

JOHN ORR

102

Povratak
Hitchcocku
i Humeu : strah,
nedoumica
i trema

[s engleskog prevela Valentina Lisak]
valentinalisak@gmail.com

104

— JOHN ORR: Povratak Hitchcocku i Humeu : strah, nedoumica i *trema* [s engleskog prevela Valentina Lisak]

———— JOHN ORR bio je profesor emeritus pri Fakultetu društvenih i političkih znanosti te predavač na Filmskim studijima Sveučilišta u Edinburghu. Posebno se bavio odnosom filma, kulture i moderniteta, stilskim i narativnim inovacijama u suvremenom igranom filmu, razvojem modernizma u europskoj i američkoj kinematografiji. Autor je knjiga CINEMA AND MODERNITY (1993), CONTEMPORARY CINEMA (1998), THE ART AND POLITICS OF FILM (2000), HITCHCOCK AND TWENTIETH CENTURY CINEMA (2005), THE CINEMA OF ROMAN POLANSKI (2006), ROMANTICS AND MODERNISTS IN BRITISH CINEMA (2010). Uredio je i niz drugih naslova poput CINEMA AND FICTION (1992, sa Colinom Nicholsonom), POST-WAR CINEMA AND MODERNITY: *A Film Reader* (2000, sa Olgom Taxidou) i THE CINEMA OF ANDRZEJ WAJDA (2003, sa Elzbietom Ostrowskom). Preminuo je u rujnu 2010.

106

— JOHN ORR: Povratak Hitchcocku i Humeu : strah, nedoumica i *trema* [s engleskog prevela Valentina Lisak]

— Ovaj je esej povratak na mjesto zločina. U svojoj sam recentnoj knjizi o **Hitchcocku** (ORR 2005, 26–52) iznio bezobrazno općenitu teoriju o vezi između **Hitchcockovih** filmova i **Humeovih** razmišljanja o ljudskoj prirodi. Kod tako spekulativnih tekstova obično se brzo primijete manjkavosti. No nakon izlaska knjige nije me mučio osjećaj da sam pretjerao — jer uvjeren sam da jesam — nego da nisam otišao dovoljno daleko. Još je mnogo toga ostalo neizrečeno o ovoj zaobilaznoj vezi na daljinu koja premošćuje nekoliko stoljeća. Sada držim da je to najbolje učiniti pomoću filma o kojem još nisam govorio, djelomice zato što sam dijelio rašireno mišljenje kako to nije jedan od **Hitchcockovih** boljih filmova. Gluma mi se činila neujednačenom, stil hirovitim, radnja često prenatrpanom, a i patila je, barem sam tako mislio, od te opće autorske nesigurnosti koja je povremeno obilježavala **Hitchcockov** povratak u Englesku. S druge je strane i njegov kratki ratni film **SRETAN PUT** (**BON VOYAGE**, 1944) bio također potcijenjen, kao i, na različite načine, u **ZNAKU JARCA** (**UNDER CAPRICORN**, 1949), prerada **ČOVJEKA KOJI JE PREVIŠE ZNAO** (**THE MAN WHO KNEW TOO MUCH**, 1956), a kasnije i **MAHNITOST** (**FRENZY**, 1972). Kao što je **Michael Walker** (1999, 199–202) istaknuo: **TREMA** (**STAGE FRIGHT**, 1950) posjeduje kompleksnu strukturu, pripovijednu koherentnost i tekstualnu gustoću koje nedostaju njegovim filmovima iz 1930-ih, poput **MLADIH I NEVINIH** (**YOUNG AND INNOCENT**, 1937). Drugim riječima, **TREMA** 1950. vraća u London sve one inovativne aspekte **Hitchcockove** holivudske estetike iz 1940-ih.

Glumački se propusti **Michaela Wildinga** i **Jane Wyman**, koji očito nisu **Grant** i **Bergmanova**, te **Richarda Todda**, koji očito nije **Joseph Cotten**, smanjuju nakon drugog gledanja kad se slojevi radnje i motivacije produbljuju, pozornica kristalizira u organsku metaforu drame u filmu, a moć simboličkih predmeta postaje većom. Ovo je također i film u kojem je **Hitchcock** uz dozu svoje poznate lukavosti i proračunata humora strukturno-tematski model izgubljenih identiteta iskoristio na nove i neočekivane načine. Proširuje spektar svojih metoda te izvodi hrabar potez često proglašavan tek trikom ili smicalicom za postizanje obrata — *lažni*

flashback. Film naizgled započinje kao još jedna priča o “greškom optuženom čovjeku” u bijegu, slijedeći stope 39 STEPENICA (THE 39 STEPS, 1935.), MLADIH I NEVINIH i SABOTERA (SABOTEUR, 1942.). Jonathan Cooper (**Todd**), bjeGUNac pogrešno optužen za ubojstvo, odlučan je uz pomoć bliske prijateljice Eve (**Wyman**), studentice glume, dokazati svoju nevinost. Tek mnogo kasnije otkrivamo da joj je Cooper lagao te da je naposljetku ubojica ipak on. Ali krenimo od početka. Dok u autu juri kroz bombama razoreni East End s katedralom sv. Pavla u pozadini, Cooper otkriva Eve da je optužen za ubojstvo supruga pjevačice Charlotte Inward (**Marlene Dietrich**), njegove mnogo starije ljubavnice, dok je zapravo pravi ubojica ona. “Nepravdu” prikazuje slikovito, pripovijedajući Eve o otkriću zločina pomoću takozvanog “lažnog *flashbacka*” kojim film započinje. No naziv *flashback* ovdje je krivo primijenjen jer ne sadrži glas pripovjedača kao u *film noiru*, a dijelovi Cooperove priče sadrže i elemente istine. Ovdje je *flashback* živopisan, dramatičan prikaz mješovita sjećanja sačinjena od istine i laži. I baš kao što njegova vizualna moć uvjeravanja pridobiva Eve, tako pridobiva i nas. Kao potpora Cooperovoj priči javlja se i činjenica koje je svjesna većina gledatelja — **Hitchcock** običava snimati filmove o greškom optuženima te se i ovaj čini još jednim u nizu.

Učinimo sada nagli zaokret prema **Davidu Humeu**. U njegovu tumačenju pouzdanog sjećanja u RASPRAVI O LJUDSKOJ PRIRODI osjeti uvijek ovise o snazi i živopisnosti dokaza u sjećanju te um svoje rasuđivanje primjenjuje na njih. Prisjećanje događaja stoga prevaže nad moći imaginacije, koja izmišlja stvari koje se uopće nisu dogodile. Ipak, epistemološki je gledano ta usporedba relativna, stvar vjerovatnosti koja vrijedi u većini slučajeva, ali ne uvijek. **Hume** priznaje da baš kao što sjećanja mogu toliko izblijedjeti da ih doživimo kao produkt mašte, tako može vrijediti i obratno:

Predstava uobrazilje može da stekne takvu snagu i živost da prolazi kao predstava pamćenja i da krivotvori svoja dejstva na verovanje i suđenje. Ovo se primećuje u slučaju lažaca, koji, čestim ponavljanjem svojih laži, najzad dođu do toga da veruju u njih i pamte ih kao stvarnosti. (1983, 86)

Humeovo nas zapažanje dovodi do zagonetke **Hitchcockova flashbacka**: dolazi do prijenosa pri kojem elementi mašte preuzimaju neke elemente sjećanja te Cooper u žaru i elokvenciji svoje priče trenutno povjeruje u vlastitu propagandu. No budući da je kino medij koji ima publiku, javljaju se dvije razine te propagande: Cooper ne laže samo Eve, već i nama, a **Hitchcockove** su metode snimanja *flashbacka* takve da Cooperovu narativnu imaginaciju obdaruju dodatnom vizualnom snagom i živopisnošću te veliku laž prepliću s drugim događajima koji se retrospektivno pokazuju istinitima. Pogledajmo kako to funkcionira.

Film započinje podizanjem kazališnog zastora koji otkriva kadar snimljen iz gornjeg rakursa što prikazuje katedralu sv. Pavla okruženu kraterima nastalim bombardiranjem. Iz daljine napuštenom cestom prema kameri juri sportski automobil. Slijedi rez na prikaz automobila iz donjeg rakursa, a zatim krupni plan **Todda i Wyman** u autu. Cooper opisuje tijek svog bijega koji započinje jedne večeri u njegovu stanu. Čim **Hitchcock** prijeđe na Cooperovu scenu prisjećanja, *voice over* prestaje. Coopera posjećuje Charlotte u bijeloj krvavoj haljini, govori mu o “slučajnom” ubojstvu svog muža i moli ga da ode u njezin stan kako bi joj donio plavu haljinu koju bi odjenula umjesto ove. (Upravo se ovaj prikaz njezina opisa ubojstva kasnije pokazuje lažnim.) On odlazi u njezin stan, ugleda ispruženo tijelo mrtvog čovjeka i u blizini žarač za kamin, očito istaknut kao oružje kojim je ubojstvo počinjeno, uzima plavu haljinu iz ormara, razbacuje stvari na suprugovu stolu u radnoj sobi i, želeći sugerirati provalu, razbije staklo na vratima koja vode u vrt. Na izlasku ga omete Charlotteina služavka Nellie (**Kay Walsh**) koja je upravo spazila truplo te vidi i njega kako bježi niz stepenice. Cooper se vraća, daje Charlotte njezinu haljinu i ona, kako su se zajednički dogovorili, odlazi u kazalište na svoj večernji nastup. “Ti si glumica”, kaže joj tada, “igraš ulogu.” Ubrzo nakon toga Cooper naziva Eveinu majku koja mu kaže da je Eve na probi na Kraljevskoj akademiji dramske umjetnosti, a zatim začuje policiju pred glavnim vratima. Izjuri van te se gonjen zakonom odveze na Akademiju gdje se nepozvan pridružuje Eveinoj probi na pozornici. U uho joj šapatom

priopći svoju nevolju (njegov vlastiti glumački trenutak) pa zajedno pobjegnu iza pozornice. Rezom se vraćamo u sadašnjost u autu gdje ga Eve obećaje odvesti ravno u očevu kolibu na obali i osigurati mu utočište.

Flashback traje čitavih trinaest minuta. Ne sadrži samo Cooperov opis Charlotteina posjeta već i Charlottein opis ubojstva te kratki *flashback* unutar *flashbacka* Charlotteina stana gdje se Cooper prisjeća kako ga je Nellie vidjela i zatim je zamišlja kako traži njegov broj u telefonskom imeniku da bi nazvala policiju. *Flashback* završava scenom na pozornici u Akademiji i njegovim bijegom od policije, što može potvrditi i sama Eve. Drugi je dio *flashbacka* uglavnom istinit: Nellie ga uistinu vidi kako odlazi nakon što je otkrila tijelo, a on stvarno ima Charlotteinu krvavu haljinu. Štoviše, možemo pretpostaviti da se lažiranje provale doista i dogodilo te da je žarač oružje kojim je počinjeno ubojstvo. No na kraju ipak saznajemo da su uloge Coopera i Charlotte preokrenute. On je ubojica, a ona suučesnik. Unatoč Charlotteinu nejasnom priznanju koje daje na kraju filma *Eve*, stvarni stupanj njezina suučesništva nikad nije utvrđen. Nikad ne doznajemo točnu ulogu koju je Charlotte igrala u ubojstvu, a koja bi mogla biti mnogo važnija nego što sama "priznaje". Drugim riječima, nema iscrpna, rašomonskog *flashbacka* iz njezine perspektive koji bi pružio protutežu živopisnom početku filma. **Hitchcock** nas gotovo izaziva da pravu istinu zamislimo vizualno na isti način i s istim učinkom koji je on postigao njenim lažiranjem. Ako **Hume** tvrdi da sjećanje posjeduje veću moć i živopisnost nego imaginacija, tada **Hitchcock** pokazuje (donekle arogantno) da filmski prikaz lažnog *flashbacka* posjeduje više hjumovske snage i živopisnosti nego pokušaji njegove publike da zamisli istinu. Na sličan način, čini se, **Michael Haneke** u svom nedavnom filmu **SKRIVENO** (*CACHÉ*, 2005) izaziva publiku da otkrije položaj nadzorne kamere čije su snimke postavljane u poštanski sandučić njegova uhođenoga pariškog para. Iz kojeg su kuta snimani? Tko je to činio? Zašto? Kakva je veza između sina Georgesu Laurenta (**Daniel Auteuil**) i sina sredovječnog Alžirca kojeg je u djetinjstvu na obiteljskoj farmi nakratko poznao kao umalo posvojenog polubrata? Snimke su dovoljno živ prikaz

prepoznatljivih mjesta koja mogu biti i jesu utvrđena. Je li naša sposobnost da ih prepoznamo dovoljno jaka za poništenje misterioznosti koju uspostavljaju snimke?

Na stilskoj razini **Hitchcockov flashback** koristi sve što može kako bi nas uvjerio u svoju istinitost. Snima duge, klizeće kadrove poput onoga Charlotte i Coopera dok se penju uz stepenice i prolaze kroz sobu. Mješavina je visokih i niskih kutova snimanja uravnotežena Cooperovim ulaskom u Charlottein stan. Zadivljujući ga snimak s kрана prati dok ulazi kroz prednja vrata i klizi dalje uz prolazeću pozadinu dok se on uspinje stepenicama i prolazi balkonom. Unutar stana kamera prati njegov put do “otkrića” — tijelo na podu, žarač u blizini, plava haljina u ormaru i njegov prolazak dalje do radne sobe gdje lažira provalu iz vrta. U takvoj mizansceni jedna sekvenca odražava drugu, čime se postiže dramatičan učinak. U usporedbi je s tim velik dio onog što slijedi, do posljednje sekvence koja se odvija u kazalištu, stilski jednostavan. Melodrama *flashbacka* i više nego parira prizorima iz svakodnevnog života. Unatoč tome u filmu je prisutan istančan kontinuitet. Cooperova zločinačka obmana pokreće čitav slijed dvoznačnih šarada. On sam igra ulogu “greškom optuženog”, Charlotte igra ulogu uciviljene udovice (iako je više od svega brine veličina dekoltea na crnoj haljini za žalovanje), dok Eve i njezin otac (**Alastair Sim**) neizvjesnim igranjem različitih uloga planiraju razotkriti Charlotte. Eve, studentica glume, na početku se lažno predstavlja Nellie kao novinarsko njuškalo, a zatim joj plaća kako bi mogla glumiti njezinu rođakinju Doris koja je privremeno zamjenjuje na mjestu Charlotteine služavke. Njezin otac razvija vlastitu taktiku šoka. Osvojivši lutku u igri gađanja iz puške, on natapa njezinu bijelu haljinu krvlju sa svoje ruke te podmićuje malog izviđača da je pokaže Charlotte dok na pozornici izvodi pjesmu **Edith Piaf** MA VIE EN ROSE, na što ona ostaje bez riječi (i dobiva napad treme). Ranije je Eve slijedila Inspektora “Ordinary” Smitha (**Michael Wilding**) u pivnicu kako bi saznala u kojem se smjeru kreće policijska istraga, ali se Smith na početku pravi da nije policajac i doima se zainteresiranijim za usputno zavođenje zgodne djevojke uz pivo i sendvič nego za istragu o ubojstvu. Pozvavši Smitha k sebi

doma sljedeći dan, Eve ga svojoj majci predstavlja kao glazbenika te ga moli da svira na njihovu klaviru. Svi igraju neku ulogu (izuzev lakovjerne majke), no za razliku od Coopera, nitko od njih ne izvodi *Veliku Laž*. S druge strane, mi vidimo njihovu glumu, porok kojega je lišen samo Cooper kao “krivi čovjek”.

Filozofski gledano **Hitchcockov flashback** postaje iznimka koja potvrđuje **Humeovo** pravilo. Sjećanje je ključ za percepcijski identitet jer nudi okvir za dosljednost i repetitivnost osjetljivih dokaza. Unutar tog se okvira gradi uvjerljiva laž, implicitno priznajući da je to način na koji funkcioniraju naši umovi te tako nudi lažnu dosljednost i repetitivnost. Prema **Humeu** je svakodnevna percepcija diskontinuirana pojava koja se u popunjavanju rupa oslanja na dosljednosti sjećanja i navike, i na to da će nam one u našim svakodnevnim susretima dati pregovarački okvir za odabir najizglednijega mogućeg rješenja. Tako smo i mi sami pogrešivi jer često podliježemo lovačkim pričama koje su ispričovijedane sa savršenom dosljednošću i potpuno uvjerljivo.

Hitchcock na stilskoj razini povisuje ulog snagom i živopisnošću samog *flashbacka*. Filmski je to najdojmljiviji narativni dio, a ujedno i onaj na koji smo najmanje otporni. Veći dio ostatka filma, do samog kraja, može se gledati kao antiklimaks ili lagana komedija. Ipak, narativni se kontinuitet dobiva prijenosom obmane, korištenjem tog tropa dramske razmjene kojim se **Hitchcock** toliko voli koristiti u svim svojim filmovima. Mi na početku ne znamo da se Cooper pretvara da je nevin, odnosno, da je onakav kakav zapravo nije. Ipak, nakon njegova se bijega svi u jednom trenutku pretvaraju da su netko drugi, kao da se srž zločinačke prevare, koja je iznimka pravilu, vratila u kolektivnu svijest svih likova u razrijeđenom obliku. Međutim, kao što je **Hume** zaključio, naš je osjećaj identiteta slab, u našoj nam kulturi stavljanje krinke otvara put k učvršćivanju identiteta, ali pritom postajemo isključivo nešto ili netko drugi. Ta šarada, igra, gluma zahtijeva stvaranje dosljednosti da bi bila uvjerljiva. Eve može proći kao Nellieina rođakinja Doris samo ako je Smith, koji je poznaje kao Eve, ne opazi kao Doris i ako je Charlotte, koja je poznaje kao Doris, ne opazi kao Eve. Na kraju će je opaziti

Charlottein menadžer Freddie kad Charlotte zanijemi pred krvavom lutkom. Iako stara profesionalka, Charlotte jedva zadržava hladnokrvnost. Također, kad Freddie razotkrije glumačku početnicu Eve pred Smithom, upravo će ona ostati nijema u fantastičnom kontraplanu: amaterka u publici koja dobiva tremu kad napokon biva otkrivena.

Šaradu ili glumu možemo shvatiti kao kulturno samosvjesnu pojavu koja nas privlači jer, **Humeovim** riječima, simbolizira mentalni proces kojeg smo većinu vremena nesvjesni. Mi u svojem percipiranju trebamo iluziju cjeline koju nam naša osjetila ne mogu dati. **Hume** piše:

Ma kako u jednom trenutku mogli smatrati srodnu sukcesiju kao promenljivu ili isprekidanu, izvesno je da ćemo joj u sledećem pripisati savršenu istovetnost i smatrati je kao nepromenljivu i neprekidnu. Naša sklonost ka ovoj grešci tako je velika ... da mi padamo u nju pre nego što smo svesni; i premda stalno ispravljamo sebe refleksijom i vraćamo se tačnijem metodu mišljenja, ipak ne možemo zadugo da održavamo našu filozofiju, ili da odstranimo iz uobrazilje tu pristrasnost. Naše poslednje sredstvo je da joj popustimo i da hrabro utvrdimo da ovi različni srodni predmeti jesu u stvari isti, ma kako bili isprekidani i promenljivi. Da bismo opravdali pred sobom ovu besmislenost, mi često izmišljamo neki nov i neshvatljiv princip koji povezuje predmete ... (1983, 224)

U sociološkom smislu **Humeov** model nije strogo trans-aktivan. To je opći obrazac individualizirane percepcije predmeta i drugih bića. Ali možemo ga učiniti trans-aktivnim. **Hume** je svoj obrazac držao otvorenim za i primjenjivim na sva područja ljudskog diskursa. Ako ga učinimo sociološki trans-aktivnim u filmskoj priči, kao što to čini **Hitchcock**, i postavimo ga oko fikcionalnih likova, tada on proširuje hjumovski okvir. U tom slučaju možemo vidjeti kako šarada u TREMI do određenog stupnja postaje uzajamno korisna: za Sebe stvara cjelovitost postojanja, a za Drugog cjelovitost percepcije. No ako se šarada raskrinka, sve se urušava jer je osnovana na pogrešnim pretpostavkama. Kći i otac stavljaju krinku kako bi dokazali nevinost i iskrenost optuženog

čovjeka, a završavaju razotkrivajući njegovu obmanu i krivnju. Jedina je dosljedna ličnost u filmu Charlotte, poznata pjevačica koja ustvari uopće nije Charlotte, već **Dietrich** koja glumi samu sebe, na što ju je poticao **Hitchcock**. Drugim riječima, Charlotte je toliko plošna da njezina osobnost postaje dosljedna jedino zbog toga što nema osobnosti. Ona je tek produžetak zvjezdane *persone* slavne glumice koja igra svoju ulogu, a na lik koji glumi gleda samo kao na još jedno sredstvo u promicanju svoje briljantne karijere. Ova autoreferencija prelazi i na vizualni dizajn: Charlotteina je pozornica dijelom slika njezina stana. Divan na kojem lješkarci na pozornici dok pjeva (kao što to samo **Dietrich** može) *THE LAZIEST GIRL IN TOWN* podsjeća na divan u njezinoj dnevnoj sobi na kojem se odmarala dok je razgovarala s policijskim istražiteljima (a na kojem je možda ležala i dok je svjedočila ubojstvu svog supruga).

Hume je primijetio da je um “vrsta pozorišta u kojem se razni opažaji uzastopno pojavljuju; oni prolaze, ponovo nadolaze, klize dalje i mešaju se u beskrajnoj raznovrsnosti položaja i situacija” (1983, 223). Upravo je takvo iskustvo gledatelja *TREME* i njezinih dramaturških spletki — oni su sami oblik živog kazališta u kojem svi igraju neku ulogu i često se zbunjuju posljedicama vlastitog pretvaranja. Pomutnja koja tako nastaje još više utječe na nesklad u percepciji, što je pak, kako **Hume** tvrdi, ključno za nestabilnost identiteta uzrokovanu diskontinuiranošću percepcije u svakodnevnom životu. Tu nestabilnost mi pokušavamo nadići oslanjajući se na lažne konstante kao što su duša, jastvo i materija kojima sami sebe želimo uvjeriti u vlastitu čvrstoću. **Hitchcock** polazi od premisa o nestabilnosti i diskontinuiranosti kako bi stvorio snažnu vezu između igre pretvaranja i straha. Njihovi sinonimi — pozornica i trema — ujedinjeni u **Hitchcockovu** naslovu čine veoma stvarnu metaforu (u originalu *STAGE FRIGHT*). U ovom filmu, za razliku od drugih njegovih o bjeguncima, **Hitchcock** ne želi da strah shvatimo kao nešto potpuno nehotično, reakciju na događaje koju njegovi likovi ne mogu kontrolirati. Naprotiv, Eveina je šarada, kao namjerno izazivanje sudbine, iznimka njegovu uobičajenom pravilu. Eve, koju glumi **Wyman**, nije jedna od **Hitchcockovih** junakinja

uhvaćenih u gotovo tragičnim okolnostima koje su većinom izvan njihove kontrole, poput **Joan Fontaine**, **Ingrid Bergman** ili **Grace Kelly** u NAZOVI M RADI UMORSTVA (DIAL M FOR MURDER, 1954). Umjesto toga, ona je svjesna sudionica u igri koja povezuje glumu i strah, koja doslovno i metaforički, predstavlja oblik “treme” (*straha od pozornice*). Eve je u potrazi za stanjem na koje se odnosi naslov, a nalazi ga u **Hitchcockovu** posljednjem iskazu ironije: ne na pozornici, već ispod nje, u sobi s rekvizitima. Ondje se u poput klopke tijesnom prostoru na sjedalu poštanske kočije nalazi licem u lice s Cooperom i saznaje da je ubojica zapravo on.

Ali zašto to čini? Zašto se Eve upušta u tako kompliciranu igru? Službena je motivacija “spašavanje” Jonathana. Ali s vremena se na vrijeme, kako **Hitchcock** istražuje dvoznačnost motivacije, mijenjajući njezin tijek i smjer, taj razlog čini samo izgovorom za druge stvari. **Hume** to formulira malo drukčije, no rezultat je vjerojatno isti. On tvrdi da um izbjegava stanje očaja tako što neprestano traga za

...stranim objektima koji mogu da proizvedu živahan osjet i da uzbuđuju dušu. Na pojavu takvog objekta ona se budi kao iz sna; krv teče u novom ritmu; srce je uzbuđeno... (1983., 304.)

U Eve, nadalje, nalazimo umjerenu ili buržujsku ovisnost o opasnosti da će biti uhvaćena u pretvaranju da je netko drugi i o nadi da neće biti uhvaćena — repeticija ovakva tropa postaje izvorom osobita humora. Komika u filmu također proizlazi iz činjenice da njezina obitelj i prijatelji s glume, pa čak i njezin obožavatelj, policijski istražitelj, predstavljaju sigurnosnu podlogu. Ona nije zaglavila sama usred noći u sobi broj jedan motela “Bates”. Budući da šaradu izvodi u dobro poznatom okruženju — u kolibi svog oca, u obiteljskom domu, na glumačkoj akademiji — ovo izgleda kao jedan od **Hitchcockovih** najkonzervativnijih filmova. Eve nije istrgnuta iz svoje bliske okoline — Jonathan Cooper stari je prijatelj u kojeg ima povjerenje — i njezina je nevolja u najsigurnijem mogućem smislu izrazito hjumovska. **Donald Livingston Humeovu** misao sažima sljedećim riječima:

Zahvaljujući (našim) predrasudama u korist onoga što poznajemo može nastupiti dosada, a običaj može nadživjeti svoju korisnost. Stoga se novost cijeni kao dobrodošlo olakšanje, ali samo utoliko koliko obogaćuje dublju i širu pozadinu onoga što poznajemo. (1998, 6)

Osjećamo da **Hitchcock** novost dovodi do krajnje točke prije točke bez povratka — kao što je slučaj i s malenim gradom u *ŠJENCI SUMNJE* (*SHADOW OF A DOUBT*, 1943) gdje se tinejdžerka Charlie (**Teresa Wright**) zaljubljuje u dendijevsku posebnost posjetitelja Ujka Charlieja i teško joj je posumnjati da je on serijski ubojica bogatih udovica. U međuvremenu njezin otac i njegovi prijatelji sa zanimanjem pričaju o zloglasnim ubojstvima, nesvjesni da se pravi ubojica nalazi među njima.

Pored toga, ovdje se također javljaju oprečna motivacija i dvoznačnost koje **Hitchcock** toliko voli. Na polovici se filma Eve zaljubljuje u “Ordinary” Smitha, detektiva kojem se sviđa. Kao što joj kaže njezin otac: “mijenja konja usred trke”. Zapravo ju je sam zanos šarade pomaknuo od “krivog čovjeka” za kojeg se bori u naručje njegova optuženika. Metafora je njezina oca prikladna jer je romansa, kao u svim **Hitchcockovim** filmovima, povezana s mehaničkim kretanjem. Ovdje on preokreće naše očekivanje povećanja brzine. U mnogim filmovima s automobilskim potjerama auti ubrzavaju prema dramskom vrhuncu, no *TREMA* obrće ovo očekivanje u svojoj trofaznoj entropiji. Nagli se prikaz bijega (i lažni *flashback*) događa dok Cooperov automobil juri iz Londona. Taj nalet jurnjave zavodi Eve tako da ona povjeruje lažnom *flashbacku*, ali sve je to prebrzo i prenaglo za romansu. Oko polovice filma Eve sa Smithom putuje na vrtnu zabavu, a opuštenija je vožnja savršenim tempom za zaljublivanje na stražnjem sjedalu taksija baca u okove romanse. Pred kraj filma, dok sjedi pored Coopera u kočiji ispod pozornice, kretanje je svedeno na nulu. Kočija se ne kreće: oni se ne kreću. Emocije su zamrznute. **Hitchcock** snima u krupnom planu bacajući mrlju na oba lica, pravokutnik svjetla koji se proteže od čela do vrha nosa. Cooper priznaje. Sva je želja nestala, a zamjenjuje ju strah.

Hitchcock je primijenio pobjedu traume u nekoliko završetaka svojih filmova — u OPSJEDNUTOM (SPELLBOUND, 1945), VRTOGLAVICI (VERTIGO, 1958) i MARNIEJU (1964), a ni TREMA nije iznimka. Doduše u TREMI je oblik traume blaži. Spoznavši istinu, Eve se nije sledila od straha i ne igra klasičnu žrtvu. Pobjeđuje svoj strah tako da glatkim i smirenim govorom, u svojem posljednjem činu taktiziranja, uspijeva uvjeriti ubojito nastrojenog Coopera da je ulaz u prostor za orkestar zapravo put za bijeg. On nasjeda, otkriva se i biva okružen policijom. Sam strah ključ je Eveine ambivalentnosti, izvor nervoze i strepnje, ali također i navale adrenalina koji je izvodi iz ništavila dosade. Strah je vjerojatno srž njezine dvojnosti, osjećaj na kraju dugog puta otkrića.

Prije nego što dekonstruiramo strah u **Hitchcockovu** opusu, vratimo se **Humeu**. On je bitan za **Hitchcocka** baš zbog toga što je u čitavoj povijesti zapadne misli jedan od rijetkih filozofa koji se bavio emocijama. Njegov veliki naum da u RASPRAVI (doista velik za 25-ogodišnjeg mladića) postavi temelje “znanosti o ljudskoj prirodi” prethodi kasnijim pojmovnim podjelama između prirodnih i društvenih znanosti, između filozofije uma i filozofija morala, između filozofije i psihologije te između misli i emocija. Kao umjetnik 20. stoljeća, a ne filozof, **Hitchcock** je uvijek stvarao vizualne i narativne scenarije koji svojom imaginacijskom moći ipak ispituju složene odnose misli i osjećaja, djelovanja i reakcija karakterističnih za čovjeka.

Strah, jedan od najzastupljenijih osjećaja u **Hitchcockovu** opusu, također je i jedan od, filozofski gledano, najfascinantnijih. U trećem je dijelu druge knjige RASPRAVE, gdje **Hume** govori o prirodi neposrednih osjećaja, strah jedan od ključnih pojmova.

Kao neposredan osjećaj u **Humeovu** rječniku, strah je jedna od reakcija na uočenu prisutnost zla, baš kao što je njegova prirodna suprotnost, nada, reakcija na uočenu prisutnost dobra. Tehnički gledajući, strah je kao emocija — poput nade, tuge ili radosti — sekundaran utisak postignut procesuiranjem primarnih utisaka predmeta iz osjetilnog svijeta. Jednostavnije rečeno, strah je uobičajena reakcija na mogući

doživljaj boli, baš kao što je nada reakcija na mogući doživljaj ugone. No najavljujući **Freuda**, **Hume** ističe ambivalentnost ove vrste reakcije, koja po njegovu mišljenju stapa porive i razum, emocije i percepciju, filozofiju i psihologiju (u smislu u kojem te nazive poznajemo danas). Nada i strah nisu antitetičke suprotnosti, već isprepletene reakcije na relativnu nestabilnost dobra i zla, na relativnu mogućnost ugone i boli. Kad se što čini uglavnom dobrim (ili ugodnim), tad je nada vjerojatna reakcija. Ali kad se čini uglavnom lošim (ili bolnim), tad nastupa strah. No u većini će slučajeva doći do neke vrste miješanja. Nije stvar samo u utvrđivanju općeg postojanja dobra i zla: potrebno je utvrditi i njihov oblik, njihovu točnu prirodu u trenutku prvog utiska. Ako saznamo za prijateljevu smrt, a da ne znamo razlog, preplavit će nas shrvanost. Ta se tuga može umiriti saznanjem da je do smrti došlo zbog bolesti ili nesreće, ali pojačat će se ako se dokaže da je smrt izazvana nemarom ili, još gore, ubojstvom.

Ovu nestalnost **Hume** opisuje kao nešto što proizvodi “osjećaje koji se ne mogu umiriti”, “kolebljivo i nemirno kretanje” u kojem se miješaju tuga i radost. Na početku je filma *Eve uznemirena* viješću o ubojstvu Charlotteina muža, ali osjeća olakšanje zbog uvjerenosti da Cooper nije ubojica. Isto tako, na kraju je filma ožalošćena Cooperovim konačnim priznanjem krivnje. Zarobljena u kočiji ispod pozornice, prestravljena je njegovim razmišljanjem o tome da je ubije bez povoda kako bi se mogao braniti ludilom i tako izbjeći vješala. Ali suzdržava sreću kad on nasjedne i pristane izaći kroz vrata koja vode u prostor za orkestar, a koja ona potom odmah zaključa. Osjećaj opasnosti iz koje proizlazi strah istovremeno je i navala adrenalina koja je tjera na svladavanje tog straha. Moglo bi se reći da se svojim lažnim predstavljanjem pripremala za ovaj trenutak. Sad kad se našla u opasnosti sabrana je, smirena i elokventna. Pobijedila je strah — i tremu.

Važnost je straha kao hjumovskog osjećaja u *TREMI* u tome da **Hitchcock**, koristeći model od dvaju stadija, probe i izvedbe, dekonstruira uobičajenu paradigmu straha kako je evocira **Hume** i kako je on sam prikazuje u većini svojih filmova. Eveina je šarada lažnog predstavljanja proba koja igra na strah od raskrinkavanja — i stoga je podložna poruzi

i odobravanju. Usmjerena je prema dubokoj nesigurnosti na koju **Hume** ukazuje kao na glavni okidač. Za njega strah proizlazi iz same nestabilnosti u formiranju osjećaja. Piše da je “iznenađenje sklono da se obrne u strah i sve što je neočekivano straši nas” (1983, 379). Nadalje, pobjeda nad iznenađenjem izazvanim strahom prelazi u drugi veliki neposredni osjećaj — znatiželju. Iznenađenost iz koje proizlazi strah stvara “nemir u umu” pa se javlja:

Radoznalost ili ljubopitstvo, koje, budući veoma žestoko, usled jakog i iznenadnog impulsa objekta, postaje nelagodno, i slično je, po svojoj kolebljivosti i neizvesnosti, osetu straha, ili pomešanim strastima tuge i radosti. Ta slika straha prirodno se pretvara u sam strah i izaziva u nas stvarno strepnju od zla. (1983, 379)

Za većinu je **Hitchcockovih** opsjednutih junakinja strah polagano tinjajući osjećaj koji postupno jača, no ovdje je on dvodijelan. Eve ga prvo uvježbava u obliku lažnog predstavljanja u kojem je malo toga na kocki osim mogućnosti da se izvrgne ruglu ili kazni, no igra postaje stvarna kad joj se život naglo nađe u opasnosti. Kao i u ostalih **Hitchcockovih** junakinja, Evein je strah neodvojiv od onog drugog neposrednog osjećaja koji služi kao narativna pokretačka sila – od znatiželje. Sakupljanje informacija o Charlotte zauzima prvu polovicu filma, a saznanje o Jonathanu čini finale. Slijed koji u TREMI čine Strah — Nesigurnost — Znatiželja hjumovska je trijada koja se nalazi u većini **Hitchcockovih** filmova i koja je kao njegovo nasljeđe postala dijelom šire filmske prakse. Jedna od njezinih najboljih “posthičkovskih” uprizorenja nalazi se u **Lynchevu** PLAVOM BARŠUNU (BLUE VELVET, 1986). “Strah” koji okružuje odrezano uho vodi do tjeskobne nesigurnosti koju istraživački par pretvara u strukturiranu znatiželju, koja pak izaziva daljnje situacije straha i nesigurnosti.

U zaključku, još jedna posebnost koju TREMA pridaje dekonstrukciji etiketa je “starog prijatelja” kojom Eve obilježava Jonathanu na samom početku filma. **Hitchcock** ovdje preokreće svoju vlastitu konvenciju stranosti, koju tako uspješno koristi u 39 STEPENICA, SUMNJI (SUSPICION, 1941),

OPSIJEDNUTOM, OZLOGLAŠENOJ (NOTORIOUS, 1946), SJEVER-SJEVEROZAPADU (NORTH BY NORTHWEST, 1959) i PSIHU. Naravno, već je upotrijebio privlačnost familijarnog u SJENCI SUMNJE gdje ocrta put od poznatog prema stranom. No ondje smo mi kao gledatelji već od samog početka znali *mnogo* više nego njegova mlada naivna junakinja. U TREMI, s druge strane, mi s njom dijelimo lažni *flashback*. Stoga ako **Hitchcock** u svojem seciranju engleske buržajske ekscen-tričnosti griješi dotičući se familijarnog, završetkom filma to neophodno ispravlja. Za frejdovske zagovornike zazornog treba napomenuti da **Hitchcock** vrvi naznakama familijar-nog unutar stranog. No ovdje, pomalo zločest i nestašan, on secira stranost familijarnoga — unutarne zlo koje najmanje očekujemo.

