

Hitchcockov opus - rano i kasno razdoblje stvaranja

Despot, Josip

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:027594>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-29**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet u Zagrebu

Filmologija: Teorija filmskog stila

Preddiplomski rad

Srpanj, 2021.

Hitchcockov opus – rano i kasno razdoblje stvaranja

Analiza četiriju filma: 39 stepenica, Sjever-sjeverozapad, Psiho i Ptice

Student: Josip Despot

Ime i prezime nastavnika: dr. sc. Krunoslav Lučić

U ovom preddiplomskom radu baviti ću se Hitchcockovim stilom, opusom, analizom nekih od reprezentativnih filmova koje sam izabrao, te vremenskim fazama kroz koje je prolazio i koje su utjecale na njegov narativni stil.

Prvo ću se osvrnuti na knjigu Françoisa Truffauta *Hitchcock/Truffaut* iz koje bih iznio neke osnovne i općenite informacije o samom filmskom redatelju Alfredu Hitchcocku. Knjiga se sastoji od predgovora, uvoda, a potom na red dolazi *interview* (verbalni maraton) od pedeset sati između Truffauta i Hitchcocka.

Alfred Hitchcock je za svoga života napravio pedeset i tri filma. Na tom broju se zaustavio zato što su mu i zdravlje i moral bili narušeni, te mu više nisu dopuštali da stvara dalje. No filmovi iz kasne faze (pedesete i šezdesete godine) su mu bili najuspješniji i upravo se tada nalazio na vrhuncu svog stvaralaštva i uspjeha, a razlog tomu je vjerojatno iskustvo koje je stekao u prethodnim fazama. No američka i europska kritika mu je zavidjela na uspjehu, te mu je zato sve filmove loše ocjenjivala. U ovoj knjizi ga je, kako i sami vidimo kad čitamo, Truffaut branio kad god bi mu novinari postavili neko *škakljivo* pitanje. On je smatrao da se samo španjolski filmaš Salvador Dali može mjeriti s Hitchcockovim radom.

Hitchcock je počeo biti prihvaćan od strane kritičara tek krajem šezdesetih, a nove generacije filmoljubaca su s užitkom gledali njegove filmove od kojih im je najdraži bio klasik "*Psiho*". Filmove je stvarao s izuzetnom pažnjom i s posebnom strašću. Opseg se protezao od nijemih engleskih filmova pa sve do holivudskih filmova u boji.

Svoj strah od ljudi je projicirao u svoje *horor* filmove i to mu je bio obrambeni mehanizam. Napetost u filmu stvara mahnitim slikama i na taj način energičnost radnje nikada neće biti dovedena u sumnju. Uzbuđenje gledatelja se ni u jednom momentu neće izgubiti. Svaki trenutak u svakom njegovom filmu mora biti privilegiran – bez rupa i bez mrlja. Čak mu i prijelazne ili neke nezahvalne scene dominiraju napetošću. Hitchcock je oduvijek bio protivnik uobičajenih situacija i okolnosti. Napraviti će sve kako bi izbjegao i spriječio banalnost koja se često pojavljuje na ekranu u drugim filmovima. Svaka radnja se mora odvijati na nepredvidiv način i s još nepredvidljivijim posljedicama.

Hitchcocku je publika bila jako važan element. Htio je da i ona sudjeluje u filmu, te da ju dovede do zaprepaštenja i da učini da srce gledatelja kuca sve jače. Scene u njegovim filmovima imaju

takav efekt na gledatelja da će on sve drugo što je radio uz gledanje filma instantno prestati i koncentracija će mu se pretočiti u promatranje ekrana.

Forma (kod Hitchcocka) ne ukrašava sadržaj, nego ga stvara. Jedini filmaši koji se po tome pitanju mogu mjeriti s njim su, prema Truffautu, Friedrich Wilhelm Murnau i Sergej Ejzenštejn.

Redatelj ne smije izgubiti kontrolu nad svojim filmom – mora posjedovati u isto vrijeme i analitički i sintetički duh. Jasnoća je za Hitchcocka najznačajnija kvaliteta u filmu, a time ujedno i govori kako cijeni klasični narativni stil s jasnom fabulom. Gledateljima moraju biti prikazani određeni likovi i scene na adekvatan način, a ne samo usputno spomenuti jer će ih tako uzeti zdravo za gotovo i tu Hitchcock kaže: “Sve što je *rečeno* umjesto da bude *pokazano* je izgubljeno za publiku.” (Truffaut navodi Hitchcockov citat, str. 15) Naime, stvari trebaju vizualno biti prikazane jer, uostalom, i slika govori tisuću riječi. Dijalog služi kako bi izrazio misli nekog lika i on je tek sekundaran i strogo mondenski konvencionalan.

Za njegov opus je tipično da radi scene zasnovane na principu pomaka između slike i dijaloga. Naime, one su snimane simultano kako bi prva očigledna situacija i druga tajna situacija postigle dramatičnu, strogu vizualnu efikasnost. Paradoksalno je da je Hitchcock veoma pristupačan publici zbog svoje jednostavnosti i jasnoće, a u isto vrijeme je i vrlo vješt u snimanju suptilnih odnosa među bićima. Hitchcocka smatraju jednim od triju Griffithovih istinskih nasljednika (pored Johna Forda i Howarda Hawksa).

Prema Truffautu, Hitchcock daleko nadmašuje skoro sve velike redatelje filmskog modernizma i postmodernizma upravo zbog svoje kompleksnosti. Vješto barata slikama, planovima i scenama. Za to je specijalist, kako kaže Truffaut. Vješto montira zvuk, te se za sve zna vrlo dobro pobrinuti. On je jedan od onih redatelja za čije bi se filmove odmah znalo reći da su njegovi zbog svoje jedinstvenosti. A ti elementi su: unikatan način da razdijeli poglede između likova, da pojednostavi njihove pokrete, dramska kvaliteta raskadriravanja, uvođenje misteriozne tišine za vrijeme trajanja dijaloga, te slutnja i osjećaj da jedan lik dominira drugim.

Filmovi su mu, također, ispunjeni elementima intenzivne drame i finog humora. Djela su mu istodobno komercijalna i eksperimentalna.

Anglosaksonski kritičar gospodin Charles Higham je u svom časopisu *Film Quarterly* napisao da je Hitchcock uvijek bio šaljivdžija, te perfidni i rafinirani cinik. Higham ga je doživio kao podrugljiva čovjeka “narcisa” koji samo sebe voli, a prema drugima osjeća prezir. Također veli da je najuspješniji kada ima priliku druge “stjerati u kut”.

S druge strane pak, francuski liječnik i pisac Louis-Ferdinand Celine dijeli ljude na egzibicioniste i voajere, te Hitchcocka svrstava u voajere jer se nikada ne miješa u tuđe živote, ali ih neprestano besramno promatra. Ali Alfred Hitchcock se neda smesti. Na takav napad i druge slične odgovara da ga ništa neće zaustaviti u tome da snima takve filmove jer je njegova ljubav prema filmovima jača od bilo kakvog morala.

Hitchcocka nije lako svrstati u neki određeni kanon autora, ali Truffaut bi ga izjednačio s genijalnim umovima poput Franza Kafke i Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Oni preko svojih djela dijele s nama svoje muke i patnje.

Što se tiče Hitchcockovih motiva u filmovima, vrijedi se osvrnuti na tekst *Hitchcock's motifs* Michaela Walkera. Kada bi se god u nekom filmu snimala scena koja zauzima mjesto u vlaku, netko od likova bi koristio upaljač za cigarete. Po tome je bio najprepoznatljiv. Motivi mu često znaju biti dosta nekonvencionalni, neuobičajeni i kompleksni. Walker nam objašnjava da je melodrama posebno važna za razumijevanje Hitchcockovih motiva. “Motivi koji se u naraciji promatraju kao melodramatični elementi, služe kristalizaciji problema i preokupacija.” (Walker, str. 31) Na Hitchcock su uvelike djelovale i uspomene iz djetinjstva, kako kaže Peter Wollen. Sklon je izazivanju dječjih strahova, a to su uglavnom tjeskobe koje sežu od najranije faze spolnog razvoja – dakle u početku puberteta. Čak i sam Alfred Hitchcock doživljava svoje filmove kao strašne snove – noćne more. Thomas Elsaesser predlaže freudovski koncept koji kaže sljedeće. Riječ je o uspoređivanju snova s melodramom. I u snovima imamo određene geste i incidente koji znače nešto svojom strukturom i slijedom, ali ih se ne može doslovno prevesti, nego simboliziraju nešto drugo – značajnije.

Tom Ryall u svom tekstu *Alfred Hitchcock and the British Cinema* iznosi problem zanemarivanja njegovih američkih filmova u odnosu na britansku fazu i razdoblje. Hitchcock je svoju karijeru proveo u britanskoj kinematografiji kao profesionalni filmski stvaralac u komercijalnoj industriji. (parafraza Ryalla, str. 85) Termin “Hičkokovac” je dobro poznat

suvremenim kritičarima, te se odmah zna da je povezan s njegovom formom i stilom, a tako i cjelokupnom tematikom. Ali problem se javlja u njegovim britanskim filmovima koji se ne mogu povezati i nisu u skladu sa značenjem tog pojma. Jednostavno se ne podudara s njegovim opusom. "Slika je složeni rezultat međusobnog djelovanja niza sila, a ne jednostavna ekstrapolacija iz samih filmova." (Ryall, str. 85)

James Lohrey iznosi recenziju na tekst Joea McElhaneya u svom tekstu *THE DEATH OF CLASSICAL CINEMA: HITCHCOCK, LANG, MINNELLI*. Alfred Hitchcock je započeo svoju karijeru prije Drugog svjetskog rata, ali mu se rad na novim filmovima radikalno promijenio, pogotovo nakon filma *Ptice*. Dakle, u 1970.-tima, Hitchcock prelazi iz klasične u modern kinematografiju, koja vjerojatno traje najkraće, a i nije bila jako popularna kao njegovi prethodni radovi. Riječ je o filmu *Marnie* koji je napravljen godinu dana nakon *Ptica*. Kritičari nisu bili nimalo zadovoljni njime, te je i financijski propao. Ukratko, filmovi u tom periodu karijere su mu bili već pomalo repetitivni. Ali Hitchcock se uspijeva prilagoditi svome razdoblju, te detaljnije razrađuje ženski lik u filmu *Marnie*. Dakle, ulaže mnogo više truda i posvećuje mnogo vremena glumici Tippi Hedren (koja glumi protagonistkinju i u *Pticama*). Hitchcock je ipak u ovom razdoblju razvio neke vještine o izgradnji ženskih likova na temelju svojih ranijih filmova, tako da mu se može dati veliki plus za ovu najnoviju fazu.

Glavni problem u njegovoj kasnoj fazi je taj što jednostavno nije više imao volju da nadzire i nadgleda postupke montaže i stvaranja filma. Vjerojatno je bio razočaran svojim djelom ili je htio raditi nešto drugo.

Prvi film koji ću analizirati je *Ptice* (1963.) – Hitchcockov najnoviji od ova četiri filma o kojima pišem rad. Oslonit ću se na tekst Kylea Williama Bishopa *The Threat of the Gothic Patriarchy in Alfred Hitchcock's "The Birds"*. Film se temelji na istoimenom romanu napisanom od strane Daphne du Maurier, te je inspirirao Alfreda Hitchcocka da napravi svoju verziju ove priče. Ovo je jedini njegov film koji ima nadnaravne elemente koji graniče sa znanstvenom fantazijom i upravo zbog toga ostavlja gledatelje zbunjene, a ni kraj filma baš ne objašnjava razloge svih događaja i motiva. Hitchcock se ugledao i na gotsku književnost – njezinu tematiku i narativu. Pa tako i ovaj njegov film ima puno gotskih elemenata. Bishop navodi Judith Halberstam koja kaže da gotička priroda ovog filma leži u njegovom inzistiranju na mnoštvu čitanja bilo kojeg

niza čudnih pojava, naizgled progonu jedne ženske žrtve i očitom usklađivanju ženske želje s viškom, a muške želje i s konzervativizmom i s monstroznoću. (str. 137)

Dakle, Bishop nas uvodi u film s komentarom kako je svijet (univerzum u tom filmu) potpuno poludio. Naime, najobičnije ptice koji nikada nikoga ne bi ozlijedile, odjednom bez ikakvog logičnog razloga počnu napadati sve ljude koji žive u Velikoj Britaniji. (parafraziram Bishopov tekst, str. 135) I to nije bilo kakav napad. Te ptice nisu isprovocirane da bi imale adekvatan razlog nanijeti zlo ljudskom biću. One kao da imaju ljudski mozak, te su odlučno napravile plan koji će izvršiti, a ishod će biti točno onakav kako su ga i zamislili. Ovakva tematika sugerira početak apokalipse u kojem se priroda napokon suprotstavlja ljudima u obliku nemilosrdnog pokolja. (parafraza Bishopa, str. 135) Ali Hitchcock je, u odnosu na knjigu, opasnost od ptica učinio suptilnijom, te na početku filma likovi nemaju osjećaj da im one predstavljaju veliku prijetnju. Prvo se razvija čuđenje, a postupno se to čuđenje, kako se film razvija, pretvara u strah, a onda i u rat kada dođe do spoznaje kakva su zapravo velika opasnost te ptice.

Hitchcock je za ovaj film stvorio dva glavna lika. Protagonist je jedna bogata i svojeglava žena Melanie Daniels, a deuteragonist je jedan tajnoviti zavodnik srednjih godina – Mitch Brenner. Melanie radi u dućanu s pticama (*lovebirds*) i tamo upoznaje Mitcha Brennera koji se pojavi kao misteriozni gost. Njihov se odnos razvija upravo kroz razgovor o tim pticama koje mu ona kasnije donosi u Bodega Bay – mjesto gdje žive on i njegova obitelj: Lydia Brenner mu je majka koja je istovremeno udovica, a Frank Brenner mu je pokojni otac. Melanie je također i prva žrtva ptičjeg napada. Dakako, riječ se tek o jednom ugrizu koji naznačava potencijalnu opasnost i činjenicu kako te ptice možda i nisu bezazlene.

U mnogim filmovima, Hitchcock je kuće činio eksplicitnim mjestima prijetnje, pogibelji, propasti i uništenja (parafraziram sa str. 138), ali u filmu *Ptice* ona predstavlja upravo suprotno. Melanie upoznaje Brennerovu obitelj i s njima se zbližava. Njihov dom je jedini u tom filmu koji im može donijeti zaštitu, toplinu, sigurnost i gostoljubivost iako taj dom možda nije najkvalitetnije i najljepše mjesto za živjeti. Bishop uspoređuje izgled kuće Brenner s izgledom hotela koji vodi Norman Bates. Prva spomenuta je vedra, svijetlo obojena, te bi ju svaki gost ili turist htjeli posjetiti, dok je Normanov hotel mračan, ogrnut strašnim sablasnim sjenama i najavljuje neki loš događaj.

Brennerova kuća u drugoj trećini filma služi kao utvrda ili sklonište u kojem se skrivaju od napada ptica. Za tu transformaciju kuće se pobrine Mitch koji zakuca daske preko svih vrata i prozora. I tu se javlja problem. Naime, svi likovi ovu kuću sada vide drugim očima. Ona više nije topli dom u kojem miriše hrana, nego postaje kućni zatvor iz kojeg nikada ne mogu izaći. Neudobnu noć moraju provesti skrivajući se u kutevima kuće ili moraju ležati na kauču u položaju fetusa. (Parafraza, str. 138) Drugim riječima, ovaj dom je sad postao sablasno i nepoznato mjesto u kojem se mogu dogoditi razne strahote, a maločas je još bio obiteljsko mjesto veselja i radosti. Elementi gotike još više preplavljaju dojam filma kada su postavljene daske i kada nestane struje. Sve je naizgled postalo sivo i zlokobno, a likovi su prisiljeni koristiti svijeće, te gledatelji imaju doživljaj kao da su u nekakvom labirintu iz kojeg se moraju izvući, a ne u vlastitom domu. Kako bi stvari bile još gore, izvana se čuje jezoviti šum ptica koji postupno postaje sve jači dok napokon ne dolete i agresivno počnu uništavati barikade koje ne Mitch postavio. Strah od nepoznatoga je najgori i veoma zamara, a u mraku se ništa ne može razaznati. U takvoj je situaciji teško išta predvidjeti.

Bishop se u svom tekstu dosta poziva na Sigmunda Freuda i Henryja Heimlichu kada pokušava definirati značenje kuće u ovom filmu. Naime, kuća barem tri ili četiri puta mijenja svoju funkciju. Na početku je *heimlich* mjesto zbog svojih pozitivnih osobina, pa je tako arhetipski dom, ali kasnije, zbog radnji koje se moraju poduzeti kao odgovor na neobjašnjivu invaziju ptica, postaje *unheimlich*. No u isto vrijeme je i dalje *heimlich* jer služi kao dvorac ili tvrđava, ali onda opet *unheimlich* kada su na samom kraju filma prisiljeni napustiti Bodega Bay. (parafraza, str. 139)

Hitchcock je u ovom filmu ženske likove napravio posesivnima i invazivnima. Naime, Melanie proputuje čamcem do Bodega zaljeva samo zato da bi Mitchu donijela ptice, a njezina majka Lydia je željna pažnje. Naravno, u ovom filmu nemamo elemente Edipovog kompleksa. Lydia nipošto nije zaljubljena u svoga sina, a ni on u nju. Već se radi o tome da je paranoična i brine se da ne bude zapostavljena i usamljena. Njih dvije predstavljaju antagonističku silu koja vlada u filmu. Dakle, Mitch ne pokušava zamijeniti figuru svoga oca i biti ljubavnik svoje majke, no ipak, njihov odnos jest malo neuobičajeno sastavljen. (parafraza teksta, str. 140) Bishop se ovdje opet poziva na film *Psycho* kada uspoređuje odnose između majke i sina. U tom filmu nemamo pravu majku, već psihološku manifestaciju koja utjelovljuje sina i sprečava ga da ju zamijeni

nekom drugom ženom. U *Pticama* je u pitanju stvarna majka koja sama tjera svoje potencijalne snahe od sebe. U svakom slučaju, u oba filma imamo sina koji glumi uloga pokojnoga oca. Moglo bi se reći da Lydia nakon smrti svoga muža služi kao duh koji proganja kuću. Ona je ono što je ostalo od patrijarhata i očajnički pokušava to zamijeniti svojom majčinskom silom.

Kuće u gotičkoj fikciji predstavljaju dvije funkcije: ona je mjesto gdje jedna obitelj odsjeda i živi generacijama, a s druge strane je i građevina koja može biti primamljiva gostima. Lydia je ta koja nakon muževe smrti sve mora kontrolirati i paziti na ugled kuće: i fizički i duhovni. Radnja se uglavnom zbiva u dnevnom boravku, ispred televizora – on je “srce” kuće, a tamo je upravo na zidu izložen Frankov portret. (parafraza, str. 141) Ptice koje infiltriraju u stan poremete taj sklad, simetriju i proporciju. One unište sve u dnevnom boravku što je Lydia namjestila po svom ukusu. I perspektiva kamere jasno naglašava Lydijin pokušaj ispravljanja okvira. (parafraza sa stranice 142) Iako se očevo portret nakrivi, on i dalje predstavlja glavu kuće.

Kod Melanie se opet javlja ona posesivnost i znatiželja kao i na početku filma. Ali ovaj put rezultat bude mnogo fatalniji i umalo ju dovede do smrti. Ne može si pomoći da ne ode gore na tavan vidjeti što se događa. Činjenica da su je ptice skoro usmratile ju prosvijetle i shvati da nije dobro uvijek biti neovisan i samostalan. Ispostavi se da je taj tavan na kojem se soba Mitchove kćeri Kathy zapravo “srce” kuće. Iako je preživjela napad, ptice su je na neki način “obilježile” i pomalo unakazile fizički. "She has been declawed, rendered impotent, castrated". (Bishop na str. 144 navodi citat Tonyja Horwitza) Bishop tvrdi da se ona “pretvorila u bespomoćno dijete” za koje se Lydia sad treba brinuti. Brennerova kuća je bila ključna za Melanienino virtualno uništenje. (parafraziram sa stranice 144)

Kraj je bitan jer svi pobjegnu u u Melanieninu autu, ali ga patrijarharna figura vozi, a to je Mitch. On je postao dominantna figura u ovoj obitelji, a Lydia je “dala ostavku” u tom poslu. Što se tiče Melanie, ona je u najnižem rangu – uplašeno dijete o kome se svi sada trebaju brinuti. Bishop zaključuje tekst da su ptice metonimija za mizoginističku moć patrijarhata.

Film *Psiho* (1960.) je kombinacija dva žanra – horor i kriminal. David Banash u svom tekstu *Alfred Hitchcock's "Psycho" and the Cinematic Novels of Don DeLillo and Manuel Muñoz* odmah spominje ubojstvo pod tušem glavne protagonistkinje Marion Crane koje je sada ikonično, ali tada je uvelike iznenadilo publiku. Naime, radi se o tome da je ona u prvih sat

vremena bila glavni lik, sve do njezine neočekivane i neobjašnjive smrti od strane Normana Batesa koji tim činom, kako vidimo, postaje glavni lik, ali je u isto vrijeme i antijunak.

Banash drži da je ovaj Hitchcockov film postao kulturna fantazija o silnoj moći kinematografije. (parafraza sa stranice 4) *Psyho* se radikalno razlikuje od prošlih Hitchcockovih filmova koje je snimio u pedesetima (kao što su *Drž'te lopova* i *Sjever-sjeverozapad*). Ova dva navedena imaju čisti kriminalistički žanr, a *Psyho* je mnogo kompleksniji. Naime, riječ je o psihološkom horor. U njemu se, otprilike, zna tko je ubojica i samo je jedna osoba, dok u ovim navedenima je riječ o tajnoj organizaciji ili mafiji.

Film je interesantan jer je uveo nešto što se dotad nije pojavljivalo – najduža i najslikovitija scena ubojstva i to u kupaonici. Američki scenarist i novinar Stephen Rebello u svom tekstu *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho* navodi Hitchcockov audio citat: “Vidite, *Psycho* je najugodniji kada ga se gleda od početka i nastavlja sve do kraja. Shvaćam da je ovo revolucionaran koncept, ali otkrili smo da se *Psycho*, za razliku od većine filmova, ne poboljšava kad se pokrene unatrag.” (Banash na str. 5 navodi taj isti citat iz Rebellovog teksta)

No ovaj film i dalje ne odstupa od klasičnog fabularnog stila jer Hitchcock ne uvodi postmoderne fenomene koji su tada bili atrakcija.

Ubojstvo koje smo već ranije spomenuli, traje četrdeset i pet sekundi, a u njega je uloženo i mnogo truda. Naime, u toliko malo vremena, izmijeni se čak sedamdeset snimaka. Ovakva montaža gledatelje uznemiri, dezorijentira i uplaši jer ga predugo drži u neizvjesnosti i na taj način se stvara napetost. Ali film nije doživio uspjeh samo zbog svojih svojstava (kao što su kreativna montaža i zvukovi koji dolaze iz kupaonice), nego i zbog publike koja je voljna posvetiti se tom novom i drugačijem sadržaju koji se pojavio u kinematografiji.

Američki romanopisac Manuel Muñoz u svom *interviewu* za njegov roman *What You See in the dark* kaže: “Movies can haunt us with powerful images. But movies can give us only one vision- the director's- and we can only sit there and watch. and watch. Books require us to use our imaginations.” (Banash navodi Munozov citat na str. 5) Dakle, filmovi se razlikuju od knjiga po tome što oni gledateljima ograničuju maštu i nameću svoj svijet, dok u knjigama čitatelj može zamisliti bilo što na temelju pročitano. Muñoz jednostavno smatra da se pravi horor ne može vidjeti na ekranu, nego samo u knjigama – kako kaže njegov pripovjedač u istoimenom romanu.

Munoz se mora složiti kako je u ovom filmu nasilje uvedeno kao najgora erupcija ikada dosad u američkoj kinematografiji. Nadalje komentira kako se *Psiho* pretvara u mitološki stenograf za grafičko, filmsko nasilje i općenito snagu vizualnog.

Kao manu navodi kratke snimke za vrijeme tuširanja netom prije ubojstva. Smatra da za vrijeme te scene, Leigh zaboravlja koga glumi, odnosno, nije u stanju pronaći svoju unutrašnjost jer samo stoji i pušta da ide voda. Zatim odjednom, shvati da gleda vlastito ubojstvo u privatnoj projekciji. (Banash navodi Munozov citat na str. 8) Dakle, kao glavni problem navodi činjenicu da Hitchcockov film nije dovoljno strašan. Smatra da su ti kadrovi koji se izmjenjuju samo skup nevinih slika. Požalio se i na rekvizite koji su se koristili: kečap i čokoladni sirup. Za njega jednostavno ta scena nije bila dovoljno efektivna, odnosno, nije u stanju izazvati strah i ne može nikoga uvjeriti da je to stvarno ubojstvo. Dakle, ta strašna "rijeka" je samo sirup, a Janet Leigh se, prema Munozu ponašala kao da joj je dosadno, te nije uopće bila ustrašena.

Norman Bates je prikazan kao naočit muškarac koji vodi bijedni motel u Bakersfieldu zajedno sa svojom strogom majkom. No nju vidamo u kratkim kadrovima, i to izdaleka kako sjedi pored prozora. Njega možemo opisati kao pravog maminog sina koji sluša sve njezine naredbe. Dakle, ona ima ulogu narednika, a on je izvršitelj. Kamera postaje glavno gledište glavnog lika.

Rebello u svom izvještaju o stvaranju filma kaže kako je Janet Leigh (koja glumi glavnu protagonistkinju u prvoj polovici filma) ljubazno izbjegla bilo kakvo javno prikazivanje filma *Psiho* jer je vjerovala da će samo njezino prisustvo odagnati utjecaj filma na druge. (Banash navodi Rebellov citat na str. 8) S njezinom smrću, glavni likovi automatski postaju njezin zaručnik Sam Loomis i njezina sestra Lila Crane što je i logično jer oni su joj najbliža obitelj i moraju istražiti njeno ubojstvo.

Sada bih se opet pozvao na Bishopa kada spominje moć patrijarhata. Naime, Norman Bates ima bipolarnu osobnost, ali nijedna nije oličenje oca kao glavne figure u obitelji. Za Batesa bi se prije moglo reći da ima Edipov kompleks zato što sve ljude iz svog života izbacuje osim majke. Iako je i nju otrovao zajedno s ocem, ona je ostala "živjeti" u njemu pa je tako ona ostala glava obitelji. Zavladała je i njegovom osobnosti. Psiholog Fred Richmond na kraju filma nam sve detaljno objasni. Sin je bio ljubomoran na novoga muža svoje majke i zato ih je odlučio ubiti. Njegov mozak je funkcionirao na način da ako je on ljubomoran na sve partnere svoje majke,

onda i ona mora biti ljubomorna na sve potencijalne djevojke svoga sina. I tu se javlja paradoks: majka mu je u filmu već mrtva, ali ona i dalje djeluje. Kada god se njemu sviđa neka djevojka, mora biti ubijena od strane njega, i to su posljedice njegovog odnosa s majkom dok je još bila živa. Taj problem se ne može razriješiti dokle god je majka “zarobljena” u njegovom tijelu.

Sjever-sjeverozapad iz 1959. godine je kriminalistički detektivski film s komičnim elementima. Ovaj film je prema žanru najbliži Hitchcockovom filmu iz ranije faze o kojem ćemo također nešto reći kasnije – *The 39 steps*. U oba filma se miješaju triler i romantika. Ovdje se oslanjam na tekst Stanleya Cavella koji nosi isto ime kao i film *North by Northwest*. Ovo je jedan od filmova u kojem glavnog lika okolina želi učiniti ludim. Roger Thornhill (kojeg igra Cary Grant) glavni je protagonist. On kao i drugi Hitchcockovi likovi u prethodnim filmovima, također ima majku koja igra ulogu, iako u ovom filmu je možda najmanja kada bi se uspoređivala s majkom Normana Batesa ili Mitcha Brennera. (Ironično je da je Normanova majka jedna od glavnih likova u svom filmu, a mrtva je.)

Rogera Thornhilla Cavell opisuje kao naočitog i šarmantnog muškarca s lako prepoznatljivim licem. Žene koje upoznaje će se s lakoćom zaljubiti u njega. Na početku filma gledatelji su zajedno s glavnim likom zbunjeni. Dvojica otmičara ga odvođe svome šefu, a on ne shvaća što se događa. Odmah mu se nameće novi identitet. Svi ga nazivaju George Kaplan. Ovdje je riječ o dvostrukoj fikciji. Glumac Grant igra Rogera Thornhilla, a on je prisiljen igrati Georgea Kaplana, iako Roger ne zna zašto on mora biti ta osoba. Kaplan je stvoren od strane detektiva koji su od Thornhilla stvorili špijuna. Naime, dodijelili su mu ulogu za koju on uopće nije znao da ju igra. Tu započinju svi njegovi problemi. Kaplan je duh, ili nekakva izmišljena kreatura koja postoji na papiru, ali ne i kao čovjek.

Cavell ga čak uspoređuje s Hamletom. Obojica moraju prihvatiti stvari kakve jesu i koje su drugima normalne, a oni znaju da se nešto sumnjivo događa i upravo oni to moraju ispraviti. Majka (dok se voze u liftu) odbija vjerovati da ga ona dvojica otmičara pokušava ubiti ili mu nauditi, kao što i Gertruda bježi od istine i ne zna pravu istinu o smrti svoga muža. Još jedna sličnost između ova dva djela (*Hamlet* i *Sjever-sjeverozapad*) je ta što imamo predstavu unutar predstave. Naravno, Hamlet je svoju sam organizirao, a Roger je u svoju ubačen bez da je uopće znao da je glumac. Cavell u svom tekstu navodi mnogo sličnosti s *Hamletom*. Otmičari su poput

Rosencrantza i Guildensterna, a Phillip Vandamm – vođa mafije, je uzurpator Klaudije koji je zauzeo mjesto Townsenda, a on je kasnije ubijen od strane jednih od otmičara.

Film se dalje odvija tako da Roger mora bježati od policije jer se misli da je on krivac i ubojica. Prva polovica filma djeluje kao komedija jer se ništa konkretno ne događa i glavni lik smatra apsurdnim svoju otmicu jer nema razloga da njega netko želi oteti. Tek nakon spoznaje, odnosno, saznanja da je riječ o organiziranom kriminalu film postaje ozbiljniji. U bijegu, odnosno, u vlaku sretno jednu ženu Eve Kendall koja je zapravo poslana od strane njegovih neprijatelja, ali on to ne zna. Jednostavno pretpostavi da ih je sudbina spojila, ali ona odmah kaže da je platila kondukteru kako bi ih posjedao zajedno. Cavell ju poistovjećuje s Ofelijom jer ni ona nije potpuno na njegovoj strani i čak se nakratko ispostavi da ga je izdala. No zaplet se sve više i više zakomplicira.

Ali nakon “izdaje” opet dolazi *plot twist*. Dakle, zaplet se zaokreće. Eve je tajni agent, a Thornhill ju je izložio opasnosti jer nije glumio dobrog špijuna za policiju, što nije nimalo čudno budući da nije ni znao da je špijun, te da mora glumiti Kaplana.

U filmu *The 39 steps* (1935.) imamo sličnu situaciju. Junak Richard Hannay (Robert Donat) bježi od policije jer mu je smješteno ubojstvo i također mu je vlak prijevozno sredstvo u koje uđe kako bi izmakao zatvoru. Ali u ovom filmu imamo dva ženska lika. Prva je Annabella Smith (Lucie Mannheim) koja glavnom liku sve objasni prije nego je mafija usmrti. Prema tome, u ovom filmu protagonist zna da je riječ o mafiji i to mu daje prednost, dok u prethodnom filmu junak nema pojma što se događa. Drugi glavni ženski lik je Pamela na koju Richard sasvim slučajno naleti i iskoristi je kao zaklon od policije na što ona veoma negativno odgovara. Dakle, susreti u ova dva filma se uvelike razlikuju.

Moglo bi se reći da je Richard u sličnoj poziciji u kojoj je i Eva Kendall jer su oboje obaviješteni o opasnosti i moraju djelovati, dok su Thornhill i Pamela ubačeni u tu igru bez da im se išta prije toga objasnilo. Prema tome, njih dvoje se osjećaju kao žrtve i zamjeraju svojim partnerima što su ih uvukli u ovakvu situaciju i u oba slučaja imamo problem nepovjerenja. Thornhill optuži Eve da nema osjećaje i da je kip. Pamela Richarda otpočетка ne može podnijeti, a kasnije završe spojeni u liscama. Upravo na taj način počinje njihovo zbližavanje i već se ponašaju kao muž i

žena, a on im je i pridao te uloge kada se pred zaštitarima i policijom pravio da mu je ona supruga.

Thornhill postaje najveća žrtva, ili mamac za mafiju, kada ga avion pokušava smrskati. Očekivao je susret s Kaplanom, a taj avion upravo pokušava njega ubiti jer je on Kaplan. Ovu scenu gledatelj promatra kroz Thornhillove oči, odnosno, kroz teleskop. Dakle, gledamo ju iz njegove perspektive kako bi se pojačala napetost. Nemamo uvid u cijelu sliku nego vidimo samo ono što on vidi. Prije ovoga događaja, Eve ga upita je li još uvijek mali dječak ili je već postao muškarac. Možda je to zapravo metafora za: “Jesi li u stanju igrati ovu ulogu špijuna, ili ćeš nas sve upropastiti i ne izvršiti zadanu misiju?” Cavell smatra da je Thornhill surogat majka za ovu misiju. Dakle, Kaplan bi bio fetus, a detektivi su roditelji. No problem je što on tek u drugoj trećini filma shvati koji teret nosi. Ironično je da su Thornhilla obje žene ostavile jer su smatrale da vodi dosadan život, a u ovome filmu radi posao od državne važnosti – naime, u pitanju je njezin opstanak. Stoga je od životne važnosti.

Film je svojevrsni sažetak ili antologija njegove zrele karijere u cjelini. (parafraziram Cavella na str. 770) Naslov filma ima alegorijsko značenje. Nije riječ o nekom neobičnom smjeru, nego junak traga za usmjerenošću, a tek kada shvati gdje je usmjeren, može savladati kriminalce. Spomenik Mount Rushmore je mjesto na kojem se igra glavna bitka – vrhunac. Ono simbolizira mjesto pobjede glavnih junaka. Također daje nadu da ništa još nije izgubljeno. Ali u isto vrijeme govori koliko je Amerika napaćena i koliko su ljudi morali robovati. Poanta filma je i da prošlost ostane sačuvana, da se ne “okameni”, nego da se revidira i naslijedi njena imovina. (parafraza Cavella, stranica 773) Bijeg ovoga para (Eve i Thornhilla) je od nacionalne važnosti, kao i pobjeda protiv kriminala. Površina te planine Cavellu izgleda kao mjesto apsolutne duhovne izolacije i civilizacije koja obuzima čak i prazan prostor. Ovo mjesto i simbolizira planetu Zemlju i kada kriminalci padnu s toga spomenika, isto je kao i da su pali sa Zemlje, što na neki način i jesu (barem duhovno).

Usred najveće opasnosti, Thornhillu pada na pamet misao o braku koji nema veze s dokumentima i materijalnim svijetom, već duhovnom povezanosti. “Thornhill predlaže brak dok on i Eve vise s provalije; galantan koncept, kao da je brak prisutnost uma, koji ne zahtijeva sigurnost u budućnost.” (Cavell, *Sjever-sjeverozapad*, str. 775)

39 Koraka je Alfred Hitchcock napravio u svojoj najranijoj fazi i moglo bi se pretpostaviti da je preteča filma *Sjever-sjeverozapad*. Za razliku od svoga nasljednika, *39 koraka* završava pomalo tragično, ali samo za jednog čovjeka – gospodina Memoriju. On se pojavi na početku i na kraju filma. Gospodin Memorija je sveznalica i on nastupa u kazalištu. Odgovara na svako pitanje publike. Na samom kraju filma, Richard ga pita što je “39 koraka”. Odmah nakon što odgovori, kriminalistička organizacija ga eliminira i policija ih sve uhiti, ali *off screen*, odnosno, mi kao gledatelji to ne vidimo jer nema potrebe to prikazivati. Dakle, u ovom filmu se ne prikazuje napeta borba između protagonista i kriminalaca, nego je dovoljno bilo gospodina Memoriju upitati jedno pitanje kako bi se pokrenuli drugi događaji za koje protagonist više nije odgovoran.

Sve u svemu, iz ovoga se lako može zaključiti da je Hitchcock volio uznemiravati i zaprepašćivati svoje gledatelje svojim filmovima s raznim žanrovima koji se ponekad i isprepliću: horor, romantika, kriminal, pa čak i *science-fiction*. Ne bih rekao da je ikada odstupao od klasične naracije jer mu svaki film ima konkretnu radnju i glavnog lika. Moglo bi se reći i da je bio ispred svoga vremena, pogotovo zbog postupaka u filmu *Psiho* koje se možda nitko ne bi tada usudio napraviti (primjerice, smrt glavne junakinje usred filma, dugotrajna scena ubojstva u kupaonici). Definitivno je bio najuspješniji u svojoj kasnoj fazi, ali u zadnjih pet godina svoga života nije bio u stanju stvarati, pa ga je to “ugasilo” i duhovno i fizički.

POPIS LITERATURE

1. Truffaut, François – *Hitchcock/Truffaut*, Urednik: Predrag Golubović, Beograd, 1987.
2. Bishop, Kyle William – *The Threat of the Gothic Patriarchy in Alfred Hitchcock's "The Birds"*, Rocky Mountain Modern Language Association, FALL, 2011.
3. Banash, David – *Alfred Hitchcock's "Psycho" and the Cinematic Novels of Don DeLillo and Manuel Muñoz*, Salisbury University, 2015.
4. Cavell, Stanley – *North by Northwest*, The University of Chicago Press, Summer, 1981.
5. Lohrey, James – *THE DEATH OF CLASSICAL CINEMA: HITCHCOCK, LANG, MINNELLI* by Joe McElhaney, University of Illinois Press on behalf of the University Film & Video Association, FALL/WINTER 2008
6. Walker, Michael – *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
7. Ryall, Tom – *Alfred Hitchcock and the British Cinema*, ATHLONE, London & Atlantic Highlands, NJ, 1996.