od površinske manifestacije sa kojom je povezan.

Tako se junak nalazi u poziciji koja se može odgovarajuće opisati rečima Viljama Džejmsa iz „Pragmatističke koncepcije istine“:

Između prisile osetnog reda i one idealnog reda, naš je razum tesno pritisnut“ i „...mi ne možemo da se lako odnosimo prema ovim apstraktnim relacijama, kao što ne možemo to isto ni sa našim čulnim iskustvom. Oni nas pritiskaju, a mi treba da ih tretiramo konzistentno, svideli nam se konačni rezultati ili ne (James, 1967: 434).

Ova filozofska pozicija, koja validnost istinonosnih tvrdnji zasniva na njihovoj primenljivosti u realnom svetu, izgleda prikladna kada treba objasniti egzistencijalnu poziciju Rodžera Tornhila. On je zaista „tesno pritisnut“ između pojava i onoga što ih motiviše, tako da je njegova sposobnost da na odgovarajući način interpretira svoje čulne osećaje vrhunski važna za njegov opstanak. U poziciji u kojoj svaka greška vodi do automatske kazne, Tornhil je prisiljen da nauči da interpretira fantastične činjenice u svetlu sistema apstraktnih relacija koje leže u osnovi tih činjenica.

Objasniti te apstraktne relacije u *Sever-severozapadu* znači u potpunosti razumeti funkcionisanje zavere, ali i pronaći u ponašanje Iv Kendal. Sposobnost za

preživljavanje počiva na junakovoj sposobnosti da funkcioniše pod stresom, dok je vreme za pravilno razmišljanje o odgovarajućoj akciji neizbežno ograničeno. Gledano iz ove perspektive, ceo film kao serija različitih padova počinje kad Tornhil, na kraju uvodne sekvence, sa naizgled beznačajnim posledicama, ne uspeva da zaustavi odlazeći taksi u kome se nalazi njegova sekretarica. Čak i pre nego što se to dogodi, uputstvo kako treba čitati ceo film daje nam sam Hičkok, u kadru u kome ne uspeva da se popne u autobus koji odlazi, kadar koji bi Vilson nazvao „retoričkom figurom narativne pouke“ (Wilson, 1988: 49). Problemi i očajnički pokušaji Tornhila da ih razreši eskaliraju do fantastičnih razmera i lanac događaja u vrlo kratkom vremenu dovode do toga da je on identifikovan, pomoću fotografije, kao atentator u Ujedinjenim nacijama. Narativni obrazac se ne menja. Za Tornhila, svaki pogrešan pokret koji sledi posle neuspešnog suda ima bolne posledice. U njegovoj potrazi za egzistencijalnom autonomijom on udara o zidove sile, pada, ustaje, uči lekcije, da bi opet prošao kroz isti proces sa povećanim stepenom samosvesti.

Njegova intelektualna i intuitivna snaga tokom prve dve trećine filma nikad nije dorasla situaciji. Slično tome, njegova nemogućnost da razume Iv Kendal je izvor dodatnih frustracija. Scena njihove zajedničke večere u vagon-restoranu je perfektno balansirani razvoj ponovljenog obrasca Tornhilove nesposobnosti da izvuče pravilne zaključke i da deluje odgovarajuće u određenoj situaciji. Njegove predrasude su potpuno pogrešne. Prvo, njegov pokušaj da prikrije svoj identitet čist je promašaj, a ipak on ubrzo ponovo, pošto je odmah podlegao laskanju Iv Kendal, pogrešno shvata njen savet da požuri sa dezertom kao njenu nestrpljivost da što pre legne u krevet sa njim. Njegov ego je još jednom okrutno povređen kad opazi da ga je ona u stvari upozorila da se dva federalna agenta u pozadini kadra penju na voz.

3. Sever–severozapad i politička sila u Hladnom ratu

Pošto je gledalac pažljivo pratio Tornhila od samog početka, pretnja njegovom integritetu i nepravda koja mu je naneta na izvestan način takođe predstavljaju pretnju i samom gledaočevom integritetu. Na početku, nezadovoljstvo je rezervisano za specifične događaje i ljude koji su u njih umešani, budući da gledaočeva nezavidna epistemička pozicija još ne dozvoljava zauzimanje definitivnog stava. Sva pažnja je usmerena ka razrešenju, jer će to omogućiti Tornhilu da donese svoj finalni sud i da, kad se situacija razjasni, sudovi postanu uopšteniji. Budući da se oni, u najširim crtama, tiču i nastaju u vezi sa događajima i ljudima iz dijegetičkog sveta, oni obavezno postaju složeni, a njihovi ih elementi ponekad vuku u suprotnim smerovima.

Istovremeno, gledalac je suočen sa stalnim i konzistentnim procesom koji situira akciju u filmu u kontekst Hladnog rata i internacionalnih odnosa. Kako se događaji nižu, postaje jasno da i oni naizgled nepovezani imaju prikriveno logično objašnjenje i da te događaje Obaveštajna služba kontroliše mnogo jače nego što se u početku činilo. Posle konfuzije koja vlada u prvoj trećini filma, veze sa sedištem vlasti od preko puta postaju jasno vidljive baš u prvom kadru scene u kojoj dobijamo objašnjenje zamršenog uvodnog kidnapovanja. Bronzana ploča sa imenom Obaveštajne agencije (Intelligence Agency) reflektuje sliku Kapitola koja osvetljava misteriju koja okružuje Tornhila. Sledeći kadar pokazuje nam novine o atentatu u Ujedinjenim nacijama, ali kao prateću vest koja se nalazi sa druge strane Tornhilove fotografije pažljivo gledajući možemo pročitati naslov: „Nikson kaže da će Zapad ostati u Berlinu“, identifikujući tako protivnika u sukobu. I ponovo, posle nesreće na kraju sekvence sa avionom za zaprašivanje, Tornhil, privučen snagom fotografije, čita o svojim avanturama preko Ivinog ramena u lokalnim novinama. Da je bio malo pažljiviji, mogao je naći putokaz do njihovog izvora u drugom naslovu; baš ispod priče kako je avion „raketirao“ cisternu, čitamo da nam „Dnevnik kaže kako su Rusi unajmili nemačke raketaše“.

Ono što izgleda kao haos ima racionalno objašnjenje, a znaci vode one koji „posmatraju, a ne zaključuju“ (kao što Tornhil objašnjava Vandamu u njihovom završnom razgovoru) do toga da dobiju mnogo jasniju sliku nego što bi to izgledalo na prvi pogled. Kidnaperi i Vandam koji misteriozno nastanjuju rezidenciju Glen Kouv, u susedstvu gde je tokom tih dana bilo sedište sovjetske misije pri UN, nisu jedini koje treba kriviti. Američka strana pobeđuje, ali obe strane su jednako beskrupulozne, otuđene i perfidne. Sekvenca u sedištu Informativne agencije daje naznake cinizma koji će se tek pojaviti u punoj razmeri. Bez obzira na to što ga juri i policija (zbog ubistva koje nije počinio) i Vandamovi špijuni, Tornhil je ostavljen svojoj sudbini sa opravdanjem da je cilj cele operacije „ekstremno važan“ i da bi život njihovog infiltriranog agenta bio u opasnosti ako bi učinili nešto da ga spasu. Čuje se i komentar: „C'est la guerre“.

Ipak, kasnije će postati jasno da je ovakvo opravdanje iskorišćeno kao dobar izgovor da bi se izbegla bilo kakva akcija koja bi mogla da ugrozi uspeh u igri, čak i ako bi nekoliko nevinih života moglo biti izgubljeno. Na kraju scene na aerodromu, Profesor, objašnjavajući Tornhilu celu situaciju, kaže da je „mnogo više od njenog života u pitanju“. Ali, mi nikad uistinu ne znamo šta je u pitanju. Taraskanski ratnik sadrži mikrofilm i po Hičkokovim rečima to je bio njegov najbolji Mekgafin, „najprazniji, potpuno nepostojeći i najapsurdniji“. U izvesnom smislu, to je ono oko čega se bore tajne agencije – ništa. One su hijerarhijske organizacije neprepoznatljivih ljudi u sivim odelima, čije vodeće figure ne samo što organizuju akciju već slobodno biraju i sredstva za postizanje pla-

niranih ciljeva, kao što to Profesor radi, i tako indirektno i nezavisno vrednuju samu važnost ciljeva. Ljudi su brojevi, poluge koje se koriste u pravom trenutku i u pravo vreme da bi se dostigli određeni ciljevi. Razlozi su uvek „očajnički važni“. Ma koliko to zvučalo paradoksalno, ovo je kritika manipulacije od strane samog velikog manipulatora. U ovom filmu izmanipulisani svet pokazuje geopolitičke relacije velikih sila kao uslove svog postojanja. *Sever-severozapad* se tako može posmatrati kao vrlo koherentan ishod procesa u kom je zaveri data šira i eksplicitnija politička konotacija. Ovaj nivo značenja ne može se postići bez napora, jer gledalac takođe treba da pažljivo proveri svet koji je pred njim i mora, kao Tornhil, naučiti da posmatra, da odlaže sudove i da izvlači zaključke u pravom trenutku.

4. Hičkok i filmski diskurs o modernosti

Postoji, međutim, jaka osnova za još jaču generalizaciju u filmu *Sever-severozapad*. Povezanost između atmosfere Hladnog rata i one koja vlada u urbanom svetu modernog društva, sa „uzmuvanim“ gomilama i civilizacijom mašina toliko je jaka da je uputno da se upitamo: Zar nije Hladni rat samo logičan proizvod svega ovoga? U pomenutoj kratkoj sekvenci u Obaveštajnoj službi postoji replika koja, uz Tornhilovu stalnu udaljenost od sveta koji ga okružuje, izlaže izolovanost i emocionalnu konfuziju i drugih učesnika u radnji. Posle kratkog sažetka događaja povezanih sa Tornhilovim slučajem i nesrećne smrti jadnog gospodina Taunsenda, jedan od agenata se glasno pita: „Toliko užasno tužno, kako to da mi se smeje?“

Tako u Rodžeru Tornhilu prepoznamo primer subjekta bačenog u bezličnu gužvu modernog društva i put za razumevanje tog društva i mesto individue u njegovom okviru. Uvodne scene ne samo da nam pokazuju ulice Menhetna, srca internacionalnog kapitalizma, kao mesto gde se Tornhil oseća kao kod kuće. Huka i buka modernog, industrijskog sveta takođe leže u korenu njegovih problema. Ogromna staklena zgrada iz špice reflektuje iskrivljenu sliku užurbane ulice, dok pokretna vrata poslovne zgrade pokazuju anonimnost, nedostatak razumne komunikacije i iznad svega, konfuziju koja karakteriše život u modernoj metropoli. Gigantski kavez koji menja boje i koji se kasnije transformiše u ogromni stakleni oblakoder koji reflektuje gužvu na ulici, podseća Vilsona na anonimnost gomile, gde leže Tornhilovi koreni (Wilson, 1988: 62–81). Geometrijska konstrukcija ovog kaveza, linearni pokreti slova u suprotnim smerovima dok nam je predstavljena gradska gužva i vladajuća užurbana atmosfera, ukazuju na mehanicističku prirodu sveta koji vidimo. Istovremeno, proslavljena muzika Bernarda Hermana uvodi dva glavna muzička motiva, koji se pojavljuju u ključnim momentima filma. Kakofonija, koja se lako može poistovetiti sa Tor-

nhilovom konfuzijom, i dramatična muzika epskih proporcija, uzlaznom linijom naglašavaju prirodu i razmere zavere. Tako, tražeći autora, možemo naći u Hičkoku reditelja koji je praktično izmislio i usavršio filmsku formu špijunskog trilera i koji je, uz to, uspeo da prenese važnu istinu o savremenom svetu.

I baš kad smo hteli da donesemo zaključke o njegovoj jedinstvenosti, pojavljuje se još slika iz još jedne produkcije MGM-a. Trideset godina pre nastanka filma *Sever-severozapad* King Vidor je režirao *Gomilu* (*The Crowd*, 1928). Tamo nalazimo vrlo sličnu sliku bučne ulice na Menhetnu koja se reflektuje na velikom staklenom panelu, samo ovog puta u crno-beloj tehnici. U istoj sekvenci, koju je Vidor snimio u dokumentarnom maniru, i koja može vrlo sigurno biti posmatrana kao deo talasa „gradskih simfonija“ koje su se pojavile u svetskom filmu tog vremena, vidimo pokretna vrata poslovne zgrade. Hičkok je očigledno imao dovoljno samopouzdanja da, inspirisan crno-belim slikama koje je Vidor snimio skrivenom kamerom na ulicama Njujorka, ponovo snimi vrlo slične scene, kojih ima dosta u *Sever-severozapadu*, u tehnikoloru i na širokom platnu. Međutim, sličnosti između ova dva filma ne završavaju se na očigledno sličnim vizuelnim motivima. Džon Sims, junak Vidorovog filma, rođen tačno 1900. godine, oseća se izgubljenim u gradskoj džungli urbanog metropolisa. U velikoj firmi na Vol stritu u kojoj radi on je samo broj. Zajedno sa drugim zaposlenim češlja se u ogromnom muškom toaletu. S druge strane, samo što je pobegao iz voza koji se zove „Dvadeseti vek“, Tornhil uspeva da učini anonimnost individue u modernom svetu njegovom privremenom prednošću. Obučen u portirsku uniformu, on je neprepoznatljiv na železničkoj stanici dok se krije iza brade načinjene od pene za brijanje u muškom toaletu vrlo sličnom onom koji koristi Vidor.

Ove veze između filmova *Gomila* i *Sever-severozapad* prisiljavaju nas na širu perspektivu da bismo mogli da razumemo predstavljanje modernosti u ovom poslednjem. Simbolička snaga pokretnih vrata i lifta, koja funkcioniše kao kritika industrijskog društva, ne počinje sa Vidorovim filmom. Umesto toga, ona nas vodi do Vajmarskog filma 20-ih godina XX veka, preciznije do *Poslednjeg čoveka* i *Metropolisa*. Hičkok tako polazi od svojih američkih prethodnika da bi stigao do jednog od najvažnijih izvora svoje inspiracije, do evropskih umetničkih filmskih pokreta iz dvadesetih.

U zaključku, izgleda očigledno da Hičkok i Leman u *Sever-severozapadu* daju svoju ocenu o XX veku koji je u 1958. godini rezultirao u apsurdnim, otuđenim centrima sila što su dovele svet na ivicu nuklearnog uništenja. U tom smislu ovaj film predstavlja ne manje upečatljiv komantar o internacionalnim odnosima nego što su to Antonionijeva *Ekliipsa* (*L'Eclisse*, 1962) ili Kjubrikov *Doktor Strendžlav* (*Dr Strangelove*, 1964). Ipak, on se pojavio nekoliko godina pre ovih filmova.

Neizbežan jaz između percepcije i svesti o realnosti, ili po Džejmsovom rečniku između prisile osetnog reda i one idealnog reda, tako vidljive u modernom svetu, za Hičkoka je na kraju nepremostiv. Konstantno frustrirana želja subjekta da spoji ovo dvoje rezultira stanjem stresne unezverenosti. Postoji mnogo detalja koji opravdavaju čitanje *Sever-severozapada* kao meta-filmskog teksta u kojem Tornhil, sa stalnim prekidima, pokušava da dosegne eksplanatornu koherenciju sveta oko sebe. On to čini za gledaoca, i sa gledaoцем, u stanju fluktuirajućih, ali ipak stalnih prepreka koje izazivaju razni faktori. U ovom mehanizmu koji se ponavlja, iznenadna otmica, alkohol, neuhvatljive žene i strane i domaće obaveštajne agencije igraju istu ulogu, tvoreći tako ono što su Krakauer i Benjamin smatrali jednom od osnovnih odlika filmskog iskustva i modernosti uopšte.

Hičkok ocrtava političku svest subjekta u moderno doba kao u osnovi anksioznu, neurotičnu relaciju u kojoj subjekt dela iz osnovne želje za egzistencijalnom autonomijom, uvek nekako ostajući na površini, ali nikad ne dobijajući vremena za predah. Vrednosti subjekta, njegovi ciljevi, želje i način percepcije i razmišljanja su svaki put iznova reformulisani u interakciji sa spoljnim svetom političkog vremena, prostora i uzročnosti. Forme spoljnog sveta ne savijaju se lako u skladu sa Tornhilovom, a u proširenju, i našom pažnjom, pamćenjem, maštom i emocijama, za razliku od Minsterbergove definicije ujedinjujućeg principa filma (Münsterberg, 1916: 173). U filmu *Sever-severozapad* gledaoci, koji su veoma identifikovani sa Tornhilom, nikad nemaju dovoljno vremena da uživaju u plodovima svoga rada, uvek gurnuti napred neizbežnim tempom promene. Film je tako smešten između želja gledaoca da prisvoji svet koji vidi i sveta koji je stalno na nekoliko centimetara dometa od gledaočevih umnih i emotivnih sposobnosti. Mi nikad ne saznajemo da li je skladan i harmoničan sistem kojem Tornhil teži, i koji bi ga zadržao u poziciji apsolutne kontrole koju je tako samouvereno držao na početku filma, moguć.

Minsterberg je vrlo rano spoznao važnost mentalnog aparata za funkcionisanje medijuma, ali je, u svojoj želji da postigne kantovsku samodovoljnost umetnosti, čuvanu samo estetičkim normama, uklonio film u potpunosti izvan kazuálnosti spoljnog sveta. U kontrastu, dijegetički svet u *Sever-severozapadu* stoji u konstantnoj tenziji sa svešću subjekta. Ta tenzija nastaje iz njegove nemogućnosti da bezbolno asimiluje dijegetički svet koji, pak, prividno izgleda spreman i lak za asimilaciju, tako da subjekt stalno pokušava da to učini. Ova bespomoćnost je pojačana kompleksnom povezanošću odnosa na ekranu sa odnosima koji vladaju van bioskopa, čineći tako film odličnim medijem za oslikavanje egzistencijalne pozicije subjekta u moderno doba. Istovremeno, kao što na to ukazuje Wilson, ovaj film nudi dragocenu mogućnost za beg iz problematične situacije, kao što se vidi u ogorčenoj borbi za taraskanskog vojnika, koji na kraju

otkriva komad filmske trake. U filmu leži tajna spasenja i tajna *deux ex machina* njegovog završetka (Wilson, 1988: 81).

Evolucija hičkokovskog špijuskog trilera otkriva razne izmene koje čuvaju osnovnu dihotomiju junak/zavera kao dva pola koja gledalac teži da pomiri i tako dosegne stanje ekvilibrijuma. Stalnom eksperimentacijom i kondenzacijom, Hičkok je razvio potencijal koji mu je film nudio, što mu je omogućilo da u potpunosti mobiliše gledaočevu percepciju i da dostigne vrlo kompleksnu formu. Po svojoj sposobnosti da gotovo neprimetno menja register, sa tendencijom da proizvodi beskrajne raznobojne varijacije osnovnog uzorka, i sa svojim besprekornim ritmom, ova posebna forma na mnogo načina podseća na umetnost fuge. Centralna uloga koja je dodeljena svesti u ovom procesu dovodi junaka i paranoidni svet u blisko isprepletanu celinu, u kojoj se na kraju ne mogu jasno razabrati granice između subjekta i objekta i u kojoj je bilo kakav balans samo privremen. Ovo nije baš bezbrižna poruka koja bi išla lagano uz sliku potpune zabave, kao što je *Sever-severozapad* uglavnom bio posmatran. Lagana ruka Hičkoka i Lemana ne bi trebalo da nas sprečava da u filmu uočimo stalan napor da se elokvencija žanra iskoristi da bi se formulisala poruka i razmišljanje o važnim problemima sa kojima su se suočavali društvo i pojedinci njegovog vremena.

Literatura

- Balcon, M. (1969) *A Lifetime in Films*, London.
- Chatman, S. (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca.
- Geuens, J. P. (2000) *Film Production Theory*, Albany.
- James, W. (1967) Pragmatism's Conception of Truth, *The Writings of William James* (ed. John J. McDermott), New York.
- Kracauer, S. (1995) Cult of Distraction, *The Mass Ornament*, Cambridge, Mass.
- Münsterberg, H. (1916) *The Photoplay*, New York.
- Rohmer, E., Chabrol C. (1979) *Hitchcock*, New York.
- Ryall, T. (1986) *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, London.
- Truffaut, F. (1967) *Hitchcock*, New York.
- Wilson, G. M. (1988) *Narration in Light*, Baltimore.

HITCHCOCK: A MODERN SUBJECT IN POLITICAL SPACE

Summary

This work takes a close look at Hitchcock's North by Northwest, proposing that viewing this film in the context of the Cold War enables the viewer to engage a rich, so far mostly untapped interpretational field. The story of Hitchcock's self-discovery is inextricably linked with the spy thriller genre. The description of evolution of this genre reveals various changes that preserve the basic dichotomy hero/conspiracy, as the two poles that the viewer seeks to reconcile and achieve a state of equilibrium. We explore in detail Hitchcock's work in this area, delineating development of conspiracy in North by Northwest into a network of relations directly invoking the Cold War. Here, the motif of failed action is the feature characteristic of hero's activity, which is connected to his epistemic position; trying to sort out one problem, he ignorantly gets entangled in another, usually much worse. Manipulating the spectator's point of view, Hitchcock engages his hero in a world, which gradually opens around him like a succession of Russian dolls, until finally the proportions of the conspiracy get revealed. By constantly forwarding Thornhill's epistemic position as the vehicle for revealing the details of the plot, Hitchcock makes the relationship between the agitated, confused consciousness and the constantly changing political space the pivotal relationship of the film. The sudden shifts in the shape of the world that we see are always conditioned by the preceding or accompanying change in understanding the complex mechanisms that exist beneath the surface. In consequence, at many moments in North by Northwest the shapes of the world do not change at the level of perceptual order but still the dimensions shift, from individual via local and national, to international.