

slovensko **MLADINSKO** gledališče

sezona **2016/17**



FI
CO
FI

CO
FI
CO

Sezona 2016/2017

Uprizoritev 5

- 2 **Kazalo**
- 3 **Zasedba**
- 4 **Vodnik po Hitchcocku**
- 5 **Navzkrižni samointervju**
- 6 **Matjaž Marinič:
Alfred Hitchcock – Človek, ki je vedel ...**
- 11 **Hitchcock/Truffaut: 13**
- 18 **Predstavljamo**





HITCHCOCK

HITCHCOCK

Ustvarjalci:

Agnieszka Jakimiak (besedilo in dramaturgija)
Katarzyna Leks (scenografija in kostumografija)
Agata Maszkiewicz (koreografija)
Weronika Szczawińska (režija)
Piotr Wawer jr. (dramaturgija in glasbena oprema)

Igrajo:

Primož Bezjak
Damjana Černe
Daša Doberšek
Draga Potočnjak
Matej Recer
Katarina Stegnar

Prevod: Tatjana Jamnik
Lektorica: Mateja Dermelj
Oblikovanje zvoka: Silvo Zupančič
Oblikovanje luči: David Cvelbar
Tolmačka na vajah in šepetalka: Špela Kopitar
Strokovni sodelavec: Matjaž Marinič
Oblikovanje maske: Nathalie Horvat
Vodji predstave: Janez Pavlovčič, Gašper Tesner

Predstavo je podprlo Veleposlaništvo
Republike Poljske v Ljubljani.

Premiera: 20. april 2017, spodnja dvorana
Slovenskega mladinskega gledališča
Prva slovenska uprizoritev

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic
V predstavi smo uporabili naslednji skladbi:
Trois mouvements perpétuels - I. Assez modéré Francisca
Poulenca in *Preludij iz Vrtoglavice* Bernarda Herrmanna
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević
Izdelava kostumov: Marija Boruta, Krojaštvo Rožman
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat
Rekviziterji: Dare Kragelj, Gašper Tesner, Alen Rituper
Odrski mojster: Boris Prevec
Odrski delavci: Tomaž Erzetič, Valerij Jeraj,
Tine Mazalović, Mitja Strašek
Ključavničar: Sandi Mikluž
Mizar: Boštjan Kljakič Kim
Izdelava scenografije: delavnice Slovenskega
mladinskega gledališča
Ekonom: Ivan Šikora
Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić

3

slovensko **MLADINSKO** gledališče

Vodnik po Hitchcocku

ANEKDOTA —

prijubljen način izražanja, ki ga je Alfred Hitchcock uporabljal v pogovorih, intervjujih in vseh javnih izjavah. Hitchcockova anekdota je bila pogosto prepletena z britanskim smislom za humor. Značilna Hitchcockova anekdota zveni takole: Dva igralca se srečata na prijateljevem pogrebu. »Koliko si star, Charlie?« vpraša prvi. »Devetinosemdeset let,« odgovori drugi. Na kar prvi odvrne: »Potem se ti pa ne splača iti domov, Charlie.«

GOOOOOOD EVENING —

slavna Hitchcockova fraza, s katero je začel vsak del nanizanke *Alfred Hitchcock predstavlja* (*Alfred Hitchcock Presents*).

HITCHCOCKOVSKA BLONDINKA —

Grace Kelly, Eva Marie Saint, Kim Novak ali Tippi Hedren in druge blondinke, včasih pa tudi brinetke v vlogi blondink. Tipična hitchcockovska blondinka mora biti hladna, umirjena, drobna, taktna, distancirana, nikoli vulgarna. Na podlagi Hitchcockovih filmov je težko reči, ali tipična hitchcockovska blondinka obstaja.

HITCHCOCKOVSKI JUNAK —

Cary Grant, James Stewart ali Gregory Peck. Tipični hitchcockovski junak mršči čelo, premišljuje, nosi obleko, ima dobro službo, lastno pisarno in mamo. Mama je element, ki eksistenco hitchcockovskega junaka dokončno opredeli.

PREDMET —

v Hitchcockovih filmih vloga predmeta običajno pripade objektom, kot so ključi, vžigalnik, torbica, očala. Predmeti v Hitchcockovih filmih imajo tendenco romati, izginjati, padati v neprave roke in se skrivati. Običajno so nosilci suspenza.

SEAN CONNERY —

netipičen hitchcockovski junak. Med dvema filmoma o Bondu je Connery nastopil v Hitchcockovem filmu *Marnie*, kjer je utelesil »lovca« – bogatega poslovneža, ki lovi tajnico kleptomanko. Kljub nenavadni mimiki, izjemnemu načinu gibanja in temu, da je znal maskulinistično vedenje priversti na rob groteske, Sean Connery Hitchcocka ni navdušil.

SEKS —

Alfreda Hitchcocka ni zanimal. Baje je seksual samo enkrat, z namenom razmnoževanja, čeprav je njegova žena Alma trdila, da je zanosila »s pomočjo svinčnika«.

SCHADENFREUDE —

škodoželje, eno izmed nečitnih čustev, ki spremlja gledalce filmov Alfreda Hitchcocka. Pomeni uživanje ob tuji nesreči ali neuspehu. Druga čustva, ki se pojavljajo med gledanjem Hitchcockovih filmov, so vživljanje v zločinca, navijanje za hudodelca in olajšanje, kadar zločin ne pride na dan.

SUSPENZ —

Alfred Hitchcock je proti koncu življenja začel ta pojem sovražiti – trdil je, da so ga zaradi njega popredalčkali kot avtorja srhljivk in da mu ne dopušča iti v drugo smer. Sam suspenz pa je pojasnjeval takole: pod mizo je bomba in gledalci za to bodisi vedo bodisi ne vedo. Če za to ne vedo in bomba med srečanjem junakov eksplodira, imamo opraviti s presenečenjem. Če pa za to vedo, se od začetka srečanja junakov živčno potijo – takrat imamo opraviti s suspensom.

TIPPI —

pomanjševalnica besede *tupsa*, ki naj bi v švedščini pomenila »majhno deklico«. Tippi Hedren, zvezdi filmov *Ptiči* in *Marnie* Alfreda Hitchcocka, je v resnici ime Nathalie Kay Hedren. Hitchcock jo je pregovoril, naj uporablja pomanjševalnico *Tippi*, ki jo je vedno zapisoval z enojnimi narekovaji, kar naj bi po njegovem Hedrenovi dalo pridih skrivnostnosti.

TRUFFAUT, FRANÇOIS —

francoski filmski režiser, pobudnik in avtor slavnega maratonskega intervjuja z Alfredom Hitchcockom, ki je spremenil dojemanje britanskega cineasta in ga ustoličil kot umetnika in mojstra. Truffautova knjiga je izšla leta 1967 in postala ne le vodnik po Hitchcockovi filmografiji, temveč tudi priročnik za režiserje, kot so David Fincher, Martin Scorsese ali Olivier Assayas.

Navzkrižni samointervju

O Hitchcocku

Katarzyna Leks: Kaj je najbolj pritegnilo tvojo pozornost, ko si prvič gledala Hitchcockov(e) film(e)?

Agata Maszkiewicz: Najbolj so me pritegnili nenavadna varčnost z besedami, smisel za humor in precizna, naravnost koreografska uporaba kamere.

Agnieszka Jakimiak: Ali obstaja kaj takega, zaradi česar Alfreda Hitchcocka in njegovih filmov ne maraš?

Piotr Wawer jr.: Moti me to, da je snemal filme, ki so tako formalno preiščeni in tako brezhibno načrtovani, kar zadeva vpliv na dojetje gledalcev, obenem pa tako klišejski glede spola ali razreda in tako nereflektirano ideološki.

Agnieszka Jakimiak: Ogledala si si veliko filmov Alfreda Hitchcocka in ob tem te je gotovo spremljalo veliko čustev. Katero od teh si občutila najmočneje in ali ti ga je bilo prijetno občutiti?

Weronika Szczawińska: Med gledanjem Hitchcockovih filmov me najbolj preveva veselje. Veselje zaradi formalne preciznosti teh podob. Veselje zaradi tako čudovitih besedil, kot je »you look so sexy with your face clean.«¹ Veselje zaradi parodične obravnave vsake pretirano koherentne identitete. Veselje, ker se moralna zahteva po »spodobnosti«² največkrat izkaže za najpreprostejši način, da postaneš morilec, lažniva in tatica. Zelo uživam ob *Psihu*: v formalni lepoti tega filma, umetnosti varčnih kadrov in ritmični modulaciji glasov junakov.

Katarzyna Leks: Katera anekdota s Hitchcockom te je najbolj navdihnila?

Agnieszka Jakimiak: Običajno anekdote sovražim, ne razumem jih in zdijo se mi odveč, anekdote, ki jih pripoveduje Hitchcock ali v katerih nastopa Hitchcock, pa se mi iz nekega razloga vtisnejo v spomin in me neizmerno veselijo. Morebiti je to zaradi njihove konstrukcije – pogosto so zgrajene po enakem načelu kot Hitchcockovi filmi, usmerjajo jih suspenz, črni humor in absurd.

Eno izmed anekdot sem si še posebno pozorno ogledovala – to je Hitchcockova pripoved o rojstnem dnevu njegove žene Alme. Ob sprejemu, na katerega je prišlo okoli dvesto ljudi, je Hitchcock prosil znanko, starejšo aristokratko, naj se za mizo usede na častno mesto. Ženska je tam sedela ves sprejem, Hitchcock pa je, kadar so ga vprašali, kdo je, odgovarjal: »Nimam pojma.« Tudi Alma je zanikala, da jo pozna. Na zabavi je zavladala zmeda, vsak je poskušal izvedeti, od kod se je vzela neznanka, ki je trdila, da jo je povabil sam Hitchcock. Nazadnje je eden izmed gostov izjavil: »To je gag!« Drugi gost je pogledal moškega, ki je stal poleg njega, in rekel: »Tudi vi ste gag!«

V tej anekdoti mojo radovednost vzbuja vse. Ali so se vsi med dvesto povabljenimi poznali tako dobro, da je ena neznanka lahko povzročila takšno zmešnjavo? Zakaj je Hitchcock izbral aristokratko, in ne na primer delavca ali prodajalke? Ali je ženska povedala še kaj drugega razen tega, da jo je povabil Hitchcock? Fascinantna se mi zdi tudi ideja iz živega človeka narediti gag ali nosilca suspenza. Poleg tega obožujem način, na katerega anekdoto pripoveduje Hitchcock – to je prava mala fabula in do potankosti preiščeni scenarij.

Piotr Wawer jr.: Kaj v Hitchcockovih filmih se ti zdi najbolj vizualno zanimivo?

Katarzyna Leks: Če bi to morala opisati z eno besedo, potem mislim, da name največji vtis naredi preciznost. Noben element, ki se pojavi na zaslonu, ni naključen, vse – kostumi, scenografija, rekviziti – tvori zelo preiščeno celoto. V barvnih filmih se temu pridružujejo še kombinacije barv, ki so po mojem res mojstrsko načrtovane. Vsak kader je zaključena, dovršena slika.

O našem delu

Piotr Wawer jr.: Weronika, kateri Hitchcockov film se ti zdi najbolj zanimiv v kontekstu našega dela?

Weronika Szczawińska: Še zlasti zanimiv se mi zdi *Marnie*. To je čuden film, ki mu je François Truffaut pravil »bolna veleumetnina«. *Marnie* me fascinira zaradi izjemne zgoščitve paradoksov: zgodba je hkrati zelo seksi-stična in zelo emancipacijska, na zanimiv način prikaže problem s »hitchcockovsko blondinko«. *Marnie* – frigidna in travmatizirana patološka tatica, ki jo igra Tippi Hedren – je obenem mračen predmet poželenja in samozavedajoč se lik, ki se izmika nadzoru, tako nadležnega moža kot tudi samega režiserja. Ker v našem delu precej prostora zavzema analiza načinov reprezentacije spolov v Hitchcockovih filmih, se mi zdi *Marnie* nadvse pomembna podoba.

Agata Maszkiewicz: Kako je na tvoje delo pri predstavi vplivala igralska izkušnja?

Piotr Wawer jr.: Ker sem igravec, si zlahka zamislim praktične odrske rešitve za posamezne prizore, tako da jih »spustim«³ skozi svoje telo in svoje navade. Včasih je to koristno, še večkrat pa omejujoče, ker je pri delu dramaturga ali kogarkoli drugega, ki na vajah bolj gleda, kot deluje, pomembnejše, da ustvarja priložnosti in daje povratne informacije tistim, ki bodo morali najti rešitve za lastna telesa in lastno domišljijo.

Weronika Szczawińska: Ali so hitchcockovska telesa lahko gledališka telesa?

Agata Maszkiewicz: Če je hitchcockovsko telo takšno, da reprezentira določen način konceptualizacije teles (kot določen način gibanja, oblačenja, vedenja), gledališko pa takšno, da te načine odigra na odru, potem nedvomno so. Obenem hitchcockovska telesa velikokrat uporabljajo gledališke tehnike.

Weronika Szczawińska: Kako je potekal tvoj proces priprave pri zasnovi kostumov in scenografije?

Katarzyna Leks: Predvsem – poleg gledanja filmov, seveda – sem si nabrala precej veliko zbirko vizualnega gradiva (fotografij, plakatov, kadrov), povezanega s Hitchcockom samim in z njegovo produkcijo. Raziskava je bila zelo obsežna, ker sem hotela, da bi se vse, kar se bo pojavilo na odru, nekako navezovalo na hitchcockovski univerzum.

Kar zadeva scenografijo, se je ob številnih pogovorih o zasnovi, ki smo jih imeli, kazalo, da bi bilo dobro, če bi na odru lahko operirali s čim, kar spominja na filmski kader, da bi bilo treba uvesti delitve, možnost fragmentiranja telesa in kontraste po načelu vidno/nevidno. Zato zamisel o žaluzijah: primerne so za doseganje vseh teh ciljev, obenem pa so pogost element notranje opreme v Hitchcockovih filmih.

Glede kostumov je bila pot nekoliko drugačna. Tako kot je predstava nekakšen poskus analize in sinteze Hitchcockove ustvarjalnosti in njegove persone, so kostumi, ki se pojavljajo na odru, poskus analize in sinteze kostumov, ki jih vidimo v njegovih filmih. Najpomembnejše mi je bilo, da bi na oder prenesla eleganco teh oblačil in skrb za detajle. Moški in ženski kostumi tvorijo dve liniji, vsaka od njiju je variacija na temo »kostum hitchcockovske junakinje«, »kostum hitchcockovskega junaka«.

Agata Maszkiewicz: Koliko je na tvoje ustvarjalno delo vplival Hitchcock, koliko pa ekipa?

Agnieszka Jakimiak: Kljub vsemu navdušenju nad Hitchcockovo estetiko in vsej zbežanosti v zvezi z etično razsežnostjo njegovega dela je bilo zame ključnega pomena srečanje z ekipo, tako realizatorsko kot igralsko. Presenetil me je način dela v Mladinskem, kjer si – kakor se mi zdi – lahko dovoliš veliko svobode, prevratnosti in abstrakcije, vprašanje iskanja skupnega jezika z igralkami in igralci pa je predvsem užitek in fascinanten izziv. Pri delu že dolgo nisem občutila takšnega veselja in zadovoljstva. Imam občutek, da si v izjemni igralski skupini lahko privoščimo raziskovanje tistega, kar nas zares zanima in privlači.

Prevedla Tatjana Jamnik.

HITCHCOCK

5

slovensko MLADINSKO gledališče

Alfred Hitchcock

Človek, ki je vedel ...

»Umetnost je emocija. Umetnost je izkustvo (naj vam bo všeč ali ne).« Alfred Hitchcock

Matjaž Marinič

Ime Alfreda Hitchcocka je v svetovni antologiji kinematografije zaznamovano z razvojem žanra srhljivke ter novim pristopom k oblikovanju in stopnjevanju suspenza tako na tematski kot povsem tehnični ravni. Režiser, ki se je rodil 13. avgusta leta 1899 v Londonu, je v svet filma vstopil kot ustvarjalec mednapisov za neme filme ter nato pri različnih projektih sodeloval kot scenarist, scenograf in pomočnik režiserja. Za njegov prvi režijski projekt velja film *Številka 13* (*Number 13*, 1922), ki so ga producenti zaradi težav s financiranjem ustavili, dokončani del pa je žal izgubljen. Hitchcock je priložnost za drugi celovečerni nemi film dobil tri leta pozneje z *Vrtom užitka* (*The Pleasure Garden*), ki pa je bil finančni polom. Po *Planinskem orlu* (*The Mountain Eagle*, 1926), ki je v celoti izgubljen (ohranjenih je zgolj nekaj fotografij), je posnel film *Najemnik* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), ki ga glede na nadaljnji razvoj in tipologijo režiserjeve estetike lahko klasificiramo kot prvi hitchcockovski film. Že uvodni prizor, v katerem ženska zakriči v kamero (gre za nemi film, tako da govorimo o vtisu krika), priključ v spomin neštete slavne krike iz njegovih filmov: Janet Leigh v *Psihu* (*Psycho*, 1960) ali Doris Day v znamenitem prizoru iz koncertne dvorane Albert Hall v *Človeku, ki je preveč vedel* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956). V *Najemniku* je Hitchcock prvič uporabil lik serijskega morilca, psihopata, ki v njegovem filmskem opusu večkrat predstavlja osnovno izhodišče zapleta. Izpostaviti velja, da so žrtve v *Najemniku* izključno blondinke, ki so bile v Hitchcockovem opusu vedno objekt poželenja in za Hitchcocka idealne žrtve. *Najemnik* kaže tudi že prve slogovne postopke, ki jih je Hitchcock med kariero izpopolnil. Poleg inovativnih kadrov, kakršna je npr. uporaba steklenega poda, ki ga je zasnoval, da bi lahko prikazal najemnikovo nemirno korakanje in s tem ustvaril trenutek negotovosti in dvoumnosti, je treba omeniti njegov pristop do kadriranja oziroma montaže, ki narekuje ritem filma. Njegov občutek za montažo je še bolj prišel do izraza v *Izsiljevanju*¹ (*Blackmail*, 1929). Sprva ga je posnel kot nemi film, še pred montažo pa mu je studio ponudil možnost, da določene prizore posname znova in tako ustvari prvi britanski celovečerni zvočni film, kar je Hitchcock, ki se je navduševal nad novimi tehnološkimi zmožnostmi, z veseljem sprejel. Dvoumnost, ki je navzoča v celotnem Hitchcockovem opusu, je v *Izsiljevanju* spretno nadgradil z uporabo zvoka, pri čemer je krik ženske uporabil za prehod med dvema kadroma, situacijsko pa bi krik lahko pripadal prvi ali drugi osebi v kadru.

Hitchcock je vse do leta 1939 ustvarjal v Veliki Britaniji, potem pa je zaradi boljših tehničnih možnosti podpisal pogodbo z Davidom O. Selznickom in odšel v Ameriko, kjer se je kljub studijskemu sistemu uveljavil ne zgolj kot režiser, temveč kot cineast z izrazito prepoznavnim filmskim jezikom. Na tem mestu se zdi smiselno večjo pozornost usmeriti k opredelitvi Hitchcockove filmske govornice. Na razvoj njegove prepoznavne filmske estetike sta najbolj vplivali dve pomembnejši filmski gibanji tistega časa.

Prvi je nemški ekspresionizem, s katerim se je še kot scenograf srečal v studiih Ufe,² kjer je opazoval F. W. Murnaua pri snemanju *Poslednjega moža* (*Der letzte Mann*, 1924). Iz nemškega ekspresionizma je prevzel igro svetlobe in senc, kot nakazovanje protagonistove dvojnosti. Z elementom sence se Hitchcock pozneje navezuje tudi na Jungovo interpretacijo tega pojava: »Senca ni celota nezavedne osebnosti, temveč uteleša neznane ali malo znane lastnosti ega – tiste, ki sodijo predvsem v osebno sfero in bi lahko bile tudi zavestne.«³ Lep primer takšne uporabe senčenja lahko opazimo v *Rešilnem čolnu* (*Lifeboat*, 1944), kjer je obraz Williija (Walter Slezak) izmenično osvetljen ali v senci, kar je posledica nihajočega jadra. Senca hkrati ponazarja navzočnost ali prihod nečesa zloveščega, tak je npr. prihod strica Charlieja v *Senci dvoma* (*Shadow of a Doubt*, 1943), ki jo je Hitchcock označil za svoj najljubši in najboljši film. Prav tako se na nemški ekspresionizem veže koncept dvojnika, alter ega oziroma osebe, ki je podobna nam ali nakazuje tisto, kar lahko postanemo. Hitchcock je motiv dvojnika vpeljal in razvijal v številnih svojih filmih, najbolj reprezentativno v filmu *Tujca na vlaku*⁴ (*Strangers on a Train*, 1951), v katerem poskuša Bruno (Robert Walker) prepričati Guya (Farley Granger) »v izmenjavo umorov«, ki bi rešila njune težave. Celotna struktura je zgrajena na oblikovanju dvojic: dva vplivna očeta, dve dami, ki z zanimanjem spremljata pogovor o umoru, dva detektiva, dve ženski z očali, dva fanta, ki spremljata Miriam na zmehek, v filmu se pojavita tudi dva Hitchcocka – Alfred v zanj značilnem kratkem prizoru (*cameo appearance*) in njegova hči Patricia⁵ v vlogi Barbare Morton.

Ena izmed očitnih navezav na nemški ekspresionizem so tudi nenavadni snemalni koti, ki pri Hitchcocku ponazarjajo in poudarjajo trenutek suspenza. Najznamenitejši primer je zagotovo prizor pod tušem v *Psihualu* pa zumiranje ob vzvratni vožnji kamere v *Vrtoglavicu* (*Vertigo*, 1958), kar je postalo znano kot efekt vertigo. Najpogostejši postopek v Hitchcockovih filmih je uporaba POV (*point-of-view*) oziroma posnetka iz perspektive druge osebe ter nenehno menjavanje med subjektivnim in objektivnim pogledom. Hitchcock je bil objektivni pogled celo sposoben spremeniti v subjektivnega, kot npr. v filmu *Napačni mož* (*The Wrong Man*, 1957), kjer se kamera ustavi na Balestreru (Henry Fonda), ki ne more verjeti, da se nedolžnemu človeku lahko zgodi krivica in pristane v ječi. Kamera začne nepričakovano krožiti, s tem pa poudarja psihološko stanje lika. Film raziskuje tudi enega izmed režiserjevih velikih strahov. Zelo znana je prigoda iz njegovega otroštva, ko je oče tedaj petletnega Alfreda poslal na policijsko postajo z listkom, na katerem je pisalo, da je bil poreden in naj ga zaprejo. Šef policije ga je za pet minut zaprl in ga nato izpustil, Hitchcocka pa je vse od takrat spremljal strah pred policijo. V njegovih filmih so zato policisti pogosto upodobljeni kot avtoritativni ali komični liki, ki niso zmožni doumeti celovitosti dogajanja, ki se odvija okrog njih.

Druge pomembnejše gibanje, ki je močno zaznamovalo Hitchcockov filmski jezik, je sovjetski film montaže. Eden izmed vodilnih teoretikov montaže Lev Kulešov je kader enačil z besedo, stavek pa z montažo posameznih razdrobljenih delov. Pozneje je iz tega izšel t. i. učinek Kulešova, ki ga je Hitchcock uporabil v *Dvoriščnem oknu* (*Rear Window*, 1954), kjer spremljamo pogled in nato reakcijo L. B. Jefferiesa (James Stewart). Učinek Kulešova je Hitchcock opisal v intervjuju s Truffautom: »Gre za najčistejši izraz filmske ideje. Kot veste, se je s tem ukvarjal Pudovkin. V eni izmed svojih knjig o montaži opisuje eksperiment svojega učitelja Kulešova. Najprej vidiš bližnji plan ruskega igralca Možuhina. Nato takoj sledi kader, v katerem vidimo mrtvega otroka. Nato nazaj na Možuhina. Iz njegovega pogleda razbereš sočustvovanje. Nato vzameš stran prizor z mrtvim otrokom in ga nadomestiš s kadrom krožnika, v katerem je juha. Ko zopet pokažeš bližnji plan Možuhina, je videti lačen, čeprav so v obeh primerih uporabili isti bližnji plan igralca, njegov izraz je bil enak.«⁶ Montaža je hkrati način, kako vizualno strukturirati film, omogoča manipulacijo zaporedja kadrov in občinstva ter diktira tempo tako posameznih sklopov kot celotnega filma. S takšnim načinom montaže je hotel Hitchcock ustvariti suspenz in v gledalcih doseči telesni odziv, ki je bil najbolj opazen ob prvih prikazovanjih *Psiha*. V zgolj dobre tri minute dolgem prizoru pod tušem je Hitchcock napravil kar 78 različnih postavitev kamere in 52 rezov, posebnost pa je uporaba posnetka iz zraka (*aerial view*) ali posnetka iz perspektive boga oz. Hitchcocka (*God's/Hitchcock's point-of-view*), ki ga je uporabil v prizoru smrti detektiva Arbogasta (Martin Balsam). Na formalni ravni Hitchcockovih filmov lahko torej govorimo o združevanju ekspresionističnega sloga s sovjetskim filmom montaže, na vsebinski pa prav tako lahko ugotavljamo določene ponavljajoče se vzorce.

Hitchcockovi filmi pogosto vsebujejo mehanizem ali trik, ki se imenuje MacGuffin. Gre za besedo, ki označuje protagonistovo iskanje, pogosto tajnih načrtov, formul in državnih skrivnosti kot npr. v filmih: *39 stopnic* (*The 39 Steps*, 1935), *Gospa, ki izginja* (*The Lady Vanishes*, 1938), *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959) itd. V resnici MacGuffin predstavlja zgolj obstranski zaplet, ki med filmom postane za gledalca nepomemben.

Hitchcockovi filmi pogosto izhajajo iz osrednjega razmerja med dvema protagonistoma, največkrat med moškim in žensko, ki je postavljeno pred preizkušnjo. Grace Kelly mora v *Dvoriščnem oknu* prestati »preizkus« Stewartove obsesije z morebitnim morilcem, da lahko postane enakopraven in ljubezni vreden subjekt; Kim Novak mora v *Vrtoglavi-*

2 UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) je bila nemška filmska družba, ustanovljena leta 1917.

3 Carl Gustav Jung: *Človek in njegovi simboli*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 2003.

4 Naslov filma je preveden tudi kot *Neznanec iz Nord expressa*.

5 Patricia Hitchcock je poleg filma *Tujca na vlaku* nastopila še v dveh očetovih filmih: *Trema* (*Stage Fright*, 1950) in *Psihu*.

6 François Truffaut: *Hitchcock*, Simon & Schuster, New York, London, Toronto, Sydney, Tokio, Singapur, 1986.



ci spremeniti videz, da v očeh Johna Fergusona (James Stewart) postane poželenja vredna ženska. V središču je lahko tudi par dveh moških. Preden raziščemo to dvojico, je treba omeniti, da je Hitchcock svoje filme ustvarjal v obdobju, ko se je filmska produkcija morala držati produkcijskega kodeksa, znanega tudi pod imenom Haysov kodeks. Združenje producentov in distributerjev je bilo tak kodeks prisiljeno vpeljati zaradi vse hujšega vmešavanja države, s čimer je filme obranilo še ostrejša cenzura. Kodeks je zaradi vpeljave moralnih meril preprečeval nazoren prikaz kriminalnih dejanj spolne perversije, vključno z vsemi namigi nanjo (pojem spolne perversije se je nanašal na homoseksualnost). Pri Hitchcocku je homoseksualnost očitna v dveh filmih: *Vrv* (*Rope*, 1948), kjer sta glavna protagonistista in morilec homoseksualca, in *Tujca na vlaku*, kjer je morilec znova homoseksualec. Čeprav je v *Vrvi* homoseksualnost očitna, je niso smeli odkrito omenjati, zato so jo označevali kot »tisto«. Prvotno bi morilski par morala igrati Cary Grant in Montgomery Clift, a sta vlogi odklonila, ker nista hotela biti povezana s »tistim«. Poleg obravnavane vsebine je *Vrv* inovativna tudi po tehnični plati, saj je Hitchcock celoten film vizualno zgradil iz enega samega neprekinjenega posnetka. V resnici je zaradi tehničnih omejitev kamere film sestavljen iz osmih enokadrov (vsak kader je dolg približno 10 minut), tako da je Hitchcock, ko je zmanjkalo filma, kader prekinil z zmiranjem določenega elementa, zamenjal film in nato od tam nadaljeval snemanje. Razmerje v Hitchcockovih filmih je lahko ponazorjeno tudi z zrcalno nasprotno dvojico dobro/zlo, kot v že omenjenih *Tujcih na vlaku* ali v pomenljivem razmerju med stricem in njegovo nečakinjo (obema je ime Charlie) v *Senci dvoma*. Zadnjo dvojico tvori razmerje med materjo in hčerjo, npr. v filmu *Marnie* (1964), ali razmerje med materjo in sinom, v katerem je mati vedno skrajno zaščitniška (*Psiho*, *Tujca na vlaku*).

Pogost motiv Hitchcockovih filmov je vprašanje posameznikove identitete. Protagonisti se morajo soočiti bodisi z iskanjem prave osebe (*39 stopnic*, *Gospa, ki izginja*, *Vrtoglavica*) ali dokazovanjem svoje prave identitete, denimo v filmih *Uročen* (*Spellbound*, 1945) ali *Sever-severozahod*, oziroma nedolžnosti, na primer v *Napačnem možu*. Pomembno vlogo pogosto igrajo trupla ali spomin na mrtve kot npr. v filmu *Težave s Harryjem* (*The Trouble with Harry*, 1955), kjer je truplo izhodišče za pinterjevsko absurden komični zaplet, ali pa protagoniste pripelje do točke duševne uravnovešenosti in čez njo (*Vrtoglavica*, *Psiho*). Hitchcockovi filmi v okviru celotnega avtorjevega opusa pogosto predstavljajo diametralno nasprotno obravnavo motivov, kot npr. povezovanje seksualnosti in kraje v filmu *Ujeti tatu* (*To Catch a Thief*, 1955), kjer ima ideja komičen pridih, s *Psihom* in *Marnie* pa dobi tragične razsežnosti. Podobno bi lahko trdili za voajerizem. V *Dvoriščnem oknu* skrivno opazovanje razreši umor, v *Psihu* ga napoveduje, hkrati pa občinstvo postavlja v vlogo ultimativnega voajerja.

Ker je Hitchcock zavezan žanru srhljivke, je vloga humorja v njegovih filmih pogosto spregledana. Z njim razbija napetost in gledalcu tako omogoča nekaj premora, hkrati pa razmerje med njima razume kot izrazito simbiotično. Dramatična situacija je veliko bolj razvidna, če je umeščena v igrivost ter sproščenost (npr. davljenje na zabavi v filmu *Tujca na vlaku*). Hitchcock pogosto uporabi tudi glasbo, ki je lahko povsem v nasprotju z resnostjo situacije, npr. uvodna glasba v filmu *Blaznost* (*Frenzy*, 1972), ali pa jo z njo dodatno poudari kot v *Psihu*. Podobno je lahko z dialogi, ko na videz resno situacijo razreši humor: npr. policist, ki v filmu *Sever-severozahod* Caryju Grantu, ko mu ta pove, da je zloglasni morilec, odgovori: »Sram vas bodi.«

Kompleksnost Hitchcockovih filmov temelji na razumevanju, razmišljanju in ustvarjanju znotraj objektiva kamere, zato ni naključje, da je Hitchcock trdil, da lahko na gledalce igra kot na orgle ali klavir. Njegov veliki prispevek sedmi umetnosti je to, da je film obravnaval kot združevanje vsebine in forme v koherentno, zaokroženo, celostno obliko. Iz intervjujev ni moč razbrati, da bi samega sebe imel za umetnika, a morda je to del njegove vseskozi navzoče dvoumnosti: med snemanjem oziroma ustvarjanjem je lahko bil umetnik, v pogovorih o lastni umetnosti pa teoretik. Človek, ki je vedel, kako združiti humor in umor, ter človek, ki je ob prejemu ene od nagrad zahvalni nagovor sklenil z besedami: »Pravijo, da se umor dogodi vsako minuto, zato ne maram več zapravljati vašega časa. Vem, da se hočete lotiti dela. Hvala.«⁷





Hitchcock/ Truffaut

13

François Truffaut Gospod Hitchcock, davi ste mi povedali, da ste bili malce vznemirjeni, ker ste zadnje dni toliko brskali po spominih, in da vam je to kratilo spanec. Poleg tega smo videli, da nekateri filmi, kot so *Razvpita (Notorious)*, *Vrtoglavica (Vertigo)*, *Psiho (Psycho)*, precej spominjajo na sanje. Zanima me, ali veliko sanjate?

Alfred Hitchcock Bolj malo ... včasih ... moje sanje pa so zelo razumne. V enih sem se znašel na Sunset Boulevardu, pod drevesom, in čakal na rumeni taksi (*yellow cab*), da me odpelje na večerjo. Rumene taksija ni bilo, saj so bili vsi avtomobili, ki so vozili mimo, iz leta 1919. In rekel sem si: »Nima smisla, da menam na mestu in čakam na rumeni taksi, ker sem sredi sanj o letu 1919.« Tako da sem do restavracije odšel peš.

F. T. So bile to res sanje ali gag?

A. H. Ne, ni bil gag, bile so sanje.

F. T. Potem pa so to skoraj historične sanje! Priznate, da so vaši filmi precej sanjski?

A. H. To so sanjarije pri belem dnevu.

F. T. Mogoče gre za izraz nezavednega, kar nas spet pripelje nazaj k pravljicam. Ko snemate človeka samega, obkroženega s sovražnostmi, avtomatično, celo nehoté, končate na področju sanjskega, ki je hkrati tudi področje samote in nevarnosti.

A. H. To sem najbrž jaz znotraj samega sebe.

F. T. Prav gotovo, saj je logika vaših filmov – ki kritikov ne zadovoljijo vselej – po malem logika sanj. Film, kot sta *Tujca na vlaku (Strangers on a Train)* ali pa *Sever-severozahod (North by North-West)*, so zaporedje čudnih oblik, kakor v mori.

A. H. To izvira iz tega, da se nikoli ne zadovoljim s povprečnim, nikoli se ne počutim dobro v običajnem, vsakdanjem.

F. T. Nedvomno. Ne moremo si predstavljati Hitchcockovega filma, v katerem smrt ne bi imela ničesar početi. In prepričan sem, da globoko občutite, kar snemate, strah, na primer ...

A. H. Ah, ja! Sem zelo boječ človek. Kar najbolj se potrudim, da se izognem težavam in zapletom vseh vrst. Rad imam, da je okoli mene vse jasno, brez oblačka, popolnoma mirno. Lepo pospravljena delovna soba me navdaja z notranjim mirom. Kadar si v kopalnici pripravim kopel, po kopanju vse stvari pospravim nazaj na njihovo mesto. Za sabo ne pustim nobene sledi. Občutek za red gre pri meni vstric z nedvoumnim odporom do vsakršnih zapletov.

F. T. Zato se dodobra zavarujete. Morebitne težave pri režiji razrešite že pred snemanjem s skicami, izogibate se sitnostim in razočaranjem. Jacques Becker je o vas povedal: »Alfred Hitchcock je režiser, ki je med projekcijami gotovo najmanj presenečen.«

A. H. Natanko tako. Vedno sem sanjal, da mi ne bi bilo treba hoditi na projekcije! Na tem mestu vam moram povedati neko prigodico v zvezi s sanjami. Nekoč je živel neki scenarist, ki je svoje najboljše ideje vedno dobil ponoči, ko pa se je zjutraj zbudil, se jih ni mogel spomniti. Nazadnje si je rekel: »Ob posteljo si bom nastavil list papirja in svinčnik, in ko bom dobil idejo, si jo bom lahko zapisal.« Tako gre možakar v posteljo in ga, kakopak, sredi noči zbudi sijajna ideja. Hitro si jo zapiše in zelo zadovoljen zaspil nazaj. Naslednje jutro se zbudi in pozabi, da si je idejo zapisal. Med britjem si reče: »Ah! Šment! Sinoči me je spet prešinila sijajna ideja, zdaj pa sem jo pozabil. Ah! Kako zoprno ... Oh, ne! Nisem je pozabil, saj sem imel svinčnik in papir.« Plane v spalnico, pobere papir in prebere: »Fant se zaljubi v deklo.«

F. T. Kako smešno.

A. H. V tem je kar nekaj resnice, saj se ideje, ki se nam sredi noči zdijo sijajne, naslednje jutro pogosto razkrijejo kot klavrne.

F. T. Ta pogovor o sanjah v zvezi z vašimi filmi ne pelje nikamor. Zdi se mi, da vas ta vidik komaj kaj zanima, torej ...

A. H. Kakorkoli, eno je nedvomno. Nikoli nimam erotičnih sanj!

F. T. Vseeno ljubezen in erotika v vašem delu zasedata pomembno mesto. Nisva dovolj govorila o ljubezni v vaših filmih. Zdi se mi, da vas od *Razvpite* naprej niso obravnavali le kot specialista za suspenz, temveč tudi kot specialista za telesno ljubezen na filmu.

A. H. Ja, ljubezenski prizori v *Razvpiti* imajo v sebi nekaj telesnega. Najbrž imate v mislih dolgi prizor s poljubom med Ingrid Bergman in Caryjem Grantom ...

F. T. Ja, in kakor se spomnim, so reklame o tem prizoru govorile: »Najdaljši poljub v zgodovini filma ...«

A. H. Igralca sta ta prizor zelo očitno sovražila. Bilo jima je grozno neprijetno in mučno, da sta se morala oklepati drug drugega. Rekel sem: »Ali vama je neprijetno ali ne, me ne briga kaj dosti; zanima me samo učinek, ki ga bomo dobili na platnu.«

F. T. Predstavljam si, da se bodo bralci spraševali, zakaj je bilo igralcu in igralki pri snemanju tega prizora neprijetno. Pojasniti je treba, da ste dva obraza posneli skupaj v bližnjem planu, hkrati pa sta morala igralca prečkati celotno scenografijo. Težko jima je bilo, ko sta se morala premikati prižeta drug k drugemu, ampak vas to ni ganilo, saj je bilo treba na platnu videti samo obraza. Je tako?

A. H. Natanko tako. Ta prizor je bil zasnovan z namenom, da bi pokazal njuno medsebojno poželenje, pri čemer je bilo nujno, da se izognemo prekinitvi tona, dramatičnega vzdušja. Če bi ju ločil, bi se čustvo izgubilo. Toda obenem sta morala izpeljati akcijo. Morala sta se premakniti proti telefonu, ki je zvonil, se ves čas pogovora po telefonu še naprej objemati, dokler ju ni drugi premik popeljal do vrat. Zame je bilo bistveno, da se ne ločita in da ne prekineta objema. Čutil sem, da mora biti tudi kameri, ki predstavlja občinstvo, dovoljeno, da se kot tretja oseba pridruži temu dolgem objemanju. Občinstvu sem omogočil velik privilegij, da se objema s Caryjem Grantom in Ingrid Bergman hkrati. Šlo je za neke vrste začasni *ménage à trois*.

Idejo, da ne prekinem ljubezenskega trenutka, sem dobil pri zelo poučnem spominu, ki nas bo odpeljal nekaj let pred snemanje v Francijo.

Sedel sem na vlaku iz Boulogna v Pariz in dokaj počasi smo se vozili skozi Étaples. Bila je nedelja popoldne; skozi okno sem videl veliko tovarniško stavbo iz rdeče opeke in pred zidom je stal mlad par. Punca in fant sta se držala za roke, fant pa je scal v zid. Punca roke niti za trenutek ni umaknila, gledala je fanta, kaj počne, gledala je mimoidoči vlak, nato spet fanta. Zazdelo se mi je, da je bila tam čisto zares »na delu« prava ljubezen, prava ljubezen, ki »deluje«.

F. T. Če se zares ljubiš, torej ne greš narazen.

A. H. Odlično rečeno. To sem si za vedno zapomnil in zato sem zelo natančno vedel, kaj bi v prizoru s poljubi v *Razvpiti* rad dosegel.

F. T. To je zelo zanimivo in mislim, da bi morala kakšno reči o zadregi igralcev pri snemanju nečesa neudobnega. Občutek imam, da veliko cineastov snema prizor z mislijo na to, da bi verodostojno deloval na prizorišču v celoti, ne pa le v tistem delu prostora, ki ga bomo videli v kadru, se pravi na platnu. Na to pri svojem delu in predvsem pri ogledu vaših filmov pogosto pomislim, in rečem si, da se veliki film, čisti film, začne takrat, ko se postavitev plana za snemanje zazdi absurdna celotni ekipi.

A. H. Absolutno.

F. T. Vzemimo še kak drug primer, ki ni dolgi poljub iz *Razvpite*: objemanje med Caryjem Grantom in Evo Marie Saint v kupeju v filmu *Sever-severozahod*. Poljubljata se, njuni telesi pa se obračata okoli osi, medtem ko drsita ob steni. Na platnu je videti popolno, toda na snemanju je gotovo izpadlo čisto nemogoče.

A. H. Ja, obračata se pred steno. Še vedno gre za isto načelo: ne ločiti para. Menim, da ljubezenski prizori ponujajo zelo veliko možnosti. Po navadi se moškega prilepi na deklo, ampak zanimivo bi bilo poskusiti nasprotno in namestiti vsakega na drug konec prostora. To pa je nemogoče, saj bi se v tem primeru, navsezadnje gre za ljubezenski prizor, morala drug drugemu razkriti in dobili bi prizor čistega ekshibicionizma. Moški bi moral odpeti zadrgo, medtem ko bi deklo nasproti njega dvignila krilo, dialog pa bi nujno moral biti v kontrastu; govorila bi o dežju in lepem vremenu ali pa bi rekla: »Kaj bova imela za večerjo?« Kar nas pripelje do *Razvpite*, v kateri med poljubljanjem govorita o tem, da bosta jedla piščanca in kdo bo pomil posodo itd.

F. T. Vrnili se bom korak nazaj. Malo prej ste se dotaknili realizma kadra in vtisa na prizorišču snemanja ... Prekinil sem vas ...

A. H. Prav! Strinjam se z vami; veliko cineastov ima v mislih celotno prizorišče in vzdušje na snemanju, medtem ko bi morali imeti v glavi samo eno misel: kaj se bo videlo na platnu. Kakor veste, nikoli ne gledam v okular, ampak kameraman zelo dobro ve, da okoli igralcev nočem zraka ali prostora in da je treba zvesto reproducirati skice, ki smo jih zasnovali. Nikoli si ne smemo dopustiti, da bi nas očaral prostor pred kamero, kajti treba je upoštevati, da za oblikovanje končne slike lahko vzamemo škarje in odrežemo odvečno, nepotreben prostor.

Drugi vidik tega vprašanja je, da prostora ne smemo po nepotrebnem trošiti, saj nam lahko vedno služi za dramatične učinke. Na primer, ko v *Ptičih (The Birds)* ptice napadejo zabarikadirano hišo in se Melanie umika na kavč, sem držal kamero precej stran od nje. Tukaj sem

s prostorom pokazal praznino, nič, pred katerim se umika. Ko sem se vrnil k njej, sem napravil variacijo. Kamero sem postavil precej visoko, da sem dosegel vtis, kako ta tesnoba v njej narašča. In za konec še tretje gibanje: visoko in naokoli. Toda ključen je bil široki prostor na začetku prizora. Če bi začel čisto blizu dekleta, bi dobili občutek, da se umika pred nevarnostjo, ki jo vidi samo ona, občinstvo pa ne. Nasprotno, hotel sem pokazati, da se umika pred nevarnostjo, ki ne obstaja. Zato sem uporabil toliko prostora pred njo.

Dandanes imamo režiserje, ki delajo tako, da igralce preprosto umestijo v scenografijo in postavijo kamero bliže ali dlje glede na to, ali igralci sedijo, stojijo ali ležijo. Ti režiserji imajo zmedo v glavi. Njihovo delo nikoli ni jasno in ne izraža ničesar.

F. T. Vsak cineast bi moral priznati, da je za realističen učinek v predvidenem kadru treba dovoliti veliko nerealističnega prostora okoli njega; na primer, bližnji plan poljuba med dvema osebama, ki naj bi stali, je mogoče doseči tako, da igralca klečita na kuhinjski mizi.

A. H. Mogoče. In mogoče bo treba tudi mizo dvigniti za osemnajst centimetrov, da jo dobimo v kader. Hočete pokazati moškega, ki stoji za mizo? Torej, bolj ko se moškemu približujemo, više je treba dvigniti mizo, če jo hočemo obdržati v kadru. Ampak seveda obstajajo režiserji, ki na to ne pomislijo in postavijo kamero predaleč, da mizo obdržijo v sliki. Prepričani so, da bo na platnu natanko tako kot na prizorišču.

Tukaj ste se dotaknili zelo pomembnega, skoraj osnovnega vprašanja. Nekaj dejanskega ne sme nikoli ovirati postavitve podob na platnu, s katerimi bi radi nekaj izrazili. Nikoli. Kinematografska tehnika omogoča, da dosežemo vse, kar si želimo, da uresničimo vse podobe, ki smo jih predvideli, tako da ni nobenega razloga, da bi se čemu odpovedali ali sprejemali kompromis med predvideno in dobljeno podobo. Številni filmi se tega strogo ne držijo le zato, ker je v naši panogi preveč ljudi, ki ne vejo ničesar o kompoziciji podob.

F. T. Izraz »kompozicija podob« je zelo ustrezen. Povejva, da režiserju, ki bi rad ustvaril vtis nasilja, nasilja ni treba tudi posneti, temveč lahko posname karkoli, kar vzbuja vtis nasilja. V mislih imam, na primer, enega od prvih prizorov v filmu *Sever-severozahod*, ko zlikovci v dnevni sobi začnejo mikastiti Caryja Granta. Če prizor gledamo upočasnjeno na majhnem zaslonu montirne mize, zelo dobro vidimo, da se zlikovci Caryja Granta niti ne dotaknejo. Ampak na kinematografskem platnu zaporedje hitrih kadrov in majhnih premikov kamere vseeno naredi vtis brutalnosti in nasilja.

A. H. Še očitnejši primer je v *Dvoriščnem oknu (Rear Window)*, ko moški vstopi v sobo, da bi Jamesa Stewarta vrgel skozi okno. Najprej sem vso stvar posnel realistično; bilo je šibko, ničesar ni sporočilo. Zato sem raje posnel bližnji plan mahajoče roke, bližnji plan Stewartovega obraza, bližnji plan njegove noge, bližnji plan morilca in nazadnje vse skupaj ritmiziral; končni vtis je bil, kakršnega sem hotel.

Poiščimo zdaj analogijo v življenju. Če stojite čisto blizu vlaka, ki prihaja nasproti, ga začutite, kajne, vznemirjenje vas skoraj spodnese. Če isti vlak gledate z razdalje enega kilometra, vas ne gane. Se pravi, če hočete pokazati dva moška, ki se pretepata, ne boste dobili nič dobrega, če boste pretep samo posneli. Realizem na posnetku v večini primerov deluje nerealistično. Edina rešitev je, da vstopite v ravs, zato da bi ga občutilo tudi občinstvo. Tedaj dobite pravi realizem.

F. T. En način nerealističnega snemanja za realističen učinek je ta, da premikamo scenografijo za igralci.

A. H. Mogoče je, ni pa pravilo. Rekel bi, da je to odvisno od zvrsti gibanja, ki ga narekuje igralec. Nič nimam proti, kadar fiksni plani sami ustvarijo gibanje. Na primer v *Sabotaži (Sabotage)*, ko deček sedi na avtobusu in ima zraven sebe bombo. Vsakič, ko pokažem bombo, jo posnamem z drugega kota, da ji s tem dam vitalnost, da jo oživim. Če bi bombo ves čas kazal pod istim kotom, bi se občinstvo na paket navadilo: »No ja! Konec koncev je samo paket.« Ampak povedati sem hotel: »Ne, ne, glejte, ne! Pozor, pazite se!«

F. T. Vrniva se k primeru vlaka. Ko ga pokažete od zunaj, je kamera pritrjena na vlak, tako da se giblje hkrati z njim, niste je postavili na prosto, na polje. V mislih imam seveda *Sever-severozahod*.

A. H. Kamera, ki mimovozeči vlak snema s polja, nam daje samo sloviti pogled krave, ki gleda, kako mimo hiti vlak. Poskušal sem obdržati občinstvo v vlakcu, z vlakom. Vsakič, kadar je vlak zapeljal v ovinek, smo posneli total skozi okno. To smo naredili tako, da smo na zadnji konec vlaka *Twenty Century Limited* namestili tri kamere in napravili natančno enako vožnjo iz filma, ob istih urah, kot se odvija akcija. Ena kamera je bila namenjena totalom vlaka na ovinkih, drugi dve pa za ozadja.

F. T. Vaša tehnika je popolnoma podrejena dramatičnemu učinku. Tehnika na neki način spremlja osebo.

A. H. Res je, ko že govorimo o gibanju kamere in montaži prizorov na splošno, bi rad poudaril neko načelo, ki je zame bistveno: ko nekdo, ki sedi, vstane, da bi stopil čez prostor, se vedno izognem spreminjanju kota ali umikanju kamere. Gibanje vedno začnem z bližnjim planom, z istim bližnjim planom, s katerim sem osebo posnel, ko je sedela. Če vam pokažejo osebi, ki se pogovarjata, imate v večini filmov bližnji plan ene, bližnji plan druge, bližnji plan ene, bližnji plan druge, in na hitro še total, ki eni od njiju omogoči, da vstane in stopi naokoli. Menim, da je to narobe.

F. T. Tudi jaz tako mislim, ker v tem primeru tehnika nastopi pred akcijo, namesto da bi jo spremljala, in občinstvo tako lahko ugane, da bo ena od oseb vstala ... Drugače rečeno, s premiki kamere ne smemo nikoli nakazati tistega, kar bo sledilo ...

A. H. Točno tako, ker to razblini čustvo, in prepričan sem, da je to slabo. Če se oseba giblje in če hočemo čustvo na njenem obrazu ohraniti, je treba speljati bližnji plan.

F. T. Preden spregovoriva o *Psihu*, bi vas rad vprašal, ali imate kakšno teorijo o začetnih prizorih v vaših filmih. Včasih začnete z nasilnim prizorom, včasih s preprostim nakazovanjem prostora, v katerem smo ...

A. H. Odvisno od tega, kakšen je njegov namen. Začetek *Ptičev* je opis normalnega življenja v San Franciscu, vsakdanjega, prijetnega. Včasih z napisom pokažem, da smo v Phoenixu ali v San Franciscu, ampak to mi gre malo na živce, saj je preveč enostavno. Pogosto me zagrabi, da bi mesto, celo znano, predstavil bolj diskretno. Konec koncev ni nikakršna težava »prodati« Pariza z Eifflovim stolpom v ozadju ali Londona z Big Benom na obzorju.

F. T. Kadar začetni prizor ni nasilen, skoraj vedno uporabite enako načelo ekspozicije, od najbolj oddaljenega do najbližjega: mesto, v mestu stavba, v stavbi soba ... Tako se začne *Psiho*.¹

A. H. V začetnem prizoru *Psiha* se mi je zdelo potrebno, da na platno napišem ime mesta, Phoenix, nato dan in uro, ko se dogajanje začne. S tem sem hotel napeljati na zelo pomembno dejstvo: ura kaže sedemnajst minut pred tretjo popoldne, in to je edini trenutek, ko ima naše ubogo dekletko, Marion, čas, da gre v posteljo s svojim ljubimcem Samom. Ura namigne, da izpusti kosilo, da se lahko ljubi.

F. T. Kar takoj pove, da se dobivata na skrivaj.

A. H. Še več, občinstvu dovoli, da postane voajersko.

F. T. Filmski kritik Jean Douchet je rekel nekaj zabavnega: »V prvem prizoru *Psiha* je John Gavin do pasu gol, Janet Leigh pa nosi modrček, zaradi česar ta prizor zadovolji samo polovico občinstva.«

A. H. Res je, da Janet Leigh ne bi bilo treba nositi modrčka. Ta prizor se mi ne zdi kaj posebno nemoralen; niti me kako posebno ne vzdraži. Vendar ni nobenega dvoma, da bi bil zanimivejši, če bi se dekletove prsi drgnile ob prsi moškega.

F. T. Vem, da ste si v *Psihu* prizadevali občinstvo speljati na lažne sledi, zato domnevam, da je druga prednost tega erotičnega začetka, da pozornost gledalcev usmeri k spolnosti. Zaradi tega prvega prizora Janet Leigh v modrčku pozneje, v motelu, že mislimo, da je Anthony Perkins samo voajer. Poleg tega je to, če se ne motim, edini prizor v modrčku v vseh vaših petdesetih filmih.

A. H. Ta prizor sem hotel posneti na ta način, z Janet Leigh v modrčku, ker se občinstvo spreminja, razvija. Klasičen prizor zdravega poljuba bi bil danes pri mladih gledalcih deležen prezira in zlahka bi rekli: »To je neumno.« Vem, da se oni vedejo kot John Gavin in Janet Leigh, in treba jim je bilo nastaviti zrcalo, kako se večino časa vedejo. Po drugi strani sem v tem prizoru hotel doseči vizualni vtis obupa in osamljenosti.

F. T. Ja, prešinilo me je, da ste v *Psihu* upoštevali dejstvo, da se je v zadnjih desetih letih občinstvo prenovilo. V filmu je polno reči, ki jih v svojih filmih nekoč ne bi naredili.

A. H. Absolutno. S tehničnega vidika je takšnih primerov še več v *Ptičih*.

F. T. Prebral sem roman *Psiho* Roberta Blocha in zdel se mi je sramotno goljufiv. V njem pogosto naletimo na povedi takšnega tipa: »Norman se je usedel k ostareli materi in začela sta se pogovarjati.« Ne preveč pošteno pripovedovanje me je zelo šokiralo, saj mati ni več živa. Film gradi

¹ Mlada ženska, Marion (Janet Leigh), ki je ljubica Sama (John Gavin), v trenutku šibkosti z avtom zbeži iz Phoenixa in s sabo vzame štirideset tisoč dolarjev, za katere jo je njen delodajalec zadolžil, naj jih odnese v bančni sef.

Zvečer se ustavi v slabo obiskanem motelu. Mladi lastnik Norman Bates (Anthony Perkins) se ji zaupa; živi v družbi svoje ostarele matere, ki jo obožuje, čeprav je z njo težko. Poleg tega jo je Marion slišala, kako je kričala na svojega sina. Preden gre spat, Marion stopi pod prho, ko se nenadoma pojavi stara ženska in jo ubije z ducat udarci z nožem, nato pa, kakor hitro je prišla, tudi izgine.

Norman se spet prikaže in kriči: »Mama, oh, moj bog! Mama, kri, kri!« Oglela si krvavo prizorišče in zdi se, da mu je res hudo. Nato se loti pedantnega pospravljanja prostorov, počisti kopalnico, izbriše vse sledi zločina, prenese Marionino truplo, njeno prtljago, oblačila (tudi denar) v prtljažnik avtomobila mlade ženske. Na koncu se avtomobila znebi, tako da ga potopi v temačen ribnik.

Izginulo Marion kmalu začnejo iskati njena sestra Leila (Vera Miles), Sam in zavarovalniški preiskovalec Arbogast (Martin Balsam), ki ima nalogo dobiti nazaj denar. Arbogast se odpravi v motel, kjer ga sprejme Norman. Vprašanja ga spravijo v zadrego in neomajno zavrne preiskovalčevo željo, da bi spoznal njegovo mamo.

Arbogast odide telefonirat Leili in Samu in se na skrivaj vrne v hišo za motelom, da bi se pogovoril s staro gospo. Povzpne se v prvo nadstropje in tam, na podestu, ga stara ženska zabode do smrti.

Tretji del filma nam pokaže Leilo in Sama, ki jima šerif pove, da je mama Normana Batesa mrtva in že osem let pokopana. Odpravita se v motel, in medtem ko Leila preiskuje hišo, za last uide smrti. Norman izgubi lasuljo in brez maske je on sam in njegova pokojna mama; v njem hkrati živita dve osebi.





- priповed precej bolj konsistentno, kar je opaziti ob vnovičnih ogledih. Kaj vam je bilo v tej knjigi všeč?
- A. H. Po mojem je edina stvar, ki mi je bila všeč in me je pripravila, da sem se lotil filma, nenaden umor pod prho, ki je povsem nepričakovan. Zaradi tega sem se začel zanimati zanjo.
- F. T. Umor je videti kakor posilstvo. Roman je navdihnil primer iz črne kronike, kajne?
- A. H. Primer nekega možakarja, ki je doma hranil truplo svoje matere, nekje v Wisconsinu.
- F. T. V *Psihu* najdemo celoten nabor grozljivega, ki se mu, kot je videti, po navadi izogibate, fantazmagorije, skrivnostno vzdušje, stara hiša ...
- A. H. Po mojem je skrivnostno vzdušje nastalo deloma naključno. Na primer, v severni Kaliforniji boste našli veliko odročnih hiš, podobnih tisti v *Psihu*. Pravijo jim »kalifornijska gotika«, kadar so naravnost grde, pa »kalifornijski medenjaki«. Dela se nisem lotil, da bi poustvaril vzdušje staromodne Universalove grozljivke, samo avtentičen sem hotel biti. Toda nobenega dvoma ni, da sta hiša in motel natančni kopiji resničnih stavb. Takšno hišo in motel sem izbral, ker mi je bilo jasno, da z navadnim bungalovom zgodba ne bo imela enakega učinka. Prej omenjeni arhitekturni slog je bil primeren za vzdušje v filmu.
- F. T. In še, ta arhitekturni kontrast je prijeten na oko, hiša je vertikalna, motel pa povsem horizontalen.
- A. H. Točno tako, to je naša kompozicija ... Ja, vertikalni in horizontalni blok.
- F. T. Poleg tega v *Psihu* ni niti ene simpatične osebe, s katero bi se občinstvo lahko identificiralo.
- A. H. Ker ni bilo treba. Po mojem se občinstvu Janet Leigh v trenutku, ko umre, celo zasmili. Pravzaprav je prvi del zgodbe natančno to, čemur tukaj v Hollywoodu rečemo »rdeči slanik« – lažna sled (*red herring*, op. prev.). Gre za manever, ki preusmeri gledalčevo pozornost, da umor začuti bolj silovito, da je povsem presenečen. Nujno je bilo, da je začetek in vse, kar zadeva krajo denarja in pobeg Janet Leigh, namenoma nekoliko dolgo, s čimer smo občinstvo usmerili k vprašanju: Ali bodo dekletke ujeli ali ne? Spomnite se, kako sem vztrajal na štirideset tisoč dolarjih. S tem denarjem sem si dal opravka ves čas filma, da sem napihnil njegovo pomembnost.
- Dobro veste, da si gledalci vedno želijo predvidevati in da radi ugibajo: »Ah! Jaz pa vem, kaj se bo zdaj zgodilo.« Torej je treba to ne samo upoštevati, temveč v celoti usmerjati njihove misli. Bolj podrobno ko prikazemo dekletovo vožnjo z avtomobilom, bolj vas njen pobeg prevzame. Prav zaradi tega takšno pomembnost pripišemo prometnemu policistu s črnimi očali in menjavi avtomobila. Pozneje, ko Anthony Perkins v motelu Janet Leigh opiše svoje življenje in si izmenjata vtise, se dialog spet naveže na dekletov problem. Predvidevamo, da se je odločila odpeljati nazaj v Phoenix in vrniti denar. Mogoče je, da si del občinstva, ki si prizadeva uganiti, misli: »Ah, seveda! Ta mladenič jo skuša pregovoriti.« Občinstvo obračamo zdaj v eno zdaj v drugo smer, držimo ga karseda daleč od tistega, kar se bo zgodilo.
- Prisegam na vse, kar hočete, da bi v običajni produkciji Janet Leigh dali drugi vlogo, vlogo sestre, ki jo išče, saj ni v navadi, da zvezdo ubiješ v prvi tretjini filma. Jaz sem zvezdo umoril namenoma, saj je bil umor tako še bolj nepričakovan. Zaradi tega sem vztrajal, da občinstva po začetku predvajanja ne puščajo več v dvorano, saj bi zamudniki čakali na Janet Leigh, ona pa je že izginila s platna!
- Zgradba tega filma je zelo zanimiva in je moja najbolj navdušujoča izkušnja glede poigravanja z občinstvom. V *Psihu* sem gledalce usmerjal natanko tako, kakor bi igral na različne registre orgel.
- F. T. Film nadvse občudujem, ampak po mojem mnenju prizora pri šerifu po drugem umoru delujeta nekoliko prazno.
- A. H. Vpeljava šerifa se nanaša na tisto, o čemer sva že veliko govorila, na usodno vprašanje: »Zakaj ne grejo na policijo?« Vedno odgovarjam: »Na policijo ne grejo, ker je to dolgočasno.« Tukaj imate primer, kaj se zgodi, ko grejo osebe na policijo.
- F. T. Ampak v nadaljevanju dogajanje dokaj hitro spet postane zanimivo. Zdi se mi, da si občinstvo med filmom pogosto premisli, na čigavi strani je. Na začetku upamo, da Janet Leigh ne bodo ujeli. Umor nas zelo presenetil, ampak brž ko Anthony Perkins zbrise sledi, mu postanemo naklonjeni, upamo, da ga ne bodo zaslišali. Pozneje, ko od šerifa izvemo, da je Perkinsova mati že osem let mrtva, bliskovito zamenjamo tabor in se obrnemo proti Anthonyju Perkinso, vendar iz čiste radovednosti.
- A. H. Vse to nas pripelje nazaj k ideji o vojaškem občinstvu. Nekaj tega vidimo v *Kličih M za umor* (*Dial M for Murder*).
- F. T. Res je. Ko Ray Milland prepozno telefonira ženi in ko je že videti, da bo morilec zapustil stanovanje, ne da bi umoril Grace Kelly, si mislimo: »Naj morilec vsaj še malo počaka.«
- A. H. To je splošno pravilo. O tem sva govorila v zvezi s tatom, ki mu je občinstvo ves čas naklonjeno, ko je v sobi in brska po predalih, in ... Enako je, ko Perkins opazuje avto, ki se potaplja. Ko za trenutek preneha toniti, si občinstvo, čeprav je v njem truplo, reče: »Ko bi vsaj do konca potonil.« To je naravni instinkt.
- F. T. Ampak v večini vaših filmov je gledalec bolj nedolžen, saj trepeta za človeka, ki je po krivem osumljen. V *Psihu* pa

- najprej trepetamo za tatico, nato trepetamo za morilca in na koncu, ko izvemo, da ima morilec skrivnost, si želimo, da bi ga ujeli, samo da bi zadevi prišli do dna!
- A. H. Se res tako zelo identificiramo z njim?
- F. T. Mogoče ne gre povsem za identifikacijo, ampak zaradi vestnosti, s katero je Perkins zabrisal vse sledi zločina, se nanj navežemo. To je enako, kot če nekoga občudujemo, ker je dobro opravil delo. Koliko vem, je, poleg uvodne špiče, nekaj skic za film napravil Saul Bass.
- A. H. Samo za en prizor, vendar jih nisem mogel uporabiti. Dogovorjeno je bilo, da bo Saul Bass naredil špičo, a ker ga je film zanimal, sem mu pustil, da je zasnoval prizor, v katerem se preiskovalec Arbogast povzpne po stopnicah, preden je zaboden. Med snemanjem filma sem dva dni z vročino ostal v postelji, in ker nisem mogel priti v studio, sem rekel direktorju fotografije in asistentu, naj vzpon po stopnišču posnameta po skicah Saula Bassa. Samo vzpenjanje po stopnišču, umora ne. Naredili so plan preiskovalčeve roke, ki drsi po ograji, in *travelling* skozi prečke na ograji, ki od strani prikazuje Arbogastove noge. Ko sem videl delovne kopije posnetkov, se mi niso zdeli dobri, kar je bilo zame zanimivo razodetje. Tako razrezano vzpenjanje po stopnišču ni vzbujalo občutka nedolžnosti, temveč krivde. Ti plani bi ustrezali, če bi se po stopnišču vzpenjal morilec, vendar je bil duh prizora diametralno nasproten. Spomnite se napore, ki smo ga vložili, da smo občinstvo pripravili na ta prizor: povedali smo, da je v hiši skrivnostna ženska; povedali smo, da je ta skrivnostna ženska prišla iz hiše in do smrti zabodla mlado žensko pod prho. Ti elementi vsebujejo vse, kar ustvarja suspenz pri preiskovalčevem vzpenjanju po stopnicah. Zato smo se morali na tem mestu zateči k skrajni preprostosti. Dovolj je bilo, da smo na karseda preprost način pokazali, kako se moški vzpenja po stopnišču.
- F. T. Ker ste najprej videli slabo posnet prizor, sem prepričan, da vam je to pomagalo določiti ustrezen izraz za preiskovalca Arbogasta. V francoščini bi rekli: »Prišel je nedolžen kot rožica.« Se pravi, pripravljen, da ga »kdo utrga«.
- A. H. Težko rečem, da gre za ravnodušnost, prej skoraj za dobronamernost. Uporabil sem samo en posnetek Arbogasta, ki se vzpenja po stopnicah, in ko se približa zadnji, sem namenoma postavil kamero zelo visoko, da sem lahko mater posnel iz ptičje perspektive. Če bi jo pokazal v hrbet, bi bilo videti, kakor da ji nalašč zakrivam obraz, in občinstvo bi začelo sumiti. S tako visokega kota pa nisem vzbudil vtisa, da se izogibam kazanju matere.
- Drugi in osrednji razlog, zakaj dvigniti kamero tako visoko, je bil, da sem dobil kontrast med totalom stopnišča in bližnjim planom obraza, v trenutku, ko se nanj spusti nož. Natanko kot glasba, posnetek iz ptičje perspektive z violinami in nenadoma velika glava s pihalci. V posnetku od zgoraj sem imel mater, ki je prihajala, in nož, ki se je spuščal. V gibanju spuščajočega se noža sem naredil rez in se prestavil na bližnji plan Arbogasta. Na glavo smo mu nalepili plastično cevčico, napolnjeno z umetno krvjo. V trenutku, ko se je nož približeval njegovemu obrazu, sem sunkovito potegnil za vrvice, da je sprostil kri, ki je stekla čez obraz, vendar po vnaprej začrtani sledi. Na koncu je padal vznak po stopnicah.
- F. T. Ta padelec po stopnicah mi je dal veliko misliti. V bistvu ne pade zares. Njegovih nog ne vidimo, ampak vseeno dobimo vtis, da pri padanju s prsti podrsa po vsaki stopnici, podobno kot plesalec ...
- A. H. Natanko takšen vtis smo hoteli, ampak ali uganete, kako smo ga dosegli?
- F. T. Nikakor ne. Razumem, da ste nameravali raztegniti akcijo, vendar ne vem, kako ste to naredili.
- A. H. S posebnimi efekti. Najprej sem z vozičkom posnel spust po stopnišču brez moškega. Potem sem Arbogasta namesnil na poseben stol in ga postavil pred prosojno platno, na katero smo predvajali spust po stopnicah. Tedaj smo stol zazibali in Arbogastu ni bilo treba drugega, kot da je z rokami mahal po zraku.
- F. T. Zelo učinkovito. Pozneje v filmu znova uporabite visoki kot kamere, da pokažete Perkinsa, ki odpelje mamo v klet.
- A. H. Ja, dvignil sem kamero, ko se Perkins vzpne po stopnicah. Vstopi v sobo, ne vidimo ga več, samo slišimo: »Mama, mama, moram vas odpeljati v klet. Vohljajo za nama.« Potem vidimo, kako jo Perkins odnese v klet. Nisem mogel narediti reza, ko jo nosi dol, ker bi občinstvo postalo sumničavo: zakaj se je kamera nenadoma umaknila? Tako je viseča kamera sledila Perkinsu, ko gre gor po stopnicah, vstopi v sobo in izstopi iz kadra, kamera se brez reza še naprej dviguje, tik nad vrati pa se zasuka in pogleda nazaj dol po stopnišču. Da se občinstvo ne bi spraševalo o tem gibanju, smo mu preusmerili pozornost z glasnim prepričanjem med mamo in sinom. Občinstvo je tako pozorno na dialog, da odmisli, kaj počne kamera, zaradi česar ni več presenečeno, ko iz ptičje perspektive vidi Perkinsa, ki nosi mater. Z velikim navdušenjem sem uporabil kamero za zavajanje občinstva.
- F. T. Zabadaanje Janet Leigh je prav tako zelo posrečeno narejeno.
- A. H. Snemanje je trajalo sedem dni in imeli smo sedemdeset položajev kamere za petinštirideset sekund filma. Za ta prizor so mi izdelali čudovit umeten torzo s krvjo, ki naj bi brizgnila izpod noža, ampak ga nisem uporabil. Raje sem posnel pravo dekletko, dvojnico Janet Leigh. Janetine so samo roke, ramena in glava. Vse drugo je posneto z dvojnico. Seveda se nož nikoli ne dotakne telesa, vse je narejeno

z montažo. Nikoli ne vidimo ženskinih intimnih delov, saj smo nekatere plane posneli upočasnjeno, da smo se izognili prsim na sliki. Plani, posneti upočasnjeno, pozneje niso bili pospešeni, saj je njihova vdelava v montažo dala vtis normalne hitrosti.

- F. T. Ta prizor je nezaslišano nasilen.
- A. H. To je najbolj nasilen prizor v filmu. Pozneje, ko se film odvija, je nasilja manj in manj, saj je spomin na prvi umor dovolj, da poznejše trenutke suspenza navda s tesnobo.
- F. T. Ideja je domiselna in zelo nova. Raje od samega umora imam zaradi muzikalnosti prizor čiščenja, v katerem Perkins suče metlo in krpo, da zabriše vse sledi. Ob celotni zgradbi filma pomislim na stopnišče nenormalnega. Najprej imamo prizor prešuštva, nato tatvine, potem zločin, še en zločin, in nazadnje psihopatologijo. Z vsako etapo se povzpne eno stopničko više. Je tako?
- A. H. Ja, ampak Janet Leigh zame igra vlogo čisto navadne meščanke.
- F. T. Vendar nas popelje proti nenormalnemu, proti Perkinsu in njegovim nagačenim ptičem.
- A. H. Nagačeni ptiči so mi vzbudili veliko zanimanje, kakor neke vrste simbol. Seveda se Perkins zanima za nagačene ptiče, ker je sam nagačil mamo. Ampak sova, na primer, ima še neki drug pomen. Ti ptiči pripadajo noči, so prežavci, kar godi Perkinsovemu mazohizmu. Ptiče dobro pozna in ve, da ga opazujejo. Njegova lastna krivda odseva v pogledu teh ptičev, ki ga nadzorujejo.
- F. T. Bi lahko rekli, da je *Psiho* eksperimentalni film?
- A. H. Mogoče. Predvsem sem zadovoljen s tem, da je film deloval na občinstvo. To mi veliko pomeni. V *Psihu* mi je vseeno za vsebino, vseeno mi je za osebe. Zame je pomembno, da je spajanje delov filma, fotografije, zvoka in vsega, kar je čisto tehničnega, zmoglo iz občinstva izvabiti kričanje. Mislim, da nam je v veliko zadovoljstvo, ker smo z uporabo kinematografske umetnosti ustvarili nekakšno množično čustvo. In s *Psihom* smo to dosegli. Občinstva ni zganila sporočilnost. Občinstva ni pretresla veličastna igra. Občinstva ni očaral zelo cenjen roman. Kar je občinstvo gani, je bil čisti film.
- F. T. Res je ...
- A. H. In na *Psiho* sem ponosen zato, ker bolj kot vsi drugi moji filmi pripada nam, cineastom, vam in meni. Z nikomer ne bi mogel zares razpravljati o tem filmu na enaki ravni, na kakršni zdaj razpravljava midva. Ljudje bodo rekli: »Tega se ne dela, vsebina je grozna, osebe so neznatne, nobenih likov ni bilo.« Seveda, ampak način, kako je bila zgodba sestavljena in povedana, je občinstvo napeljal k temu, da se je odzvalo čustveno.
- F. T. Čustveno ... celo fizično.
- A. H. Čustveno. Vseeno mi je, ali ga imajo za majhen ali velik film. Nisem se ga lotil z mislijo, da bi naredil pomemben film. Razmišljal sem, da se lahko pozabavam z eksperimentiranjem. Film je stal samo osemsto tisoč dolarjev, in eksperiment je prav v tem: »Ali lahko naredim dolgometražni film v enakih pogojih kot televizijskega?« Najel sem televizijsko ekipo, da smo snemali zelo hitro. Ritem snemanja sem upočasnil samo, ko smo snemali prizor umora pod prho, prizor čiščenja in še enega ali dva, ki sta bila bolj zamudna. Vse drugo je bilo posneto kot na televiziji.
- F. T. Vem, da ste *Psiho* producirali sami. Je bil film uspešen?
- A. H. *Psiho* je stal samo osemsto tisoč dolarjev in je do danes prinesel skoraj trinajst milijonov dobička.
- F. T. To je sijajno! To je vaš največji uspeh doslej!
- A. H. Ja, in rad bi videl, da bi vi naredili film, ki bi vam prinesel toliko po vsem svetu! To je filmsko področje, v katerem je treba biti bolj zadovoljen s tehnično platjo, ne nujno s scenaristično. V filmu tega žanra vse delo opravi kamera. Seveda ne boste nujno dobili najboljših kritik, ker se kritike zanimajo samo za scenarij. Svoj film morate izrisati, kakor je Shakespeare gradil svoja dela, za občinstvo.
- F. T. *Psiho* je še toliko bolj univerzalen, saj je napol nem. Dva ali trije koluti so brez vsakega dialoga. Najbrž ga je preprosto sinhronizirati ali podnaslavljeni ...
- A. H. Ja. Na Tajskem, ne vem, če veste, filmov ne podnaslavlja in ne sinhronizirajo. Gladko ugasnejo zvok, k platnu se postavi moški in z različnimi glasovi poustvarja vse vloge v filmu.



Predstavljamo

AGNIESZKA JAKIMIAK (1987) je dramaturginja, dramatičarka, filmska kritičarka in esejistka. Diplomirala je iz interdisciplinarnih humanističnih študij na Univerzi v Varšavi in iz dramaturgije na Državni akademiji za gledališče v Krakovu. Sodelovala je z Weroniko Szczawińsko in Oliverjem Frlićem. Trenutno je kot samozaposlena povezana s skupino koreografov (Agata Siniarska, Agata Maszkiewicz), teoretikov in kuratorjev uprizoritvenih umetnosti (Marta Keil, Grzegorz Reske in Goran Injac), skladateljev in poklicnih gledališnikov. Napisala je več dramskih besedil, med drugim *Kako biti ljubljena* (v prevodu Tatjane Jamnik izšlo v zbirki Sodobna evropska drama festivala Borštnikovo srečanje).

KATARZYNA LEKS (1995) je študentka scenografije na vroclavski Akademiji lepih umetnosti Eugeniusza Gepperta. Sodeluje s Poljsko akademijo za gledališče v Vroclavu. Je avtorica kostumov za predstavo *Orlando* v režiji Weronike Szczawińskiej.

AGATA MASZKIEWICZ (1981) je koreografinja in performerka. Leta 2009 je končala magistrski študij na Inštitutu za plesno umetnost na Zasebni univerzi Antona Brucknerja v Linzu. Leta 2006 je prejela štipendijo danceWEB. Leta 2007 je izobraževanje nadaljevala kot udeleženka programa ex.e.r.ce (pod vodstvom Xavierja Le Royja) v Narodnem koreografskem centru v Montpellierju. Ustvarja lastne projekte, poleg tega pa sodeluje s kolektivom Superamas, z Ivano Müller, Alix Eynaudi, Anne Juren in redno z gledališko režiserko Weroniko Szczawińsko (*Re-volt*, *Genij v puliju*, *Vojne, ki jih nisem preživela*, *Orlando*).

WERONIKA SZCZAWIŃSKA (1981) je režiserka, dramaturginja in kulturologinja. Diplomirala je iz interdisciplinarnih humanističnih študij na Univerzi v Varšavi in doktorirala na umetnostnem inštitutu Poljske akademije znanosti. Režijo je študirala na varšavski Akademiji za gledališče. Leta 2014 je bila nominirana za nagrado Paszport Polityki v kategoriji gledališče za »dosledno grajenje lastnega gledališkega jezika«. Sodelovala je z gledališči po vsej Poljski, mdr. s Poljskim gledališčem v Bydgoszczu, Narodnim starim gledališčem v Krakovu, neodvisnim gledališčem Komuna Warszawa in Dramskim gledališčem v Wałbrzychu. Je avtorica gledaliških predstav in performansov (ki jih pogosto ustvarja v sodelovanju z umetnostnimi galerijami, kot sta Galeria Labirynt v Lublinu ali Zachęta v Varšavi). Redno sodeluje z Agnieszko Jakimiak, Piotrom Wawrom jr. in skladateljem Krzysztofom Kaliskim.

PIOTR WAWER JR. (1983) je igralec in dramaturg ter ustvarjalec neodvisnih projektov. Redno sodeluje z režiserko Weroniko Szczawińsko. Diplomiral je v Igralskem studiu Gledališča Stefana Jaracza v Olsztynu. Med drugim je sodeloval z Dramskim gledališčem v Wałbrzychu, Teatrom Studio v Varšavi, Narodnim starim gledališčem v Krakovu in gledališčem Komuna Warszawa. Prejel je nagrado Jana Świdorskega za vlogo Trenirkarja v predstavi *Nekoč je bil Poljak, Poljak, Poljak in hudič* (rež. Monika Strzępka) in nagrado za najboljšo moško vlogo na Festivalu novega gledališča v Rzeszowu (za predstavo *Afrika*, rež. Bartek Frąckowiak, 2015). Od januarja 2015 je član ansambla Poljskega gledališča v Bydgoszczu. Je tudi potapljač na vdih, poljski rekorder v eni izmed disciplin tega športa.

Prevedla: Tatjana Jamnik.

sezona 2016/17

18

slovensko MLADINSKO gledališče





Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
T: + 386 (0)1 3004 900
F: + 386 (0)1 3004 901
E: info@mladinsko-gl.si
www.mladinsko.com

Strokovni svet:

mag. Maruša Oblak – predsednica, Tatjana Ažman,
Tomaž Gubenšek, dr. Bojana Kunst, Blaž Šef

Direktor: Tibor Mihelič Syed
Umetniški vodja: Goran Injac
Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
Dramaturginja: Urška Brodar
Vodja trženja: Helena Grahek
Asistentka: Katarina Košir
Lektorica: Mateja Dermelj
Strokovna sodelavka: Tina Malič
Tehnični vodja: Dušan Kohek
Vodja projektov: Dušan Pernat
Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
Računovodkinja: Mateja Turk
Knjigovodkinja: Tina Matajč
Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot, Sanja Spahić

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je
Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
Ljubljana



Veleposlaništvo
Republike Poljske
v Ljubljani

Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji
Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
ob sobotah med 10.00 in 13.00
OI 425 33 12
- pri gledališki blagajni
Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana
OI 3004 902
uro pred začetkom predstave
- na spletu
www.mladinsko.com
nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2016/2017

Številka 5

April 2017

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Urška Brodar, Mateja Dermelj, Helena Grahek,

Goran Injac, Tina Malič, Tibor Mihelič Syed

To številko uredila: Urška Brodar

Prevajalca: Iztok Ilc, Tatjana Jamnik

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič, Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee

Fotografije: Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee

Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.

Naklada: 500 izvodov

