

SILVESTAR MILETA

076

Hitchcockov
KONOPAC —
formalna i sadržajna
zapažanja

silvestar.mileta@mail.inet.hr

078

— SILVESTAR MILETA: Hitchcockov KONOPAC — formalna i sadržajna zapazanja

— Film KONOPAC (ponekad i KONOP ili UŽE, u originalu ROPE)⁰¹ dio je **Hitchcockova** opusa o kojem se pisalo manje iscrpno negoli o nekim drugim njegovim filmovima, primjerice, o PSIHU ili VRTOGLAVICI. U njemu su se, doduše, registrirale neke prepoznatljive odrednice **Hitchcockove** poetike te ga se rado promatralo kao svojevrstan formalan eksperiment (koji su dijelom oblikovala tehnološka ograničenja vremena): pored već poslovične strukturalne zanimljivosti — snimljen je u 8–10 kadrova koji se na prvo gledanje mogu doimati i kao jedan jedinstven kadar — manje se pozornosti posvećivalo njegovim specifičnostima. Nemoguće je, međutim, nakon više od šezdeset godina bavljenja tim filmom vjerovati da se o njemu može reći puno toga novog (osim ako se retrogradno ne primijene neke nove paradigme, kao što je učinjeno *queer* teorijama, a što u ovom radu nije osnovna namjera), ali se mogu pokušati vrednovati dosadašnji doprinosi o njemu, podijeljeni u nekoliko glavnih smjerova interesa. KONOPAC je u najvećem broju preglednih radova služio za: prikaz narativne

01 — ROPE, 1948, SAD, boja, 81 minuta, Transatlantic/Warner, r.: **Alfred Hitchcock**, sc.: **Arthur Laurents**, prema drami **Patricka Hamiltona** (adaptacija za film **Humea Cronyna**), uloge.: **James Stewart** (Rupert Cadell), **Farley Granger** (Philip Charles), **John Dall** (Brandon Shaw), **Joan Chandler** (Janet Walker), **Cedric Hardwicke** (Kentley), **Constance Collier** (Anita Atwater), **Edith Evanson** (gospođa Wilson) Prema: FILMSKI LEKSIKON: 306–307 (Dalje: KRAGIĆ/GILIĆ 2003). Riječ je o prvom **Hitchcockovu** filmu u boji, njegovu najkraćem američkom filmu i prvoj suradnji s **Jamesom Stewartom**. Također je riječ o njegovu prvom neuspjehu kod publike nakon stjecanja popularnosti te jednom od nekolicine njegovih filmova većinski smještenih u zatvoreni prostor, među kojima se uspjehom izdvaja PROZOR U DVORIŠTE. O **Hitchcockovu** interesu za zatvorene prostore iscrpnije govori tekst **Petera Wollena** "Rope: Three Hypotheses" (u: HITCHCOCK: *Centenary Essays*, Richard Allen, S. Ishii Gonzales (ur.), British Film Institute: 2008). **Wollen** se tim pitanjem bavi u trećoj hipotezi. Zanimljiva je opaska o Hitchcockovoj sklonosti vlakovima — ona, naime, dolazi od njegove fascinacije kombinacijom klaustrofobije i kretanja, što je sasvim u skladu s njegovim nastojanjima na stvaranju ambigvitetnosti. U svom se važnom radu **Wollen** zalaže za izdizanje ovog tehnički iznimnog filma iz njegova tipičnog industrijskog i autorskog konteksta, za njegovo povijesno i estetsko prevrednovanje. U prvoj ga hipotezi promatra u kontekstu sustava engleskih privatnih škola koje mogu oblikovati ljude poput protagonista, dok ga u drugoj promatra kao eksperimentalni film, kao ultimativni *kammerspiel*film, jukstaponirajući ga filmovima *WAVELENGTH* (1966./1967) **Michaela Snowa** i *BACK AND FORTH* (1969) istog autora. Hipoteze se međusobno isključuju.

sheme u kojoj se fabula i siže tobože poklapaju, uz način snimanja koji podupire “kazališni” ugođaj, oprimjerivanje *queer* teorija, registriranje stalnih točaka **Hitchcockove** poetike. Ta su i druga zapažanja podijeljena ovdje u dva poglavlja, dok se u zaključnom poglavlju nastoji dati osobni doprinos u razmatranju važnosti prisutnosti/odsutnosti “tijela zločina”. Interes je ovog rada ukazati, prije svega, na mnogo puta isticanu strukturu djela te je pokušati kontekstualizirati s obzirom na vrijeme nastanka djela i **Hitchcockov** kasniji rad, a ponajviše s obzirom na oblikovanje sadržaja. Koliko će biti moguće, nastojat ću izbjeći ponavljanje okamenjenih interpretacija i usmjeriti se na moguće alternative.

————— STRUKTURALNE ODREDNICE I ZAPAŽANJA ——— Ako su inovacije unutar žanrovskih matrica tipična *langovsko-hitchcockovska* odrednica, najprije se valja pozabaviti značajem slavne inovacije u KONOPCU: snimanjem filma u deset kadrova⁰² koji se doimaju kao jedan (rezovi se neprimjetno vrše približavanjem kamere leđima likova⁰³). **Bordwell** (2005: 84) primjećuje da takav postupak gura montažu u drugi plan (možda je, ipak, pretjerano reći da se posve izostavlja — to je samo sugestija) čime se odgovornost za suspense prebacuje na mizanscenske karakteristike (koreografiju likova)⁰⁴ i kretanje kamere. O tome **Gilić** kaže:

“Montaža, dakle, kao i u slučaju tvorbe filmskoga prostora, često služi kao temeljno oruđe tvorbe specifično filmskih temporalnih značajki, no filmovi kao što je **Hitchcockov** KONOP jasno ukazuju kako film ima i posve drukčijih mogućnosti odnosa prema vremenu. U KONOPU je naimo pokretima kamere dostojno zamijenjena većina efekata što ih, primjerice, u PSIHU, PTICAMA...tako učinkovito postiže montažna rascjepkanost prizora.” (GILIĆ 2007: 49).

Takav je postupak sugerirao “kazališni film”, a **Bordwell** tvrdi da je takvo što u kontekstu epohe američke komercijalne kinematografije moglo biti shvaćeno eksperimentalnim postupkom. **Hitchcock** je rabio tzv. “dugi kadar” (što je učinio

i u U ZNAKU JEDNOROGA⁰⁵), u smislu doživljajno odmjerjenog trajanja: kadar u kojem se predočavaju razrađenija i dulja prizorna zbivanja, a uobičajeno traje dulje od standardne duljine (dulje, ili mnogo dulje od minute), ovdje isključivo u funkciji klasičnog fabuliranja, a ne u sklopu modernističke ideje (KRAGIĆ/GILIĆ 2003: 147).

02 — **Bordwell** navodi osam, FILMSKI LEKSIKON deset, neki drugi izvori devet kadrova, što vjerojatno ovisi o tome uključuje li se u brojanje i prvi kadar, onaj na pozadini kojeg se ispisuje špica, prije nego što kamera, po poznatoj konvenciji korištenoj i drugdje, “uđe kroz prozor” uz vrisak žrtve. Greška se može dogoditi i stoga što se uobičajeno smatra da se film sastoji od desetominutnih kadrova (koliko je bilo maksimalno trajanje jedne filmske vrpce u to doba), pa je logično da ih bude osam ili devet u filmu koji traje 81 minutu — nisu, međutim, svi kadrovi jednako dugi. Postoje, također, dva reza napravljena na uobičajen način — pri prelasku na kadar Rupertova lica da bi se na njemu pokazala promjena raspoloženja (porast sumnje).

03 — **Hitchcock** je, kako sam tvrdi (“Dramaturgija filma Konopac Alfreda Hitchcocka”, na: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1880, 31.1.2010.), doista želio snimiti film u jednom kadru, ali mu to tehničke mogućnosti nisu dozvoljavale. No, da je to doista mogao napraviti, film i ne bi bio toliko eksperimentatorski (radije koristim ovaj izraz namjesto eksperimentalni), a poznavajući **Hitchcockovu** sklonost inovaciji unutar žanrovskih okvira, čini se da ga tada i ne bi više želio snimiti.

04 — Gledatelji često primjećuju poredak likova, ali ga ne smatraju uvijek kazališnim. Jedan gledatelj zamjećuje, primjerice, razdvajanje likova u zasebne konverzacijske cjeline (lik može biti i sam u kadru) i smatra da takav postupak u tvorbi *suspensea* doprinosi filmičnosti jer se postiže kretanjem kamere, zvukom i svjetlom, koliko i mizanscenskim rasporedom. (<http://www.thefilmexperience.net/Reviews/rope.html> “Personal Cannon #99: Rope. Hitchcock and The Continuous Shot”, 31.1.2010.) Isti gledatelj razloge neuspjeha filma kod široke publike vidi u radnji suviše jednostavnoj za njen ukus (u prilog ovome govori da su prve recenzije redom žalile što je tako zanimljiva forma korištena za tako nezanimljivu radnju — vidjeti, primjerice: <http://www.variety.com/review/VE1117794569.html?categoryid=31&cs=1>, 31.1.2010., gdje se nalazi recenzija časopisa VARIETY iz 1948.). Osim toga, čini mu se da se film iz suvremene perspektive nadaje kao *indie* crna komedija, koja je jednako gay danas kao što je bila u vrijeme nastanka. Doista, ako se dijaloz i pojavnost dvaju ubojica žele čitati iz te perspektive, paralela ubojstvo-seksualni čin postaje konzistentnija. Čini se da **Hitchcock**, kao najtransgresivniji među *mainstream* redateljima (redatelj sociopata, perverznojaka i višestrukih ličnosti), smjera upravo na to, ali se time zapravo uklapa u hollywoodsku shemu epohe u kojoj je senzibilan intelektualac u pravilu homoseksualac, a uz kojeg često ide i amoralnost te tim slijedom dobivamo ubojicu.

Za francusku je novu kritiku ovakav način snimanja bio potvrda **Wellesovih**, **Wylorovih** (u dobroj mjeri **Tolandovih**) i **Renoirovih** otkrića, a suprotnost avangardnim postupcima, poput “montaže atrakcija” svojstvene, primjerice, **Ejzenštejnu**. Temeljna je inovacija bila u izoštravanju više planova radnje unutar jednog kadra, što je omogućilo dubinsku mizanscenu — smještanje važnih predmeta i likova na različite udaljenosti od kamere, bez obzira jesu li svi elementi kadra izoštrani (BORDWELL 2005: 81). Panfokalna je mizanscena koju je, barem se tako voli misliti, izmislio GRAĐANIN KANE omogućila **Greggu Tolandu** zadovoljiti **Wellesov** zahtjev za neuobičajeno dugim kadrovima namjesto niza kraćih kadrova. Dva su odvojena kadra — bliži i krupni plan — spajani u jedan, bez uporabe vožnje. Isti je snimatelj to primijenio i u **Wylera**, a novoj se kritici taj postupak svidio (BORDWELL 2005: 84). **Bazinov** je realistički program, pak, osigurao pojmove koji su se mogli prilagoditi autorskoj estetici — uzdizao je transparentnost i lakoničnost koja se mogla dobro primijeniti na **Hawksa** i **Hitchcocka**, što je doprinijelo valorizaciji popularnih filmova koju je nova kritika nastojala provesti (BORDWELL 2005: 104). Nova je kritika željela naglasiti realističan poziv medija naspram ranijoj stilizaciji i transformaciji zbilje jer je za nju film u bitnom narativno djelo, umjetnost pričanja priče, dok je artističnost nijemog filma zanemarivala komercijalni film i njegovu publiku (BORDWELL 2005: 74). Sasvim je, dakle, razumljivo da se jedan “hiper” narativan i mimetičan (u smislu načina snimanja, ne u smislu sadržaja) KONOPAC svidio novoj kritici.⁰⁶ Kazališni je krimić bio, osim toga, popularni žanr vremena u anglofonom svijetu,⁰⁷ pa je KONOPAC pao na razmjerno plodno tlo i u SAD-u premda dugoročno nije postigao veći komercijalni uspjeh.

Nova je kritika zahtijevala *decoupage*: razlamanje prostorno-vremenske cjeline na bliže vizure prilikom montaže (rascjepkavanje scene na kraće kadrove), namjesto da se montažom spajaju heterogeni fragmenti. Bilo je to organizirano povezivanje, kazališno, a ne više poetsko (bez usiljena suprotstavljanja). *Decoupage* poštuje prostorni i vremenski kontinuitet radnje i time podsjeća na “kazališno”

snimanje, premda se ne radi o “snimanju kazališta” u doslovnom smislu. Traži se nenametljiva analitička montaža, rezovi kadar/protukadar i glatki pokreti kamere (BORDWELL 2005: 76, 77). **Hitchcockov** je film ovim odrednicama odgovarao, s iznimkom razlamanja na kraće kadrove – bio je, uostalom, adaptacija kazališne predstave koja svoj korijen nije skrivala, već, dapače, otkrivala (a osim što je forma bila kazališna, i sadržaj je tome odgovarao — ubojice su pripremile predstavu za obitelj ubijenog). Ispričati priču jasnim i transparentnim jezikom — to je bila norma za novu kritiku u 40-ima i KONOPAC se tome odazvao. Zato je primjereno dodatno se zapitati o vrsti pripovijedanja u KONOPCU.

Na prvi se pogled čini da se fabula i siže u KONOPCU poklapaju. Zapravo, izvjesno je samo da je riječ o primjeru stupnjevite ili lančane sižejne organizacije, u kojoj se događaji linearno nižu jedan za drugim (Gilić 2007: 25), no fascinantni događaji te stilske bravure u KONOPCU kriju vremensko sažimanje (elipse) podređene temeljnom zapletu: zabava je kraća

05 — Ponekad navođen i kao *U znaku jarca* ili *U znaku kozoroga*. Sličnosti je ova dva filma zamijetio i Peterlić (KRAGIĆ/GILIĆ 2003: 306–307), ali se postupcima iz KONOPCA **Hitchcock** u tom filmu služio samo djelomično. Damasio (“How Hitchcock Rope Stretches Time”, dostupno preko baze EBSCOhost Academic Search Complete) navodi **Wellesa**, **Altmana** i **Scorsesea** kao primjere dugih kontinuiranih kadrova nadahnutih **Hitchcockom**. **Sokurovljev** je film *RUSKA ARKA* kao relativno noviji film (2002) doista snimljen u jednom kadru. **Sokurovljev** film, zamjećuje **Fernando Croce**, tim postupkom sugerira povijesnu perspektivu, dok **Hitchcock** prikazuje moralnu. Jasna se linija podjele između dobra i zla zamućuje dolaskom Ruperta Cadella i moralna konfiguracija ostaje složena namjesto reduktivna sve do samog kraja, čemu doprinose kontinuirani glatki pokreti kamere. Voajerističko se promatranje ubojstva ne prekida rezom, a kamerom je uhvaćeno i zabrinuto lice oca koji iščekuje svoga mrtvog sina — tako se posljedice čina postvaruju. (“DVD Review: Rope”, dostupno na: <http://www.slantmagazine.com/film/review/rope/2231>, 31.1.2010.) Na taj se način **Hitchcock** istovremeno smjestio na moralno ispravnu stranu i uspio baviti onim što ga najviše zanima.

06 — Uz to, nova je kritika kasnije uzdigla **Hitchcockovu** sposobnost da unutar omeđenog sustava stvori nešto prepoznatljivo svoje (GILIĆ predavanja 2009/2010). Upotreba je dubinskog kadra u KONOPCU, doduše, mnogo manje naglašena, ali je ne treba zanemariti.

07 — Na temelju izlaganja prof. GILIĆA u zimskom semestru 2009/2010. na kolegiju LANG I HITCHCOCK.

nego što bi bila da se odvija u stvarnosti, zalaženje je sunca podređeno likovnim i ritmičkim učincima (GILIĆ 2007: 57).⁰⁸

Ova je posljednja stilizacija naročito bitna za ulogu svjetlosti neonske reklame pri kraju filma: izmjena crvenog i zelenog svjetla (i bijelog, ali ono ne baca svjetlost u sobu) dolazi s neonske reklame koja se nalazi na zgradi desno od pozicije gdje se kamera pretežito nalazi — svjetlost upada kroz bočne prozore. To svjetlo ima, dakle, u noćnim uvjetima svoj prirodan izvor, ali je gotovo neprimjetno sve do trenutka kada Rupert Cadell, vadeći konopac iz džepa, ne obznanjuje da je spoznao istinu. Ono time može istovremeno u cjelini filma imati i mimetičku ulogu, ali može biti i stilistička/autorska intervencija koja pojačava trenutak razotkrivanja zločina. Kako cijeli film osjećamo kao sasvim realističan, naglo pojačavanje te zeleno-crvene svjetlosti mogli bismo osjećati kao nešto neprirodno, pretjerano za ovaj film koji je do tada bio tako “prirodan”. To postaje tim značajnije kada osvijestimo važnost tog istog kontrasta (moguće u drugim značenjima) za kasnije **Hitchcockove** filmove, primjerice, za **VRTOGLAVICU** koja je snimljena deset godina kasnije. Ako se pogleda panorama New Yorka⁰⁹ iza “pozornice”, vidi se da su svjetla velegrada također upadljivo crvena i zelena. Kontrast je crvene i zelene boje primjetan podjednako na početku i na kraju: naslov je filma ispisan crvenom bojom, a kraj zelenom. Osim toga, stolci i zidovi tapecirani su u istu svijetlozelenu nijansu, u kadru se mogu naći crveno svjetlo svijeće i zeleni objekti, itd. Inače su boje vrlo pastelaste, mekane, pa kričavost spomenutog kontrasta bode oči.¹⁰ Uz ponešto se nagađanja može pretpostaviti da je svijetlozelena ovdje vjerojatno boja perverzije (bolesti, kako se javlja i u kulturi), a crvena može, kako je uobičajeno, biti boja opasnosti, zločina i sl. U sličnom će se značenju (žudnje i opasnosti) zelena i crvena boja javiti i u **VRTOGLAVICI**, a gotovo će se opsesivno koristiti u **PTICAMA**. Ako taj postupak pojačavanja svjetlosti shvatimo kao autorsku intervenciju, on se suprotstavlja cjelini filma i time što je **KONOPAC** inače upravo primjer filma u kojem se događaji naizgled sami od sebe zbivaju pred gledateljem, bez pripovjedača, kojega je teško zamijetiti signal prisutnosti (GILIĆ 2007: 90, navodi **CHATMANA**). No ovdje se može

primijetiti da gledatelj, barem onaj prosječni, upravo klasično izlaganje oslonjeno na elipse doživljava kao najrealističnije jer je na elipse i druge postupke stilizacije, koji su se pretvorili u konvenciju, navikao. Poklapanje bi se fabule i sižea, koje bi posredovalo vrlo dugu scenu zabave, osjećalo kao

08 — O tome opsežnije piše **Antonio Damasio** u: "How Hitchcock Rope Stretches Time", SCIENTIFIC AMERICAN SPECIAL EDITION, Svezak 16 (Veljača 2006.), Broj 1. Dostupno preko baze EBSCOhost Academic Search Complete. U razgovoru je s **Francoisom Truffautom** iz 1966. **Hitchcock** izjavio da radnja počinje u 19:30 i završava u 21:15, 105 minuta kasnije. Ako film traje 81 minutu, pitamo se gdje je nestalo 25 minuta, premda film ne osjećamo kraćim (eventualno duljim), kao što ne osjećamo vremenske rezove. Jedna je od bitnih točaka iluzije upotreba svjetlosti ciklorame (v. fusnotu 9) koja sugerira polagano zapadanje sunčeve svjetlosti, dok mrak ustvari pada ubrzano. Osim toga, zabavu osjećamo mnogo duljom nego što ona jest (oko 20 minuta) zbog opuštenosti likova i onoga što iz stvarnosti znamo o trajanju zabava. Nadalje, događanja koja nisu u fokusu kamere, primjerice, gledanje knjiga u kuhinji, osjećamo duljima nego što doista jesu (što je još jedan argument protiv neoprezne **Ebertove** tvrdnje da su fokusi kamere ponekad slučajni — v. fusnotu 11). Rezovi koji se pokušavaju neprimjetno obaviti mogu se, pored navedenog, koliko god kratki, ipak osjećati kao produljivanje jer smo ih tako navikli konvencionalno čitati. Emocionalni naboj sadržaja također dulji radnju koja je neugodna (napeta), pa subjektivno traje dulje.

09 — Riječ je o ciklorami, minijaturnoj kopiji gotovo 56 km dugačka obzorja s obrisima nebodera New Yorka, osvijetljena s 8.000 električnih žarulja i 200 neonskih reklama, za koje je bilo potrebno 150 transformatora. Riječ je o minijaturi koja je potpuno vjerna slici Manhattana noću, ako ga se promatra s prozora nekog od stanova na uglu 54. ulice i Prve avenije. Kako je Manhattan za vrijeme cijelog filma u pozadini, nije se moglo poslužiti fotografijom ili oslikanom kulisom jer bi rezultat bio odveć plošan. Uz plošnost je razlog uporabe ciklorame bilo i osvjtljenje, koje se mijenjalo od zalaska sunca na početku filma, pa do potpuna zamračenja na kraju. Uza sve to, tu su bili i oblaci koji također nisu mogli biti fotografirani (zbog mijena), nego su rađeni od staklene vune i obješeni na visoke motke ili su visjeli o visoko položene žice u pozadini zgrada na ciklorami. Uz oblake se morala vjerno predočiti i sunčeva svjetlost, pogotovo zapadanje u suton. Zalazak se sunca snimao sat i 45 minuta, u razmacima po pet minuta, da se dobije kontinuirani efekt i naznači prolaženje vremena. ("Dramaturgija filma Konopac Alfreda Hitchcocka", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1880, 31. 1. 2010.). Kako ne bi odustao od tradicije pojavljivanja u svojim filmovima, **Hitchcock** se našao na jednoj od neonskih reklama na ciklorami (neki, međutim, tvrde da je prošao ulicom u prvom kadru: "Hitchcockov omiljeni glumac. Pojavljivanje Alfreda Hitchcocka u vlastitim filmovima" na: <http://www.matica.hr/Vijenac/vij223.nsf/AllWebDocs/hitch>, 31. 1. 2010.)

10 — **Peterlić** važnost kolorističkih efekata (uz dinamiziranje kamere i kretanje glumaca) vidi u smjenjivanju dinamičke uloge montaže (**KRAGIĆ/GILIĆ** 2003: 306-307).

modernistički postupak, a dugi bi kadar tada imao drukčiju ulogu: ulogu sredstva za preusmjeravanje gledateljeva interesa s priče na dočaravanje psiholoških stanja (KRAGIĆ/GILIĆ 2003: 147). Izostanak pripovjedača podsjeća nas, primjećuje **Gilić** (GILIĆ 2007: 121/122), da gledatelj zapravo konstruira pripovjedača konzumirajući priču, da je pripovjedač tekstualna figura. Ako je pravo pitanje *što je pripovjedač?*, namjesto *tko je pripovjedač?*, tada, realizmom dobro prikriveno, ali ipak samo zapletom i željom za pojačavanjem stilskog dojma (u sklopu realističkog prikaza) motivirano pojačavanje svjetlosti neonske reklame gledatelj ne osjeća kao neprimjerenu ili stilski obilježenu intervenciju. S **KONOPCEM** težište, čini se, valja staviti na recepciju, iako su prizori iz tog filma, kako primjećuje **Gilić**, podjednako artifičijelni kao i oni u **PSIHU**, ovi se posljednji osjećaju artifičijelnijima (GILIĆ 2007: 124), ali se svejedno osjeća distinktivnost **KONOPCA** u odnosu na druge filmove, kako **Hitchcockove** tako i ostale — čime je potvrđena njegova eksperimentatorska priroda.

Kako bi se upotpunio strukturalni opis, vraćam se na trenutak novoj kritici. Za “jenkijevski klasicizam”, koji je ona zazivala, film je bio niz sekvenci u američkom planu, s ponešto kretanja kamere i stalnom igrom kadar-protukadar. Pokreti su kamere upotrebljavani za vrlo precizno kadriranje: vožnje za dojam dubine, panorame za doživljaj širine, a pri kraju je filma radi pojačanja emotivne komponente bilo potrebno upotrijebiti više krupnih kadrova (BORDWELL 2005: 79, prenosi **ASTRUCA**). Premda se **Hitchcock** u **KONOPCU** vodio ponešto drukčijim načelima (mali je broj kadrova značio izostanak odnosa kadar-protukadar, ali kadriranje nije manje precizno¹¹), američkog plana ili plana blizu ima u filmu mnogo, s tim da se to može braniti i kazališnom inscenacijom. Kako bi se razumjela prividna diskrepancija između iznesenog i **KONOPCA**, potrebno je uvesti **Bazinovu** opasku: realizam vremena i prostora nije ništa manje umjetnički od stilizacije u ekspresionizmu (ili montaži koja pojačano ukazuje na sebe). Neki su redatelji dali svoje povjerenje sposobnosti kamere da razotkrije fizičku stvarnost (BORDWELL 2005: 104). Realističan u prikazivanju prostornih odnosa, klasični je *decoupage* ipak morao kratiti ili rastezati stvarno vrijeme.

Rez bi skratio nekoliko sekunda dramatski nebitne radnje ili pre naglasio gestu laganim preklapanjem. Klasična je montaža tako zadržala tragove intelektualnog i apstraktnog ritma. Taj je nedostatak prevladan pojavom dubinskog i dugog kadra — dijalektičkim korakom naprijed u povijesti filmskog jezika (BORDWELL 2005: 87). To nije povratak statičkom kadru iz ranog razdoblja filma, ili kazalištu, **Wellesov** kadar-sekvencica znači presudnu fazu u evoluciji filmskog jezika koji, nakon što je prošao kroz montažu u razdoblju nijemog filma i *decoupage* zvučnog filma, sada ponovno naginje statičkom kadru, ali s dijalektičkim napretkom koji unosi sve izume *decoupagea* u realizam kadra-sekvence. Prije bi sekvencica bila razlomljena u više kadrova, a takav bi postupak bio “vođenje gledatelja”, kako je to činio, primjerice, **Griffith**. Za **Bazina Welles** predstavlja hegelovsku sintezu: 1. ekspresionizam plus montaža i fotografski realizam, 2. *decoupage* zvučnog filma, koji i dalje nije istinski realizam jer apstrahira vrijeme, 3. dugi kadar s dubinskom oštrinom (BORDWELL 2005: 88–92).

Što se kamere tiče, manje su važni, ali podjednako zanimljivi, događaji iza nje. **Marija Ratković** u “Dramaturgiji filma KONOPAC Alfreda Hitchcocka”¹² donosi **Hitchcockovo** svjedočenje o **Goldbergovim** slikama kao inspiraciji za

11 — Nevjerojatno je da etablirani američki kritičar **Roger Ebert** smatra da kamera slučajno zapne na krivom mjestu u krivo vrijeme! (<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19840615/REVIEWS/811069998/1023>, 31.1.2010.) To je u sklopu njegova stava da je film bio neuspjeh i nepotreban eksperiment — moglo ga se, tvrdi on, i konvencionalnije snimiti, s uočljivim rezovima). Pogledajmo, primjerice, scenu u kojoj se kamera nalazi uz famoznu škrinju dok snima prema lijevo, u dubinu prema kuhinji, gdje joj kroz kadar povremeno prođe gđa Wilson. Taj je naoko promašen kadar važan — utoliko što razgovor važan za radnju dopire izvan njega, s desne strane, dok se dijelom pod kamerom nalazi tijelo pokojnika o kojem se priča. Kamera, dakle, vožnjama prati likove, ali ne uvijek — ponekad zastane tako da se likovi ne vide, nego samo čuju — ta je logika “prisutne odsutnosti” važna za *corpus delicti* o čemu govorim u zaključnom razmatranju, a koja se ovdje na drukčiji način koristi i za druge likove. Dok se rezovi vožnjom prema leđima likova mogu smatrati prikrivanjem montaže, ne slažem se s tezama poput **Ebertove** (ili one u tekstu **Marije Ratković**, pa čak ni uz potporu **Hitchcockova** svjedočenja) da i druge vožnje kamere (lijevo-desno) služe prikrivanju rezova, da su motivirane isključivo iluzijom kontinuirana protjecanja vremena i opsjenjivanja publike.

12 — V. http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1880 (31.1.2010).

režiju KONOPCA — bila je to najkompliciranija i najuzbudljivija **Hitchcockova** režija s maksimalnim trudom za “minimalni” učinak. Izuzevši traume glumaca i tehničkog osoblja, ideja se o vremenskom kontinuumu kao okosnici filma pojavila u pravo vrijeme pojačanih realističkih tendencija u američkoj kinematografiji. Može se polemizirati s tvrdnjom da se sadržaj u ovom filmu prilagođava izrazu (što je općenita **Hitchcockova** odrednica), no čini mi se da je bolje reći da su jedan drugome prilagođeni, kako to podupire i **Ratković**:

Glavni **Hitchcockov** motiv u pogledu razvijanja raspleta bila je činjenica da ništa ne može tako dobro potkrijepiti postupke glumaca, osobito u elementima *suspensea* (koji su ovdje izraženi na ponešto neuobičajeniji način nego u ostalim **Hitchcockovim** filmovima), kao izlaganje zapleta bez zastoja. Sve u jednom dahu — ne dopustiti ni glumcima ni publici (a time očito ni cijeloj tehničkoj ekipi filma) vrijeme za predah.

Jedinstvo se prostora i vremena radnje povezuje s težnjom da se snimi jedinstveni kadar — tehnika se napreže pratiti sadržaj (pa se zidovi čine pokretnima, kamere, prateći likove, klize po nauljenim tračnicama, tehničari pužu po podu, a glumci igraju u kontinuitetu), no i sadržaj se mora prilagoditi tehnici (elipse). Sigurno je jedino da **Hitchcocka** više zabavlja struktura¹³ i da je to ono što ovaj film čini iznimnim.

———— SADRŽAJNE ODREDNICE, IMPLIKACIJE I ZAPAŽANJA ————
Često spominjane okosnice radnje u **Nietzscheovoj** teoriji o nadčovjeku¹⁴ te ideji savršenog zločina (zločina kao umjetnosti) radije, u kontekstu drugih **Hitchcockovih** djela, svodim na nužnost da se bude abnormalan, odmaknut od norme svakodnevnice. Odbojnost je prema prosječnom, normalnom i dosadnom vidljiva i u drugim **Hitchcockovim** filmovima pa tu njegovu karakteristiku mnogi zamjećuju.¹⁵ Ali **Hitchcock** u cjelini nije elitist, on je jednom nogom u visokom, a drugom u popularnom (što ga i čini prijemčivim

za oksimoronske opise: “vidljivo nevidljiv”, “prisutno odsutan” i sl.) — i zato je u ovom filmu elitistička amoralna koncepcija osuđena upravo sa stajališta većinskog.

Pored svog se eksperimentiranja **Hitchcock** u ovom filmu u jednom ipak pokazuje konformistom. Koliko god da su njegovi poznatiji filmovi često balansirali na rubu između konformizma i društvene kritike (a čini mi se da im je ponešto od društvenokritičkog podteksta ustanovljeno naknadno, poglavito analizama njihove transgresivnosti¹⁶), toliko se KONOPAC sasvim priklonio dominantnom raspoloženju koje je

089

13 — “KONOPAC je film u kojem je sav materijal stvoren za pokrete kamere. Prizori u sebi nose snagu vizualnog u koje se uklapaju pokreti. Neprekinuti tijek radnje podrazumijeva trajnu zaokupljenost oka, a zbog nekonvencionalnog kretanja kamere film teče glatkije i brže, što dobro djeluje na publiku. Svi smo se mi s KONOPCEM dobro zabavljali, osobito ljudi iz propagande. Jedan od njih predložio nam je da svjetsku premijeru održimo na Filipinima jer odatle potječe konopac za vješanje” (http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1880, 31.1.2010.) Ove **Hitchcockove** riječi govore i o značenjskoj potentnosti središnjeg motiva/simbola konopa (v. fusnotu 29). **Hitchcock** je na drugom mjestu snimanje KONOPCA proglasio svojim najzabavnijim projektom, odavši se tako kao predani strukturalist. Uživao je jer je njegov postupak bio toliko “klasičan” da je bio “modernistički”, a osim toga, uživao je vjerojatno i u suludoj organizaciji iza kamere koja je iscrpljivala ekipu.

14 — Naravno da je tu riječ o vulgarizaciji **Nietzschea**, koju je u nacional-socijalističke svrhe provela najprije **Nietzscheova** sestra, ali se **Stewart** u filmu na to nije pozvao, pa nam se ovdje ni ne čini bitnim tragati za izvornim **Nietzscheovim** koncepcijama, već upravo za njihovim prijelomom u svjetlu popularne recepcije. Narod, dakle, teži samo golom održavanju, što je propadanje. Moral se jakih razlikuje od morala slabih i zato sve vrijednosti treba preispitivati (ustanoviti nove i razbiti stare). Nadčovjek je budućnost, on ima snažno izraženu volju za moć; razlikuje se od običnih ljudi jer je hrabar, odgovoran i ne boji se opasnosti — on je smisao Zemlje i zato ima privilegije. Jasno je da je tema, kako tvrdi **Ratković**, odabrana s obzirom na još svježije iskustvo Drugog svjetskog rata i da su razdoblja krize čovjekova identiteta i morala u društvu plodna podloga za razvoj teorija superiornosti, ali ona propušta reći da su te teorije u ovom filmu potpuno poražene.

15 — Uz **Ratković** npr. i: <http://www.emanuellevy.com/search/details.cfm?id=429> (31.1.2010). U KONOPCU je to najvidljivije u dijalogu Brandona i Phillipa, gdje se kaže da je slabost jedina greška, i to ne jer je ljudska, nego zato što je normalna (uobičajena).

16 — Čemu su mnogo pridonijele psihoanalitičke i postmodernističke paradigme.

još uvijek vladalo u prvim poslijeratnim godinama — onom koje ističe snagu društvenog kolektiva. Možda je i najiritantniji dio filma **Stewartova** završna moralka (moralka tog sve-američkog dečka,¹⁷ neka se u kontekstu Drugog svjetskog rata spomene samo njegova uloga **Glenna Millera**) i njegovo uzbuđivanje društva pucnjem. Poruka je toga čina prilično jasna: društvo, naime, logikom solidarnosti i mirotvorstva brže reagira na pucanj nego što bi reagiralo da je Cadell jednostavno digao slušalicu i nazvao policiju. Osim toga, njegovo pokajanje i priznanje da se ne valja igrati zavodljivim ničeanskim idejama (koje su, kako je primijetio siroti otac ubijenog, bile bliske i **Hitleru**),¹⁸ sretno spajanje novog ljubavnog para (**Joan Chandler** i **Douglas Dick**) koji napušta prizor i, naposljetku, okolnost da je devijacija (ako se baš hoće, može i homoseksualna, pored homicidalne) poražena i unižena — sve to progovara ovdje za normativan sustav vrijednosti.¹⁹

Kada se **KONOPCU**, kao i drugim **Hitchcockovim** filmovima, ustanovljavao homoseksualni podtekst, gubilo se iz vida da je to film u kojem je povijenost dominantni možda i najsnažnija: kazna je potpuna i izriče je društvo (smrtna kazna kao društvena regulacija koju najavljuje Rupert²⁰), pa zato i likovi mogu biti tim više dekadentni i tim više stereotipizirani u homoseksualnom kodu. Negiram, dakle, transgresivni doprinos, ali ne i prisutnost homoseksualnog podteksta kojem se može prići i iz perspektive brojnih stajališta koja su tvrdila da je neki oblik seksualne subverzije prisutan. U članku "Anal Rope" **D. A. Miller** oslonila se na **Barthesovo** zamjedbe o denotativnosti i konotativnosti kako bi pokazala da u vrijeme snimanja filma homoseksualnost u cijelosti pripada carstvu konotacije. Konotacija je, naime, označiteljska praksa homofobije: ako sumnja u homoseksualnost postoji, ono što bi je možda i dovelo u pitanje, neće je ukloniti, već samo pojačati, ali ona svejedno ostaje u sferi poricanja. Preko homoseksualnosti se u filmu, međutim, prelazilo kao preko sastavnice nebitne za priču, odnosno, dok je transgresivna fascinacija u ovom filmu prelazila na tehničke inovacije, sama je homoseksualnost postala suhim tehničkim detaljem.

U sprezi s većinom autora koji **Hitchcocka** optužuju za homofobiju nalazi se i **L. Wallace** kada tvrdi da **KONOPAC** otvara mogućnost homoseksualnosti u priči samo da bi je zanijskao. **KONOPAC** je odobren od strane **Haysove** komisije kao film u kojem nema traga seksualnoj perverziji, premda njegovi dijalozi i mizanscena ponovljeno konotiraju tu nepristupnu homoseksualnost. I **Fernandu Croceu** čini se da *lupus in fabula* filma nije tijelo zadržanog nego homoerotski podtekst kojeg je **Hitchcock** bio itekako svjestan ako

17 — **Amy Lawrence** u: "Jimmy Stewart is Being Beaten: Rope and the Postwar Crisis in American Masculinity", *QUARTERLY REVIEW OF FILM AND VIDEO* XVI/1, srpanj 1995. (dostupno u sažetku preko baze JSTOR) raspravlja o **Stewartovoj** ulozi sa stajališta nedostataka **Hitchcockova** projekta. **Stewart** je, naime, kao "zvijezda za identifikaciju" (dečko iz susjedstva) bio potreban **Hitchcocku** da skrene pažnju s kontroverznosti teme. Do samog je kraja nejasno je li Rupert dobar ili zao, ali naposljetku slijedi katarza — usredištenje na zvijezdi-pozitivcu, kao stabilnoj točki unutar devijacije. Autorica dalje raspravlja o **Stewartovoj** ulozi u poslijeratnoj američkoj kinematografiji, njegovoj maskulinitetu i heteronornosti kao izvorima za prikaz nesigurnosti, anksioznosti i patnje te ulozi koju je Drugi svjetski rat imao na takvo njegovo oblikovanje. Čini mi se da bi bez ukupne suradnje s **Hitchcockom** takva percepcija bila bitno oslabljena.

18 — **Hitchcock** se već gotovo bio naviknuo na taj postupak "ispričavanja", na prilagođavanje društvenom ukusu, kakvo je učinjeno i, primjerice, još za 39 **STEPENICA**. Scenu se pucnja kroz prozor može čitati i kao *coming out*, ako se film gleda isključivo iz *queer* vizure (tako to čini, primjerice, **Fernando Croce**: "DVD Review: Rope", dostupno na: <http://www.slantmagazine.com/film/review/rope/2231>, 31. 1. 2010).

19 — **Peterlić** ovaj završetak filma vidi sasvim drukčije — kao nagovještaj **Hitchcockovih** kasnijih metafizičkih preokupacija (**KRAGIĆ/GILIĆ** 2003: 306–307). Osobno tu vidim poruku da društvo samo bdije i da je potrebno riješiti se pretjerana individualizma koji može odvesti u zločin. Rupert će priznati da je bio u krivu – on je u sebi uvijek (on je uvijek težio sve zadržati na razini teorijske rasprave) — ali je prouzročio tragediju. Ipak, za takvo što nema osude i upravo njemu pripada pravo da izgovori moralku, iako nam se možda čini da bi to trebalo pripasti umjerenom starčiću, ocu ubijenog. To pravo, međutim, pripada **Jimmyju Stewartu**, sveameričkom junaku koji, kada i griješi, utječući se **Nietzscheu** (pri čemu je njegov ciniizam uvijek simpatičan), samo treba priznati da je pogriješio. Uostalom, **Hitchcocka** ne zanimaju likovi prosječnih kvaliteta, pa ni Rupert Cadel ne pripada takvima.

20 — Smrtna je kazna doista postojala za ovakve zločine u državi New York 1948., v. <http://www.deathpenaltyinfo.org/> (31. 1. 2010).

ga i nije mogao prikazati kako je htio 1948. Bez obzira na to, **Hitchcocka** više zanima rađanje nasilja iz opresije nego konvencionalno smještanje homoseksualaca u ulogu negativaca, ali on mora biti oprezan u tom cenzorima provokativnom predlošku pa se može osloniti samo na aluzije. Da se **Hitchcockov** interes veže uz “abnormalno”, potvrđuje za **Crocea** i to što ostaje u stanu i kada je namirio društvenu normalnost — poslavši tipičan zaljubljeni par (**Joan Chandler** i **Douglas Dick**) kući, vraća se raspletu devijacije u sceni ejakulirajućeg pištolja, pištolja koji predstavlja *coming out* i nakon čijeg se pucnja likovi na čudan način osjećaju oslobođenima. Time se **Croce** smješta uz kritičare koji ovaj film vide izrazito transgresivno te govori u prilog tezi da **Hitchcock** ne može biti homofob, čemu su dokaz i drugi njegovi filmovi poput **NEPOZNATI IZ NORD-EKSPRESA**.²¹

U klasičnom pak radu **HITCHCOCK'S FILMS REVISITED**, u članku “The Murderous Gays: Hitchcock's Homophobia”, **Robin Wood** zajedno s mnogim drugim autorima (primjerice, **Croceom**), ne preže od toga da u pojedinim scenama vidi metafore seksualnog čina. Takvo gledanje ne mora nužno biti prenategnuto — kada sam prvi put gledao film, bez ikakva znanja o ovakvim čitanjima, scena mi se ubojstva činila “sumnjivom”: osim što je fizički zamorno, ubojstvo je očito predstavljalo i senzualan užitak. Ako je jedna scena tako zamišljena, nema razloga zašto ne bi bile i druge koje se uobičajeno “sumnjiči”, poput one s bocom šampanjca ili razgovora dvojice ubojica za klavirom kada zaklanjaju jedan drugoga i zamalo se dodiruju, ili disciplinskog šamara, kao oblika fizičkog kontakta, koji Brandon udara Philipu. Nema sumnje da su ova dvojica snažno homoseksualno kodirana, primjerice, ubojstvo ih zanima dubinski, na teorijskoj razini, jer su dubinski “perverzni”, uz to što su fini i uglađeni, pa još podijeljeni na “muškog” i “ženskog” partnera (usplahiren i osjetljiv, umjetnosti sklon Philip i hladan i racionalan, okrutan i amoralan kicoš Brandon). Erotska je napetost, tipično za **Hitchcocka**, slabo prikriivena, baš kao što je i zločin zapravo slabo prikriiven, pa kao što zločin priziva otkrivanje isto vrijedi i za seksualne odnose. **Foucault** bi se sigurno složio jer za njega je moderan homoseksualac pozvan da se ispovijedi

i odredi (SPARGO 2001: 18–23). Također je zanimljivo da se u filmu mnogo puta ponavlja riječ *peculiar*, pa nekoliko puta i *strange*, a jednom i *queer* (dakako, daleko prije vremena negoli je ta riječ poprimila neka od značenja koja ima danas). Duhovito je i da je u nevještu prijevodu koji sam našao na internetu, kada **Joan Chandler** za sebe kaže “da nije mogla biti gay”, prevedeno “da nije mogla biti lezbijka” umjesto “vedra/vesela”. Uobičajeno je i da se izvanfilmski fakti uklope u neku tezu koja se pokušava dokazati, pa se tako *queer* čitanja redovito hvataju za homoseksualnost dvojice glumaca, kao i onu **Leopolda i Loeba**, a ne promiče im i da su dijalozi izvorne kazališne predstave bili također homoerotično intonirani.

Što se tiče inspiriranosti filma stvarnim događajem, ona je podjednako česta u književnosti (npr. *MADAME BOVARY*) i filmu (M), pa se slučajem **Leopolda i Loeba** iz 1924. ne treba ovdje pretjerano baviti²² — dovoljno je reći da su i spomenuti dvojac činili iznimno obrazovani i perspektivni mladići koji su svog nećaka ubili iz zabave pa je bizarnost zločina preuzeta iz stvarnog svijeta. Također se može dodati da je u vrijeme prve pojave film ponekad bio kritiziran zbog loše adaptacije predstave, dok su čisto filmske inovacije hvaljene. Tako u članku “Cinema: The New Pictures, Sep. 13, 1948”²³ autor tvrdi da su likovi u filmu postali mnogo konvencionalniji negoli su to bili u drami koja je na njihovoj amoralnosti, genijalnosti, dendizmu i okrutnosti počivala.²⁴ Kasnije će postati jasno da se **Hitchcock** zapravo manje interesirao za uvjerljivost svojih likova (v. fusnotu 27).

21 — V. “DVD Review: Rope” na: <http://www.slantmagazine.com/film/review/rope/2231> (31.1.2010).

22 — Za daljnje se bavljenje slučajem, njegovom recepcijom i preoblikovanjem u američkoj kulturi može preporučiti tekst “Making and Remaking an Event: The Leopold and Loeb Case in American Culture” Paule Fass. (*THE JOURNAL OF AMERICAN HISTORY*, Vol. 80, No. 3, prosinac 1993.), dostupan u cijelosti preko baze JSTOR. Spomenuti je članak iznimno zanimljiva studija, ali ne filmološka, pa **Hitchcockov** film jedva i spominje.

23 — V. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,888513,00.html> (31.1.2010).

Govoreći o žanru, **Ratković** film svrstava u kriminalistički žanr, u kategoriju pravog filma detekcije. Pritom primjećuje da se do rješenja ne dolazi pretežito dokazima (praćenjem tragova)²⁵, nego pukim razgovorom koji je jedno od osnovnih obilježja djela. Premda se slažem s time da je dijalog vrlo važna sastavnica djela, kako za tzv. igru mačke i miša, tako i za verbalnu komiku, osobno **KONOPAC** ne bih uopće svrstao u detektivski žanr jer mi se čini da je detekcija potpuno odsutna — od samog je početka zločin poznat, zna se da Rupert ima iznimne sposobnosti za razotkrivanje zločina pa čak i sami ubojice ostavljaju tragove želeći biti razotkriveni. Od početka je jasno da Rupert sumnja i da mu se zagonetka otvara, pa na kraju nema nikakva obrata. *Masterminda* Brandona upravo to i uzbuđuje — on želi imati na zabavi onog tko je zločin nadahnuo i tko će posumnjati, on uživa u igrici s njim, kao što uživa u tome da drugima otkriva tragove svojeg zločina. Jedina komponenta koju želi kontrolirati jest njegov labilni prijatelj (koji u više trenutaka, suočen s osjećajem krivnje, gleda svoje ruke koje su počinile zločin). Usputno spominjem da **James Stewart**, ukoliko je on glavni lik filma (a on to jest po svojim sposobnostima, svojoj centralnoj ulozi s obzirom na to da je zločin nadahnuo i da se igra otkrivanja za njega i organizira), potpuno odgovara **Hitchcockovu** tipu junaka — on jest naoko ekscentrik, ali ga situacija toliko nadmašuje da naposljetku posve utječe onoj masi koju je unižavao svojim cinizmom.

U određenoj je mjeri i slavni **Hitchcockov** *suspense*, osjećaj neizvjesnosti i nesigurnosti ishoda, u ovom filmu izostao — premda cijeli film nateže živce ubojica, a na taj način i gledateljve jer je gledatelj perspektivom²⁶ vezan za ubojice pa strepi da ih se ne otkrije, ipak kao da je sasvim jasno da će oni na kraju, što svaki od njih na svoj način zapravo i želi, biti otkriveni. To od prvog trenutka sugerira Rupertov superiorni intelekt, a njegova je sumnjičavost gotovo trenutno aktivirana.

Psihološka razrada o kojoj literatura govori kao o središtu radnje (primjerice, KRAGIĆ/GILIĆ 2003: 306–307) doista postoji, ali se pričinja naivnom — može se raspravljati je li to zbog vremena nastanka,²⁷ zbog kazališnog ugođaja u

24 — Za bavljenje su recepcijom filma u doba prvog prikazivanja korisni i članci: “Rope: An exercise in Suspense Directed by Alfred Hitchcock” **Bosleyja Crowthera** (dostupno na: <http://partners.nytimes.com/library/film/081748hitch-rope-review.html>, 31. 1. 2010.), članak iz VARIETYJA (v. f. snotu 4), kao i rad “A Long Rope” **Irvinga Pichela** (Hollywood Quarterly, Vol. 3, No. 4., ljeto 1948), jedan od prvih znanstvenih radova o filmu, a koji se njime pretežno bavi u okviru opisivanja filmskog medija.

25 — Ne slažem se s **Ratković** koja tvrdi kako Rupert počinje shvaćati da se zločin dogodio tek kada zabunom dobije u ruke Davidov šešir s inicijalima, jer nema dokaza da ih je on uopće vidio — kako je svaki trag njegove sumnjičavosti na licu u filmu brižno dokumentiran kamerom, teško je vjerovati da ovaj to ne bi bio, a to što se kamera spustila na inicijale, ne znači da ih je Rupert, koji je prethodno i naknadno gledao ravno pred sebe, doista i vidio. Mnogo je važnije to što je Rupert, zahvaljujući svojim mentalnim sposobnostima, sumnjičav od samog početka, pa bi zapravo svaki takav detalj imao postve jednaku težinu u njegovu završnom razotkrivanju zločina.

26 — “**Hitchcockovi** su filmovi povezani s dramom gledanja/ promatranja. **Hitchcock** je majstor klasične strukture *točke gledašta* u kojoj iza kadra lika koji gleda slijedi kadar onoga što se gleda. U narativnom smislu lik koji je u ulozi promatrača personificira specifičnu pripovjedačku instancu – fokalizatora. (...) Onaj koji gleda/ fokalizator u ulozi je subjekta i on je u povlaštenoj poziciji.” (VOJKOVIĆ 2008: 75). **Vojković** dobro opisuje **Hitchcockov** postupak, ali griješi u definiciji fokalizacije — ona se, kako pokazuje **Gilić** (GILIĆ 2007: 71), ne odnosi samo na viđenje, nego i na ono što lik može znati (pa, primjerice, njegov “ukus” može i stilski obilježiti film) — subjektivni kadar nije isto što i fokalizacija! U **KONOPCU** su fokalizatori ubojice (sa svojim znanjem i ukusom: njihova pomaknuta teorija o zločinu kao umjetnosti obilježava film), što je vidljivo i iz stila: to je maksimalna uglađenost s notom perverzije (zelenog) ili uglađenost toliko prenaplaštena da je perverzna. Uz određenu bi se slobodu možda moglo spekulirati i sa samim gledateljem kao fokalizatorom, odnosno, točkom fokalizacije u samoj kameri, ali bi to možda već bilo narušavanje osnovnog značenja pojma. U ovom su filmu, inače, rjeđi kadrovi “onoga što se gleda”, mada ih ima. Za pripovijedanje je vrlo važno što ekstradijegetski faktori znaju tko je ubojica, dok intradijegetski (osim ubojica) toga nisu svjesni. **Ratković** to naziva igranjem Boga i smatra to ključnim sastojkom *suspensea*, ali taj višak znanja ne znači da drama s prisutnošću/odsutnošću tijela zločina za ekstradijegetske faktore ne vrijedi. Nadalje, povezivanje radnje i okolnosti snimanja filma nije, kako nastojim pokazati, sasvim bezazleno — barem utoliko što se glumac koji je igrao ubijenog jedno vrijeme doista nalazio u škrinji. **Ratković** činjenicu da gledatelj zna više od članova obitelji ubijenog dobro uspoređuje s **Tanhoferovim** “H-8...”: u oba slučaja gledatelj ne zna ishod, premda je to za **KONOPAC** (tj. traganje) manje bitno.

kojem su se filmski glumci, kako prenosi teže snašli²⁸ (a koji je na njih utjecao koliko i na scenografiju) ili zbog činjenice da slabo prikrivena napetost ubojica mora cijelo vrijeme postojati ne bi li Rupertu bila uočljivija. Pokušaji su ubojica da glume smirenost uočljivo nespretni, a u slučaju labilnijeg Phillipa mogu postići i komični efekt. Verbalna je komika inače obilano prisutna u ovom filmu, u čemu on nije izuzetak od drugih **Hitchcockovih** filmova. Ona postoji na nekoliko razina, primjerice, humor koji se temelji na činjenici da gledatelj zna više od članova pokojnikove obitelji, poput opaske o rukama koje će ubojicu učiniti slavnim, ali i humor kao društvena praksa kojom se ismijava, primjerice, horoskop. Točno bismo takav humor mogli zamisliti na nekoj opuštenoj zabavi u formi cikličkog podrugivanja sa starijom gospođom kojoj se nekoliko puta vraća vrcakasti Rupert “koji se jedini zabavlja”. Čak je i cinizam u filmu primjeren do te mjere da je prirodan. S posljednjom se mogućnošću slaže i crnohumorna nota filma, koja u bitnome ovisi o količini znanja ekstradijegetskih faktora. Prisutne su verbalne i motivske²⁹ igrice te cinizam, slični onima u drugim **Hitchcockovim** filmovima (dvostruka značenja dviju uzastopnih rečenica), s tom razlikom da u ovom filmu ubojice (točnije Brandon) same navlače, ostavljaju tragove i koriste se viškom svoga znanja. Na **Hitchcocku** ostaje osigurati “nehotičnu” dvoznačnost dijaloga i za one likove koji nisu “pri znanju” te time izazvati komiku. Tako je humor i u ovom filmu strukturni element — on povećava napetost (približava otkrivanje tajne) i naglašava devijaciju.

• • •

U **Hitchcockovim** se filmovima glavni sadržaj obično ne nalazi u filmu. U slučaju se **KONOPCA** ta tvrdnja ne bi moglo braniti kada bi se glavnim sadržajem smatralo tijelo pokojnika, ali skloniji sam vjerovanju da bi glavni sadržaj činili tijelo i netko tko ne zna za ubojstvo (dakle obitelj, djevojka, školski kolega ili Rupert). Pogled na tijelo u škrinji, od strane nekoga tko otkriva — to je centralni sadržaj koji u filmu ne vidimo i koji stvara napetost. Ni u jednom se trenutku to dvoje ne

nalazi u istom kadru — kada Rupert konačno otkriva tijelo, mi ga ne vidimo. Nije samo za subjektivni kadar i “narativni kadar” na kraju filma, kadar koji prati liniju događaja kako je Rupert iznosi objašnjavajući kako bi on izvršio zločin, ključan fenomen odsutnosti, praznine, izostanka, tj. dvojnost Davidove prisutnosti/odsutnosti (*corpus delicti*, u smislu tijela u koje je zločin upisan), nego i za cijeli film. Njegovo je tijelo stalno prisutno i mi znamo gdje se nalazi (u središtu mizanscene o kojoj **Hitchcock** strahovito vodi računa, što je

27 — Suvremeni gledatelji u pravilu slabije reagiraju na psihološku karakterizaciju likova, ali to filmu ne uzimaju za zlo. V. npr. retrospektivu **Iana Waldrona-Mantganija** iz 2003. na: <http://www.ukcritic.com/ropehitchretro.html> 31. 1. 2010. Isti autor dobro primjećuje da **Hitchcocku** i inače nisu smetale “drvene” izvedbe glumaca, dok su god priče i filmske tehnike mogle prenijeti dubinu ljudskog karaktera (dodajmo: i na taj način možda više tipove ljudi negoli pojedince, što sasvim odgovara holivudskom sustavu zvijezda). Zamjećuje i univerzalnu kvalitetu dijaloga koji su, između ostaloga, omogućili i da se metafилmski prokomentira **Hitchcockov** film OZLOGLAŠENA iz 1946. Na: <http://www.emmanuellevy.com/search/details.cfm?id=429> je također moguće pročitati negativnu kritiku **Stewartova** nastupa.

28 — **James Stewart**, prema osobnom svjedočenju, igrajući u filmu prošao je najteže glumačko iskustvo kakvo ni prije ni poslije nije doživio, v. <http://www.vjesnik.hr/html/2006/02/18/Clanak.asp?r=pis&c=1> (31. 1. 2010.). Navodno je tokom snimanja duhovito primijetio da bi, s obzirom na narav pothvata, mogli započeti i s prodajom ulaznica, v. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19840615/REVIEWS/811069998/1023> (31. 1. 2010.).

29 — Poput svjetiljke uperene u Phillipa (kao da je na ispitivanju), a koja ga čini nervoznim, metronoma koji otkucava ili famoznog konopa kojim Brandon veže knjige za pokojnikova oca. Konop, dakako, funkcionira i kao simbol: neprekinuta cjelina koja sugerira jedinstvo (kadra, vremena i prostora, a možda i društva koje složenim snagama reagira na pucanj). Simbolika konopca može biti poticaj i za neka poststrukturalistička čitanja: **Christopher Morris** u radu “Ro/pe” (FILM CRITICISM, vol. 24, br. 2, zima 1999/2000.) raspravlja o KONOPCU kao o metanarativu koji pripovijedajući otkriva neuspjeh svojeg čina reprezentacije. Dio je to teze **Paula de Mana** o alegoriji čitanja (a podosta podsjeća na **Derridu**). U naslovu je i središnjoj metafori filma to najbolje vidljivo, kao i u ironiji (posebno *vis a vis* ubojstva i homoseksualnosti) koja je filmu imanentna. Pojednostavljeno rečeno: narativna je linija i izrezana i ne-izrezana u isto vrijeme, baš kao uže. Također su moguća i čitanja koja polaze od **Lacana** — premda se KONOPAC ne spominje u jedinjoj **Žižekovoj** knjizi o filmu prevedenoj na hrvatski (PERVERTITOV VODIČ KROZ FILM), ima o njemu riječi u drugim **Žižekovim** radovima. Pomoću KONOPCA on, primjerice, nastoji odgovoriti na pitanje: “Zašto je žena Simptom muškarca?” u knjizi ENJOY YOUR SYMPTOM!: *Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York: Routledge, 1992.

i potencirano ovim “kazališnim filmom”), ali drugi ne znaju.³⁰ Stalni govor o Davidu koji nije prisutan, u Rupertovu slučaju govor o tome kako bi mu prišao iza leđa, dok kamera snima praznu stolicu u kojoj se David nalazi/ne nalazi — to su ključni trenuci ovog postupka. David titra između likova, njegova lešina stvara napetost scene, iako je on doista tamo samo za ubojice i gledatelje — ali i to je dovoljno. **Hitchcock** je prevelik majstor da bi uopće snimio Davidovo tijelo u samoj škrinji, veća je napetost osigurana na ovaj način. Mi nismo doista vidjeli Davida u škrinji, iako znamo da se on ondje nalazi. Ali to što ga nismo vidjeli naglašava njegovu prisutnost/odsutnost i za nas, naročito u najnapetijem trenutku, kada gospođa Wilson do polovice otvori škrinju prije negoli je ubojica stigne zatvoriti.³¹

Uostalom, iz perspektive Brandona, hladnijeg od dvojice ubojica, David i nije bitan “po sebi”, nego je, kao simbol savršenog zločina, ovdje na općenitoj razini. I za nas je on samo “tijelo zločina”, no mi kroz razgovore drugih likova bivamo upoznati s Davidovom životnošću, on za nas postaje stvarniji, ljudskiji (ostavlja iza sebe upražnjeno mjesto), a njegovo ubojstvo okrutan čin. Rasplet je zato tipično holivudski traljav: zar nam je doista trebao Jimmy Stewart da nam ponovi ono što smo već saznali iz razgovora o Davidu, da je ubijen jedan mladić koji je volio, koji je bio živ u punini i čiji je život sada dokinut? To verbalno artikuliranje onoga što je već vizualno jasno prikazano čini se tipičnim holivudskim ustupkom širokoj publici, a ovdje i ideologemom. **Hitchcock** je ovim postupkom pokazao da je karakteriziranje lika kroz očiste drugih likova redovito vrlo životno, ukazao je možda na ono čemu se rugao još **Molière** u svojim komedijama — na relativnost čovjekova jastva kada se ono sastavlja iz viđenja drugih.

30 — Slažem se s **Ratković** koja u škrinji s pokojnikom vidi srž napetosti (tim više što je ona otključana) i *leitmotivsku* ulogu, ali pokušavam njenu ulogu za nijansu produbiti.

31 — Da je i forma važna za sadržaj, a ne samo obratno, pokazuje okolnost da publika mora znati da je tijelo uvijek u škrinji, što bi se moglo dovesti u pitanje vremenskim skokovima.

— LITERATURA —

Bordwell, David. O POVIJESTI FILMSKOGA STILA. Zagreb, 2005.

Canby, Vincent. "Hitchcock's Rope: A stunt to behold". Dostupno na: <http://www.nytimes.com/1984/06/03/movies/hitchcock-s-rope-a-stunt-to-behold.html?pagewanted=all>, 31.1.2010.

"Cinema: The New Pictures, Sep. 13, 1948." Dostupno na: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,888513,00.html>, 31.1.2010.

Croce, Fernando. "DVD Review: Rope". Dostupno na: <http://www.slantmagazine.com/film/review/rope/2231>, 31.1.2010.

Crowther, Bosley. Rope: "An exercise in Suspense Directed by Alfred Hitchcock". Dostupno na: <http://partners.nytimes.com/library/film/081748hitch-rope-review.html>, 31.1.2010.

Damasio, Antonio. "How Hitchcock Rope Stretches Time". *Scientific American Special Edition*, Svezak 16 (Veljača 2006.), Broj 1. Dostupno putem baze EBSCOhost Academic Search Complete.

Ebert, Roger. "Rope". Dostupno na: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19840615/REVIEWS/811069998/1023>, 31.1.2010.

Gilić, Nikica. UVOD U TEORIJU FILMSKE PRIČE. Zagreb, 2007.

<http://www.deathpenaltyinfo.org/>, 31.1.2010.

<http://www.emanuellevy.com/search/details.cfm?id=429>, 31.1.2010.

Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.). FILMSKI LEKSIKON, Zagreb, 2003.

Lawrence, Amy. "Jimmy Stewart is Being Beaten: Rope and the Postwar Crisis in American Masculinity". *QUARTERLY REVIEW OF FILM AND VIDEO* XVI/1, Srpanj 1995. Dostupno u sažetku preko baze JSTOR.

Lisjak, Marijana. "Hitchcockov omiljeni glumac. Pojavljivanje Alfreda Hitchcocka u vlastitim filmovima". Dostupno na: <http://www.matica.hr/Vijenac/vij223.nsf/AllWebDocs/hitch>, 31.1.2010.

Miller, A. D. "Anal Rope". *REPRESENTATIONS*, Broj 32, Jesen 1990. Dostupno u cijelosti putem baze JSTOR

Morris, Christopher. "Ro/pe". U: *FILM CRITICISM*, vol. 24, br. 2 Zima 1999/2000. Dostupno u sažetku putem baze JSTOR

Pandža, Gordan. "Veliki meštar strave". Dostupno na: <http://www.vjesnik.hr/html/2006/02/18/Clanak.asp?r=pis&c=1>, 31.1.2010.

Pichel, Irving. "A Long Rope". *HOLLYWOOD QUARTERLY*, Vol. 3, Broj 4., Ljeto 1948. Dostupno u cijelosti preko baze JSTOR

Ratković, Marija. "Dramaturgija filma Konopac Alfreda Hitchcocka". *ZAPIS*, posebni broj, 2007. Dostupno na: http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1880, 31.1.2010.

Rogers, Nathaniel. "Personal Cannon #99 : Rope. Hitchcock and The Continous Shot". Dostupno na: <http://www.thefilmexperience.net/Reviews/rope.html>, 31.1.2010.

"Rope". Dostupno na: <http://www.variety.com/review/VE1117794569.html?categoryid=31&cs=1>, 31.1.2010.

Spargo, Tamsin. FOUCAULT I QUEER TEORIJA. Zagreb, 2001.

Vojković, Saša. FILMSKI MEDIJ KAO (TRANS)KULTURALNI SPEKTAKL. Zagreb, 2008.

Waldron-Mantgani, Ian. "Rope". Dostupno na: <http://www.ukcritic.com/ropehitchretro.html>, 31.1.2010.

Wallace, L. "Continuous sex: the editing of homosexuality in Bound and Rope". SCREEN, vol. 41 broj 4., Zima 2000. Dostupno djelomično putem baze EBSCOhost

Wollen, Peter. "Rope: Three Hypotheses". U: HITCHCOCK: *Centenary Essays*, Richard Allen, S. Ishii Gonzales (ur.), British Film Institute: 2008.

Wood, Robin. "The Murderous Gays: Hitchcock's Homophobia". HITCHCOCK'S FILMS REVISITED, Robin Wood (ur.), Columbia University Press, 1989.

Žižek, Slavoj. ENJOY YOUR SYMPTOM! : *Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York: Routledge, 1992.