

Objavljeno u Zarezu: Turković, Hrvoje, 1999., „Hitchcockov otkrivački pogled – predočavanje dijaloga u Hitchcocka“, *Zarez*, br. 11, 9. srpnja 1999, Zagreb: Druga strana d.o.o., str. 24-25

Hrvoje Turković

Hitchcockov otkrivački pogled (predočavanje dijaloga u Hitchcocka)

U Hitchcockovoj *Podranoj zavjesi* (*Torn Curtain*, 1966.) postoje dvije podjednako dugačke scene napregnutih razgovora između glavnih likova, između likova koje glume Paul Newman i Julie Andrews, a obje su scene postavljene po gotovo oprečnome načelu.

Prva, u restauraciji, obilno je raskadrirana: pogled se prebacuje s jednog na drugog sugovornika i natrag za cijelo vrijeme njihova nelagodna razgovora. Scena traje 2 minute i 35 sekundi, a ima ukupno 31 kadar (tj. 31 odvojen pogled na sugovornike).

U drugoj sceni, u hotelskoj sobi, samo je Newmanov ulazak u sobu i njegov odlazak iz nje raskadriran, dok je sâm razgovor između njih dvoje dan za jedan obuhvatan, nepokretan, dugačak pogled (kadar). Statično praćenje razgovora zapravo je produžetak trećeg kadra po ulasku Newmana - u tom kadru pogled se, prateći kretanje Newmana, konačno preseli na točku promatranja iz kojeg hvata polutotal sobe i dvoje razmaknutih likova u širem srednjem planu, tu se umiri te nadalje nepokretno fiksiramo nastavak razgovora između Newmana i Andrews. Scena što traje gotovo koliko i ona prethodno opisana (2 minute i 26 sekundi) ima ukupno tek 11 kadrova, a pri tome kadar razgovora između Newmana i Andrews uzima veći dio ove scene (minutu i 38 sekundi).

Modernistički "antikonvencionalizam"

Svojedobni zastupnik modernističkog protukonvencionalizma ovo bi posljednje rješenje - dulji razgovor u jednom širokom kadru - držao uzorno modernističkim, demonstrativnim narušavanjem prvog, obilno raskadriranog. Naime, prvo, "montažno", rješenje držao bi "šablonskim", "konvencionalnim", "stereotipnim" - dijelom "otrcane zanatske tradicije".

Nije ovdje, međutim, riječ o tek zamišljenju mogućemu stavu zamišljenog moderniste prema "šablonoj raskadriravanju dijaloga", nego o povijesno potvrđenu stavu prema ovakvome vizualizacijskom pristupu dijalogu. Npr., sjećam se koliko sam nelagodu osjećao u razgovoru s prijateljem redateljem o tome kako da režijski riješi

jednu zahtjevnu dijalošku scenu iz svoga scenarija: posrijedi je bila dugačka dijaloška scena u kojoj je jedan lik iznosio svoju apstraktnu teoriju. Na moje upozorenje kako bi razgovor mogao ispasti opterećujući za praćenje, prijatelj je uzvratio kako to neće riješiti "dosadnim raskadriranjem" - jedan sugovornik pa drugi - već da "ima ideju" kako da to, bez "dosadnog raskadriranja", riješi. Nije problem vidio u naravi dijaloga nego u promatračkoj njegovoj prezentaciji - u metodi kadriranja razgovora. Klasična metoda raskadriranja, držao je, "danas" više "ne pali", ona je ta koja praćenje razgovora čini dosadnim.

Naime, u to je vrijeme (bile su to sedamdesete godine) bilo razglašavano Godardovo demonstrativno "razobličavanje" klasičnog raskadriranja dijaloga. Godard je to činio u više svojih filmova, na više mjesta u pojedinom filmu, i na više različitih načina. Na primjer, u filmu *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962), u predočavanju razgovora između Nane (Ane Karine) i Raoula (Sadyja Rebbota) Godard je, umjesto da montažno "sječe" i "skače", šetao kamerom od jednog sugovornika do drugog, ponekad sporo, ponekad naglo, isprva se okrećući onome koji upravo govori, a potom se počeo "klackati" neovisno o govorniku, naizgled posve proizvoljno i "kaotično", tj. nemotivirano razgovornom smjenom i specifičnim reakcijama sugovornika. Igrajući se tako s "pogledom" na likove u razgovoru, narušavajući "željezna pravila" montažnog praćenja dijaloga, Godard ne samo da je gledaoca činio svjesnim (narušenih) očekivanja - "konvencija" - nego je i jasno pokazivao koliko su te konvencije "arbitrarne", jer se i uz njihovo korjenito narušavanje razgovor likova još uvijek dao dobro pratiti, a cijela stvar još k tome ispadala itekako dojmljiva i zanimljiva. No, nije to bio jedini Godardov način "dekonvencionalizacije" dijaloških scena. Npr. raskadrirao bi razgovor, ali nemotivirano i uz premale pomake, stvarajući efekt "skokovitog reza" (razgovor Seberg i Amerikanca urednika u kavani u *Do posljednjeg daha* npr.; varijanta tog pristupa uz nagle i nemotivirane pomake kamere - također godardovske - primjenjuje se u američkoj televizijskoj seriji *Odjel za umorstva - Homocide Squad*). Ili bi držao kroz veći dio razgovora samo jedan lik u kadru, izostavljajući pokazati drugog; ili bi rascjepkao razgovor u razgovorne ulomke, i očito dugačak razgovor predočio u elipsama, u "odlomljenim" replikama, bez govornog i prizornog kontinuiteta. Itd.

Hitchcockovo jednokadarno rješenje u *Poderanoj zavjesi* kao da se nadovezuje na ovakvo modernističko izmišljanje načina kako da se "dekonvencionalizira" predočavanje dijaloških scena. Je li to Hitchcock u sobnoj sceni *Poderane zavjese*, doista "podlegao" modernističkome trendu, pa "ubacio" nekonvencionalni tretman

dijaloga uza svoj prevladavajući "standardni", "konvencionalni" pristup, koji inače vjerno slijedi u restauracijskom razgovoru i drugdje u ovom filmu, i u drugim svojim filmovima? Ili je, naprosto, radio ono što lucidno radi stalno - inventivno i osjetljivo pronalazi najprikladnije načine da zaintrigira i obogati gledateljev pogled i um?

Ovo je posljednje pitanje očito posve retoričko - uvjeren sam u potvrđan odgovor na njega, a, istodobno, uvjeren sam u krajnju neutemeljenost modernističke kritike klasičnog raskadriranja dijaloga. Ono što je u modernizmu bilo itekako utemeljeno bilo je *traganje za novim efektima*, pa su i sva njihova nova rješenja predočavanja dijaloga bila dobrodošlim stilskim osvježenjima. Ali njihova pozicijska polemika s prošlom praksom ("dijaloškim konvencijama", "zanatskim pravilima") bila je krajnje promašena, štoviše, izrazito glupava, posljedicom "polemičkog sljepila" (od protivnika se vidi samo lako pogodiva šablonizirana silhueta, bez nijansi i supstancije).

Je li klasični sustav baš tako - "automatski"?

Napadani prototip klasičnog raskadriranja dijaloga svodio se na "formulu" - *replika na repliku*: uvijek se s lica (ili prednjeg poluprofila) pokaže onaj lik koji vodi riječ, a "reže" se na drugi lik u trenutku kad je završena replika prethodnog lika (tj. kad je zaključen trenutni govorni iskaz u govornom lancu), i/ili u onome trenutku kad drugi lik preuzme riječ. Ovo se shvaćalo "formulom" zato jer je svaki kraj scenarijski ispisane replike bio ujedno i potencijalnim signalom za drugi kadar. Činilo se da se scenarijski dijalozi "sami" raskadriravaju već u scenariju i bez nekog režiserovog udjela, bez mogućnosti "kreativnijih" montažnih rješenja redatelja u planskoj knjizi snimanja, u radu na prizoru pri samome snimanju, odnosno sklapanjem kadrova u montaži. Činilo se da vrijednost dijaloških partija leži isključivo u scenarijskoj zanimljivosti napisanih dijaloga i na izvedbi glumaca, a nikako ne na redateljevoj predočavalačkoj, vizualizacijskoj dosjetljivosti: redatelj, držalo se, u dijaloškim partijama mora kadriranjem tek pokorno slijediti "zadanu", "automatsku" smjenu replika.

Nije nimalo čudno da je modernizam, s *takvim* tumačenjem "klasične formule", nju držao grijehom protiv kreativnosti *autora filma*, a autorom filma nije smatrao niti scenaristu, niti glumca, nego upravo *redatelja*. Zato je, u korist otvaranja mogućnosti redateljeve kreativnosti i na području raskadriranja dijaloga - tražio odbacivanje ovog "automatskog" klasičnog sustava, odbacivanje "formule *replika na repliku*" i pronalaženje predočavalačkih rješenja koja neće biti unaprijed zadana u scenariju.

Ali, upravo je Hitchcock (uz, naravno, mnoge druge velemajestore klasičnog filma) u svojim klasičnim raskadriravajućim predočavanjima dijaloga - poput restauracijskog razgovora u *Poderanoj zavjesi* - pokazivao koliko "montažna klackalica" jest smislena, te koliko može biti dosjetljivo suptilna i bogata, nimalo "automatska".

Naime, čak ni sama ogoljela "formula" nije nesmislena. Zašto se ustalilo pravilo pokazivanja lica govornika u dijalogu? Zato jer ono što je komunikacijski važno u razgovoru "licem u lice" nisu samo izgovorene riječi i njihov tekstualni smisao, nego i sve što indicira s kojim psihološkim ulogom govornik govori te riječi, a taj se "ulog", osim u intonacijskoj slici govora, najbolje odčitava u reakcijama njegova lica (dizanju i spuštanju, vezivanju ili otklanjanju njegova pogleda, nabiranju čela, ovakvom ili onakvom držanju usta i sl.), odnosno u držanju i pomacima njegove glave i tijela, odnosno u tome kako se ove njihove *neverbalne reakcije* uzajamno usklađuju za vrijeme govora i u stankama govora. Ono što, primjerice, slušamo u prvom, restauracijskom, razgovoru u *Poderanoj zavjesi* jest Newmanov nelagodan razgovor s Andrews: on je obavješćuje da mora hitno otići u Stockholm, a Andrews se uzrujava nad, kako joj se čini, njegovim mutljanjem i izvlačenjem iz predavačkih obaveza i njihove veze, dok je Newman neuspješno pokušava umiriti. Međutim, promatrajući pomno reakcije sugovornika, osobito Newmana, razabiremo da on laže i prikriva. Naime, dok daje objašnjenja, uglavnom ne gleda u oči sugovornici, pogledima, kretanjama glave, uzimanjem novina u ruke daje na znanje koliko se osjeća nelagodno i kako nema pravih argumenata, te cijelu tu situaciju želi prekinuti. Andrews, pak, pokazuje znake suzdržane agresije, ispitivačko-isljednički promatra Newmana, razrogačenih očiju kako bi sve važno u njegovim reakcijama uhvatila, a ujedno kako bi podcrtala svoja pitanja, angažirano je nagnuta naprijed. Hitchcock, dakako, ponekad doista prebacuje pogled (reže s kadra na kadar) po završenoj replici, osobito u početku razgovora, kako se to i očekuje prema "klasičnoj formuli". Ali ubrzo napušta tu "formulu" i počinje skakati na slušača usred govora, ponekad ga dulje pokazujući, dok iz "OFF-a" dopiru riječi glavnog govornika (tj. ne vidimo ga dok govori). Hitchcock, očigledno, pogled ne prebacuje prema načelu "smjene replika", nego prema retoričkom načelu promatračkih naglasaka: smjenjuje kadar kako bi naglasio tip reakcije, odnosno važan mimičko-posturalano-gestualni reakcijski detalj - i to bez obzira tko u tome trenutku govori. Redatelj sebe, a time i nas, stavlja u ulogu pronicljiva opažača istančanih reakcija osoba u dijalogu - "analitičnost" kojom raskadrirava upravo je *psihološko-promatračka analitičnost*. Kad je redatelj slab opažatelj i njegovo će

raskadriranje biti takvo - slabo osjetljivo za nijanse. Ako je pak suptilan opažač, kako to jest Hitchcock, on će svoj i naš pogled (tj. kadrove) rasporediti (smjenjivati) tako da istakne svoja pojedinačna opažanja reakcijskog tijeka sporazumijevačkog odmjeravanja između likova, i da nas - gledatelje njegova filma - navede da s njegovom psihološkom istančanošću i uvidom pratimo razgovor.

Štoviše, ove funkcije raskadriranja - razrađivanja promatračke osjetljivosti i analitičko vođenje gledateljeve pažnje od jedne indikativne reakcije do druge - Hitchcock je bio programatski svjestan, što je i iskazivao u svojim tekstovima o umijeću režije. Na primjer, u tekstu *Director's Problems* (1938.) analizira kako je scenu u *Sabotaži* (*Sabotage*, 1936.) raskadrirao *reakciju na reakciju*, tako da gledalac preko nehotičnih junakinjinih pokreta rukom i kretanja pogleda dvoje protagonista jasno razabere kako se rađa ideja o ubojstvu i kako toga sudionici postaju svjesni. U zaključku Hitchcock kaže: "Sve to snimiti u jednom širokom planu bilo bi beskorisno. To se je moralo učiniti od ovih malih komadića" (iz knjige *Hitchcock on Hitchcock*, ur. Sidney Gottlieb, University of California Press, Berkeley, London, 1995., str. 187). Raskadriranje prizora za njega nije bila "konvencija", "formula", nego psihološko otkrivački postupak, svaki put jedinstveno pronalažen za jedinstvenu prizornu priliku.

"Modernizam" Hitchcocka

Upravo zato što Hitchcockovim potezima nije rukovodila "formula", nego načelo prilagodljive psihološko-predočavalačke osjetljivosti za istančanu psihološku potku razgovora, on je mogao u ovoj drugoj sceni dijaloškog obračuna između Andersona i Sarah u hotelskoj sobi odustati od "raskadriravanja" sudionika i posegnuti za odmaknutim, fiksnim pogledom na ukupan tok razgovora. Razlozi su opet "retorički".

Naime, na verbalnoj razini gledano, Anderson pokušava nagovoriti Sarah da se vrati kući, a ona iskazuje svoju razočaranost spoznajom da je on "izdajica" (odlazi u Istočnu Njemačku) i nastoji ga nagovoriti da odustane od svojeg nauma i da se vrati s njom. Emocije njenog razočaranja i njegove frustrirane tajanstvenosti koje se iskazuju u samim replikama i mjestimičnim izrazima lica i kretnjama glave i ruku poznate su već otprije, i njih se situacijski jasno razabire, i nije ih nužno pokazivati u detalju. Raskadriranje ne bi ništa psihološko otkrivački donijelo što već ne bismo znali. Ali, ovu situaciju jako natapa osjećaj krajnje beznadnosti, besperspektivni pokušaji nagovora, i jaki komunikacijski jaz među protagonistima. Ovaj emotivni aspekt situacije, međutim, upravo se najbolje očituje u njihovu uzajamnu prostornu

razmještaju: razmak od nekoliko metara koji Newman održava kroz čitav razgovor jasno očituje jaz među njima, prostorno iskazuje emotivnu distancu koja je stvorena, i mi smo to prisiljeni uočiti iz svoje udaljene vizure, a uz to iz te vizure jasnije uočavamo indikativnu sinkronu koreografiju njihova držanja, činjenicu da se dijelom razgovora uzajamno i ne gledaju nego da kako jedan pogleda tako se drugi od njega odvrne, a pri tome komparativno možemo pratiti razlike u njihovu ponašanju (uspravno ponosan, zamišljen stav Andrewsove, pognut, nervozan, beskorisno gestualan stav Newmena). Za odgonetavanje ove emotivne podloge razgovora (osjećaja beznadne uzajamne udaljenosti, gubitka dodira) bila je, zato, daleko djelotvornija udaljena obuhvatna vizura iz koje se oboje može imati u vidnome polju i iz kojeg se izvrsno može pratiti koordinirana koreografija njihova držanja i kretnji. K tome, iz ovakve udaljene vizure i njihovi glasovi dopiru izdaljeg, puni suzvučja prazne sobe, pa tako i sama zvučnost njihova razgovora nosi u sebi dojam "šupljine" koja kao da otjelotvoruje prirodu njihovog trenutačnog odnosa. Udaljena promatračka pozicija tako naglašava emotivne i spoznajne *konotacije* koje blisko i analitičko promatranje teško da bi moglo tako djelotvorno predočiti.

Modernistima bi se ovo izričito svidalo, jer je jedan od poetičkih zahtjeva modernizma bio upravo u davanju prednosti konotacijama pred denotacijama, davanju prednosti emotivnoj, "poetskoj", "atmosfera" prilike, pred njenim "prozaičnim", faktografskim, likom.

Ali - to je ono što Hitchcock stalno radi. On to radi bila scena "pasivna", pa je njena emotivna "atmosfera" naglašenije razabirljiva, ili bila scena "aktivna", pa se emotivna "atmosfera" stapa s "faktografskim" djelatnim potezima. Na primjer, čuvena scena pod tušem u *Psihu* (*Psycho*, 1960.), ta izrazito "akcijska" scena, emotivna je da ne može biti emotivnija (zastrašujuća je) zahvaljujući nadasve istančanoj Hitchcockovoj rekonstrukciji "paničnog pogleda" kojim ugroženi hvata detalje opasnosti, i, naravno, zahvaljujući "paničarskoj" glazbi. Nije ovdje riječ o "subjektivnim kadrovima", nego o tome da nas Hitchcock drži u opasnoj promatračkoj blizini ubijanja i tjera nas da prizor ubijanja gledamo onim klaustrofobično-paničnim fragmentarizmom kojim vjerojatno situaciju percipira i sama žrtva.

Nenadmašno inventivan retoričar, Hitchcock doista nadilazi sitnouvne polemičke redukcije kritizera "klasičnog montažnog sustava". Hitchcockov dodir sa suštim razlozima filmovanja razlog je zašto taj "ogrezli klasik" i danas može izgledati toliko moderan u mnogokojem svojem potezu.