

Poetika Alfreda Hitchcocka u kontekstu stilskih epoha

Hilc, Mislav

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:131:874721>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-06-30**



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](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek Komparativne književnosti

Ak. Godina 2020./2021.

Kolegij: Esej

Mentor: dr. sc. Krunoslav Lučić, docent

Podnesak: Esej

Poetika Alfreda Hitchcocka u kontekstu stilskih epoha

Autor: Mislav Hilc

Uvod

Alfred Joseph Hitchcock jedan od najvećih redatelja dvadesetog stoljeća i ime za koje je zasigurno čuo svatko tko je čuo i za film, svoje obrazovanje stječe u Londonu gdje kreće i sa prvim filmskim angažmanima i to kao crtač ukrasa na naslovima. Kasnije polako ulazi sve više u filmsku industriju, kao filmski asistent i dizajner, a piše i scenarije, pa ubrzo pridobiva povjerenje producenta Michaela Balcona koji mu nudi i prvi ozbiljniji redateljski angažman u filmovima *Vrt užitaka* (1925.) i *Planinski orao* (1925.). U svojoj najranijoj britanskoj fazi stvara filmove, koji iako su po žanru šaroliki, po tehnicima su još uvijek nijemi, čisto zbog uvjeta tadašnje filmske tehnologije. U ovom radu ću se primarno baviti njegovim hollywoodskim stvaralaštvom, točnije njegovim najznačajnijim filmovima od početka četrdesetih godina dvadesetog pa sve do šezdesetih godina istoga stoljeća, kada režira i jedan od svojim možda najboljih filmska postignuća: film *Psiho* (1960.), adaptaciju istoimenog romana Roberta Blocha, za koju scenarij potpisuje Joseph Stefano.¹ Pri analizi i interpretaciji Hitchcockovog opusa koristit ću se Peterličevom historiografskom sintezom filma u njegovoj *Povijesti filma*, kao i njegovim studijama o Hitchcockovoj vrtoglavi i o stvaralaštvu Claudea Chabrola. A kao glavno težište ovoga rada koristi ću se još i studijom Hitchcockove poetike Maria Vrbančića i Senke Božić-Vrbančić *Hitchcockijanski pogled* te velikim zbornikom studija i interpretacija Hitchcocka *A companion to Alfred Hitchcock*, gdje ću se najviše osloniti na rad Thomasa Hemmetera *Hitchcock's Narrative Modernism: Ironies of Fictional Time*.

¹ Primaran biografski izvor ovdje, kao i u većem dijelu rada biti će online [Filmska enciklopedija](#), a eventualne dodatne podatke izvlačio sam iz samih studija i historiografskih knjiga koje navodim u uvodu ili pak u popisu izvora na kraju rada.

Pojava zvuka na filmu i ideja realističnosti

Premda ću se dalje u radu fokusirati na Hitchcockove zvučne filmove, a primarno na njegovo hollywoodsko stvaralaštvo, bitno je za primijetiti kako mladi Hitchcock već u svojim najranijim, nijemim filmovima razvija neke prepoznatljive tehnike i elemente vlastite autorske poetike koji će biti prisutni i u njegovim kasnijim filmovima. Tako već u *Vrtu užitka* možemo prepoznati sigurnog i staloženog redatelja, koji kroz film zadržava snažan autorski kontinuitet, a tada već uvodi i neke od prepoznatljivih motiva kao što su voajerizam, opčinjenost stubama ili pak uvođenje psa kao moralnog kompasa. U filmu *Stanar* iz 1926. Hitchcock pokazuje svoju opčinjenost mračnom stranom čovjeka i čovječnosti, kao i ciničnim i zajedljivim humorom. U istom filmu uvodi i motive pogrešnog identiteta i paranoje koje će biti prisutni i u njegovim kasnijim filmovima kao što su *Sumnja* (1941.), *Pogrešan čovjek* (1956.) i *Sjever-sjeverozapad* (1959.).

Iako su tehnologije zapisa zvuka bile prisutne i daleko prije tehnologije filmskog zapisivanja, a svakako prije pojave filma kao medija i umjetnosti, samom filmu kao mediju, umjetnosti i industriji će biti potrebno nekoliko desetljeća (točnije nešto malo više od tri desetljeća) da zvučni zapis pridoda onom osnovnom, filmskom zapisu. Ne nužno i isključivo samo zbog manjka tehnologija, s obzirom kako su razne tehnologije i patenti snimanja i pripajanja zvuka slici bili prisutni već i prije samih dvadesetih godina prošloga stoljeća, već zbog toga što se činilo kako publika nije nužno spremna za takve novitete u filmskoj tehnologiji, tj. kako na tržištu ne postoji dovoljno kurioziteta da se zvučni filmovi stvaraju i puštaju u distribuciju. S obzirom na manjak interesa na filmskom tržištu u prvom desetljeću dvadesetog stoljeća za to da se doda zvučni filmskome zapisu, a kako su trenutne tehnologije bile poprilično skupe, kao pragmatično rješenje se ponudilo čekanje na to da: ili da se tehnologije razviju i postanu cjenovno pristupačnije, ili da se na tržištu stvori idealan trenutak da takav, financijski skup, eksperiment postane prihvatljiv i isplativ rizik. Vrlo vjerojatno, upravo zbog financijskih razloga, tj. pada profita filma u dvadesetim godinama dolazi do naglog istraživanja tehnologija koje bi zapisivale zvuk filmskih scena, kao i pridodale takav zvuk filmskom zapisu koji mu odgovara, pa na koncu i najbitnije možda od svega tehnologije koje bi taj zvuk reproducirale simultano s filmom, ne bi li se upravo time ponovno privukla veća publika filmu.

Taj nagli rast istraživanja i patenata događa se u dvadesetim godinama prošlog stoljeća, a pogotovo u ključnim godinama koje su prethodile poznatoj 1927. kada izlazi prvi zvučni film *Pjevač jazza*

(1927.). Iako su tehnologije zapisivanja i reprodukcije zvuka i filma naglo napredovale u dvadesetim godinama, filmskoj industriji je ipak bila potrebna financijska pomoć banaka kako bi implementirali takve tehnologije u svoje produkcijske okvire, do koje je na sreću i došlo 1928., taman godinu dana prije financijske krize 1929. Na taj način, dobrim proračunom uključenih aktera ili pak pukom srećom izbjeglo se daljnje odugovlačenje implementiranja zvučne tehnologije u film. Pojavom zvučnog filma pojaviti će se i do tada ne toliko naglašen problem, a to je sposobnost internacionalnog karaktera filma. S obzirom da nijemi film, zbog toga što nije imao zvuk, nije bio ni približno osjetljiv na nacionalnost jezika na kojem nastaje, barem kada je u pitanju gledateljska recepcija filmova, bio je i daleko pristupačniji internacionalnoj publici upravo zbog manjka zvučnog zapisa, tj. izgovorenog jezika. Tako će se stvoriti svojevrсни, kako i sam Peterlić naziva, „rat jezika“, a kao dva najpragmatičnija rješenja tog problema za gledateljsku recepciju, pokazati će se sinkronizacija i podnaslovi.

Pojavom tehnologije zvuka na filmu doći će i do bitnih transformacija samog filmskog medija kao takvog, kao i do novih poetika i tematika na filmu. Film je tako bio u mogućnosti unijeti neke elemente na koje je već gledateljska publika bila naviknuta u mediju kazališta. Tako se pojavljuju glazba i šum koji nude i brojne retoričke funkcije, kao i stvaranje još jače imerzijske atmosfere samog filma, a sama glazba nudi i stvaranje specifičnih atmosfera, kao i pobuda emocija koje sama slika i govor nude. Međutim šum i glazba nisu bili najrevolucionarniji elementi proizašli iz zvučne revolucije filma, već je to bila izgovorena riječ tj. govor. Ovdje ću citirati Peterlića koji navodi četiri nove mogućnosti koje nudi jezik, tj. četiri funkcije jezika u tom „novom“ filmu, pa tako kaže da riječi, a ponajprije govor, u stvaranju filmskog sagledavanja svijeta služe:

- „a) izravnom ekspliciranju stanja likova, njihovih misli i osjećaja,
- b) razvijanju svih vrsta odnosa među likovima, prema tome i razvijanju i intenziviranju dinamičkih motiva filma, odnosno dramskih napetosti i sukoba,
- c) uspostavljanju složenih vremenskih i prostornih relacija; tako, uz kratku verbalnu naznaku lako se tvori elipsa i
- d) preciznom (sažetom ili opširnomo) opisu i objašnjenju bilo kojega životnog, društvenog, povijesnog, prirodnog fenomena.“

(Peterlić, 2008.:177.)

Zvuk tako dubinski mijenja strukturu i narav samog filmskog medija, što pak transformira i razmišljanja o estetskom potencijalu filma, a kao najbitniji element zvuka na filmu, riječ, prodire u sve slojeve filmske materije i zauzima ulogu kako u opisnim elementima (naracija, opisi i objašnjenja), pogotovo što sada izgovorena riječ može zamijeniti napisanu i tako ubrzati izmjenu elemenata, tako i u dinamičkim elementima (primarno dijalog) i tako dodaje nove, ranije nemoguće, elemente u film.

Osim promijene u filmu, izazvane pojavom zvuka, na razini forme, pojavljuju se i promijene na razini sadržaja. Jedan od bitnih problema ranog zvučnog filma su stoga predstavljali i problemi toga kako se nositi sa izgovorenim riječi. Upravo zbog snažnog oslanjanja na dijalog, iako na filmu daleko „prirodniji“ tj. sličniji svakodnevnom dijalog za razliku od kazališnog, se rani zvučni filmovi (oni nastali u tridesetim godinama dvadesetog stoljeća) mogu nazvati dijaloškim filmovima. Jedan od žanrova koji je naišao na radikalnu promjenu bila je komedija, u kojoj se sa fizičke komike naglo prelazi na dijalošku komiku. Osim strukturne promijene sadržaja na filmu dolazi i do promijene u tematici filmova. Izgovorena riječ na filmu sada nudi mogućnost da likovi sve više postanu subjekti, a manje objekti, siluete i ljudski hijeroglifi. To dakako ne znači da su likovi u nijemom filmu bili puki objekti, već da je njihov potencijal za bivanjem subjektima, akterima bio smanjen upravo zbog nemogućnosti da izgovore riječi. To će pak dovesti do sve jače izgradnje psiholoških i socijalnih dimenzija likova i do novog žanra socijalno-psihološkog filma, nečega što bismo danas nazvali dramom.

Zvuk je tako, kao i neki drugi elementi filmskog zapisa, postao i čimbenik sličnost i čimbenik razlike. Zbog toga je i doveo do mogućnosti da film kako da stvara realističnu iluziju, tako i da ju razbija, ili pak da stvara nerealistične, ali iluzijske elemente filmske zbilje. Mogućnost zvuka, a time i jezika da stvara tu realističnu iluziju dovest će i do prvog filmskog stilskog razdoblja zvučnog filma koje će se, upravo zbog svoje težnje stvaranju realistične iluzije filmske zbilje, i nazvati filmski realizam.

Ovaj naziv filmski realizam jest donekle kontroverzan, tj. bolje rečeno neuobičajen, međutim preuzimam ga od Peterlića upravo zato što nudi mogućnosti da se od njege krene kao od općenitijeg pojma prema onom partikularnijem pojmu za razdoblje u povijesti Hollywooda koje bi odgovaralo toj kategoriji realizma. Peterlić se u svojoj knjizi o povijesti filma odlučuje za termin filmski realizam pošto on može puno lakše opisati niz brojnih nacionalnih kinematografskih

stilova. Dakako u kontekstu Hitchcockovog stvaralaštva termin klasičnog fabularnog filma ima svoje mjesto, međutim taj termin je zapravo savršeno u skladu sa terminom realizma, kao što će zaključiti i sam Peterlić:

„Napokon, u pitanju je i sazrijevanje gledateljstva, odnosno. Djelomično i zasićenost prijašnjim prikazom svijeta. Gledatelj također teži za uvjerljivošću, pa se sada i nazaslađenija melodrama mora učiniti što stvarnosnijom, no upravo pojačavanje realističkih kvaliteta podcrtava melodramska pretjerivanja i egzaltacije, što često ima suprotan učinak. U svakom slučaju, takva strategija je u skladu s „propozicijama“ klasičnog fabularnog stila koji teži, u svrhu identifikacije gledatelja, nezamjetljivoj, „nestiliziranoj“ režiji, a put prema tome i jest u realističnosti – s jedne strane u sličnosti filmskih prizora onima svijeta, s druge u motivacijskim sličnostima.“ (Peterlić, 2008.: 184.)

Neke probleme produkcije i ideje samoga filma u odnosu na pojavu zvuka: poput problema nacionalnog jezika, i problema prevodljivosti i načina pristupa gledateljskoj recepciji pri prevođenju filma (sukob tehnika podnaslova i sinkronizacije); kao i problem scenarističkog pristupa izgovorenoj riječi gdje dolazi do pretjerane saturacije ranih zvučnih filmova dijalogom, sam već naveo. Najraniji radovi zvučnog filma će, međutim, biti još donekle ograničeni u svojoj zvučnosti. Zvuk, jednako kao što je bio novitet publici, bio je i onima uključenima u stvaranje samog filma. Glumcima je bilo potrebno vremena da se prilagode novoj, zvučnoj prirodi filmskog medija, a neki glumci nijemog filma su naglo prekinuli svoje karijere zbog nemogućnosti da se prilagode novoj glumi koju je zahtijevao taj „novi“ film. Glumci, međutim, nisu bili jedini kojima je trebalo vremena da se prilagode novom, filmskom *modus operandi*. Osim zbog same pojave zvuka, autorska poetika zahtijevala je i prilagodbu zbog daljnjeg razvoja zvučne tehnologije.

Prvi zvučni film *Don Juan* (1926.) imao je tek snimljenu muziku, u tihoj sobi, koja je kasnije pridodana vizualnom zapisu, a službeno prvi zvučni film *Pjevač Jazza* (zbog izgovorene riječi naziv „*talkie*“) je imao i kratku otpjevanu sekvencu, u kojoj se, za razliku od *Don Juana* pojavljuje i izgovorena, tj. otpjevana, riječ i to ona koja je snimljena simultano i sa vizualnim zapisom. Oba su, u principu, bili većinski nijemi filmovi sa tek kratkim zvučnim dijelovima, što je vrlo začuđujuće djelovalo na tadašnju publiku. Sljedećih nekoliko godina će se događati daljnji, ubrzani radovi na razvoju audio snimateljske tehnologije. Upravo zbog toga će se, vrlo rapidno, i mijenjati

gledateljska recepcija i percepcija, tj. sa svakim novim tehnološkim dostignućem na polju audiotehnike napredovat će i ideja realističnosti koju će publika moći očekivati od novih filmova.

I Hitchcockov prvi zvučni film *Ucjena* (1929.) zapravo pokazuje primjer poluzvučnog filma, i pokazuje savršen tranzicijski filmski komad, a na kojem se savršeno razlažu pukotine između zvučnih i nezvučnih dijelova, tj. sukoba tada klasičnog načina pripovijedanja u slikama (Hitchcock ovdje koristi elemente dvije glavne estetike nijemog filma: tzv. sovjetske montaže, kao i elemente njemačkog filmskog ekspresionizma, stvarajući time mogli bismo reći epitom „čistog filma“) i nove estetike u kojoj je sada i zvuk jako bitan element, ne samo kao osjetilo gledatelja koje se može pobuditi i time stvoriti daleko jača realističnost, već i kao element narativne izgradnje, i kao element semantičke matrice cjelokupnog filma. Jedna od bitnih stvari koja će se moći uočiti kod zvučnog filma biti će i snažno okretanje iluzijskoj moći sprege zvuka i filma, i stvaranju snažnog osjećaja realizma, nauštrb jako naglašene stiliziranosti nijemog filma. Upravo u *Ucjeni* Hitchcock pokušava prebroditi tu boljku zvučnog filma, koja je posebno bila naglašena kod ranog zvučnog filma, a možda najviše upravo kod dijaloškog filma koji se u svojoj prirodi čini nekompatibilan sa rapidnim montažnim sekvencama sovjetske montaže i tehnikama njemačkog filmskog ekspresionizma koji je sliku gledao kao znak. Hitchcock u *Ucjeni* pokušava koristiti estetiku nijemog filma za izgradnju svojeg (polu)zvučnog filma, stvarajući fluidne prelaze iz zvučnih u nijeme dijelove. Hitchcock ovdje koristi ograničenja oba filma (zvučnog i nijemog) u svoju korist, ne bi li upravo tim ograničenjima ukazao na nekakva karakterna svojstva likova i opisao manjkavosti situacija u kojima se nalaze.

Između realizma i modernizma

„No, fotografski je mimetizam konstanta.“, kaže Peterlić u svojoj *Povijesti filma* opisujući jednu odrednicu realizma koja je u književnosti i likovnim umjetnostima predstavljala neizbježni, iako ne i jedini, element realistične estetike, a koja je redundantna u svim umjetnostima koje koriste medij dokumentarističke naravi (poput fotografije, filma ili kakvog zvučnog zapisa). Stoga će se realističnost filmskih poetika očitovati u nečem drugom. Filmski realizam će određivat stoga, tj. on će se očitovati u manjku autorskog komentara na viđeni svijet, i potrebi za prikazivanjem situacije kakve bismo očekivali u realnom svijetu. Dakako jasno je da se i u realizmu radi o nizu konvencija koje se slijede, i kako je i takav „realističan“ svijet jednako iskonstruiran, međutim u realizmu se radi o ideji određenih autora kako su oni na nekoj autorskoj, iracionalnoj, razini vlastitim umjetničkim talentom prodrijeli u neku imanentnu logiku stvarnog svijeta, pa se njihovi iskonstruirani svjetovi i priče vode prema nekoj inherentnoj logici (nešto što bio Aristotel u svojoj *Poetici* nazvao nizanje događaja u radnji prema nužnosti ili vjerojatnosti, kada govori kako radnja drame mora biti, ne stvarna radnja, već onakva radnja koja je vjerojatna, tj. za koju bismo mogli povjerovati da bi se dogodila). Peterlić ovo dalje problematizira kada postavlja pitanje koji ili kakav svijet je stvaran svijet. Zaključuje kako se stvarni svijet neprestano mijenja pa se prema tome i ideja realističnog i realizma mijenja, a da se realizam očituje tek u slijedenju određenih konvencija realizma.

Koje konvencije će to biti i koje čimbenike filmske zbilje će one koristiti pri izgradnji realističnog doživljaja filma? Realizam će se stoga razviti kao niz konvencija koje filmsku zbilju žele prikazati kao analognu postojećem svijetu. Glavna ideja pri tome će biti izgradnja takve filmske priče koja će djelovati kao da se prikazuju stvarni događaji, a autori će stoga htjeti izbjeći bilo kakav trag filmske produkcije i stvoriti iluziju pasivnog, vanjskog i neprimjetnog promatrača u kameri, a time i u oku i umu promatrača. Čak i sam Hitchcock u svojem eseju iz '49. o filmskih produkcijskim metodama govori:

„Tehnika koja se oslanja na pažnju publike je loša tehnika. Znak dobre tehnike je u tome da je ona neprimjetna.“ (Hitchcock, 1995.: 208.)

Kako će se to postići? Već smo ustvrdili da je fotografski mimetizam konstanta, tj. bolje bi se bilo ispraviti i reći kako je fotografski mimetizam, tj. vizualni realizam zbog svoje inherentnosti zapravo filmski normativ, njega očekujemo, a bilokakav odmak od njega vidimo kao određeni komentar autora i kao udaljavanje od realističnosti. Iz sličnog razloga možemo zaključiti kako je standard, tj. normativ da je zvuk na filmu većinski realističan, a da se bilokakvo izobličenje zvuka može protumačiti kao nekakav odmak od realističnog. S toga kao konvenciju realizma ne možemo uzeti mimetičnost fotografskog i zvučnog zapisa, ono što možemo reći jest da je odstupanje od takve mimetičnosti svakako odmak od takve realističke konvencije, pa ćemo takve odrednice filmskog zapisa (sliku i zvuk) gledati kao neutralne, tj. kao *point zero*, a odlučujuće odrednice realističnosti, tj. konvencije estetskog realizma ćemo pronaći u naratološkim kategorijama: u strukturi priče; i u likovima, tj. njihovim, kako bi to Aristotel rekao, karakterima: u psihološkim i socijalnim odrednicama tih istih likova.

Izgradnju priče, kao i same likove će stoga trebati prikazati realistično, tj. narativna izgradnja će morati biti neprimjetna: zaokruženost priče, simetrija, uzroci, sinkronitet i značenja moraju odražavati ideju narativne koherentnosti i stvarati upravo takav dojam prikrivenosti, tj. neprimjetnosti toga da je filma umjetničko djelo tj. da je umjetna tvorevina, već da je do neke mjere prirodan, radnja mora djelovati kao, ne nešto što je iskonstruirano, već nešto što postoji od ranije, što je tu samo po sebi, a oko kamere ga samo bilježi, dok kasnije gledatelj postaje tek voajer u živote likova i njihove priče koje se odvijaju neovisno o filmskoj produkciji. Gledatelj će se lako identificirati sa likovima s obzirom da će njihove radnje i postupci biti izgrađeni tako da se oslanjaju na interpersonalnu simetriju i asocijativne uzorke ponašanje, te prepoznatljive dijelove identiteta. Stoga će se takva filmska estetika oslanjati na vrlo „prirodan“ način izgradnje priče, a kada kažem prirodan zapravo mislim na onakav način izgradnje narativna kakav je svakodnevno, na kakav smo svi naučeni, bilo zbog neke naše ljudske prirode (neke inherentnosti proizašle iz bioloških uvjeta naših perceptivnih i mentalnih kapaciteta) ili pak iz konvencija društvene interakcije (proizašlih iz društvenih i jezičnih normativa međuljudske interakcije), tj. onakav način opisivanja kakav upražnjavamo u svakodnevnoj komunikaciji. Ovdje će se dakako raditi samo o konvencijama, kao što sam već i rekao, međutim ono što će upravo takve konvencije učiniti realističnima jest što će one vrlo lako postati uprirodene u umovima gledatelja i tako stvoriti konvencijsku okosnicu koju će slijediti redatelj i ostatak autorskog filma pri stvaranju filma, a koju će gledatelji onda prepoznavati kao realističnu.

Ako pogledamo prvu sekvencu iz filma *Vrtoglavica* u kojem dva čovjeka, policajac i jedan čovjek u civilu (pretpostavljamo da se radi o detektivu) hvataju trećeg čovjeka, također u civilu, na krovovima zgrada, vidimo ovdje kako Hitchcock kroz nekoliko, na drugi pogled, vrlo estetiziranih prikaza stvara, a na prvi pogled, vrlo realističnih slika prikazuje potjeru na krovovima zgrada, i upravo se ovdje radi o tim nekim oprirođenim konvencijama realističnosti u gledatelja. Vidimo dvije ruke koje se penju na krov zgrade, dva muškarca, policajac i detektiv, i treći muškarac koji im bježi. Zatim rez, prijelaz na urbani pejzaž Golden Gate Bridgea, pa nastavak potjere, dva pucnja iz pištolja policajca, bjegunac preskače zgrade, zatim ga uspješno slijedi policajac, a potom detektiv skače, ali ne uspije preskočiti te na rubu krova uspije zaustaviti vlastiti pad primajući se za žlijeb zgrade. Ovdje, vrlo prirodno i očekivano (rekli bismo realistično), policajac prekida potjeru i priskače u pomoć detektivu. Hitchcock ovdje prvi puta koristi svoj *vertigo* efekt, ukazujući na detektivov strah od visine zbog kojega se detektiv ukipi i ne reagira pravilno na pomoć koju mu nudi detektiv, uz svega dva uzvika „*Pružite mi svoju ruku!*“ policajac pokušava detektivu pomoći da izbjegne pad sa zgrade, međutim detektiv ostaje uklipljen, a policajac u tom trenu, pokušavajući se još više približiti detektivu, pada sa zgrade u pogibelju. Ovdje Hitchcock uz vrlo malo dijaloga gradi gotovo prirodnim slijedom sekvenci realističan slijed događaja, koji, otvarajući radnju *in medias res* uspješno otkrivaju tri bitna detalja za sami film: lik u civilu (kojeg igra James Stewart) jest detektiv iz San Francisca, ima strah od visine i taj strah od visine mu stvara takvu inkapacitiranost u situacijama na visini zbog kojeg ovdje konkretno pogiba policajac koji je sudjelovao s njim u potjeri.

Upravo takav tip filmskog sekvenciranja koji Hitchcock ovdje koristi, a koji je tipičan za klasičan filmski realizam, probuđuje u gledatelju bitne aspekte perceptivnog aparata i već utvrđene kognitivne asocijacije za procesuiranje razumijevanja stvarnosti u kojoj živimo. Hitchcock konkretnije ovdje koristi, a u tome je i generalno majstor, takav tip sekvenciranja koji američki filozof Noël Carroll u svojim razmišljanjima o filmu naziva indeksiranje. Tzv indeksiranje (engl. indexing) se događa onda kada se kamera fokusira na nekog lika, bilo kroz rez, zoomiranje ili pokret. Hitchcock je ovu tehniku koristio u svojim brojnim filmovima, poput *Biraj M za ubojstvo*, *Prozor u dvorište*, *Sjever-sjeverozapad* i *Vrtoglavica*, a još jedan dobar primjer iz *Vrtoglavice* jest kasnija scena u filmu kada, sada već umirovljenog detektiva, Johna „Scottieja“ Fergunsona zaposli njegov prijatelj kao privatnog istražitelja kako bi slijedio njegovu ženu Madeleine (gl. Kim Novak). Prijatelj ga pozove dok njih dvoje večeraju, kako bi ju mogao dobro proučiti. Kada

napuste restoran Madeleine prolazi pokraj Scottieja i Hitchcock ovdje koristi indeksiranje kako bi prikazao Madeleinein profil. To izoliranje profila se i kasnije koristi kada Scottie primjećuje ženu koja liči na mrtvu Madeleine. Također, kada Madeleine i Scottie posjete Španjolsku misiju kasnije, stojeći ispred kapelice Madeline uporno želi ući unutra, otrgne se od Scottieja, zatim izolirani kadar tornja kapele. Madeleine pogleda gore prema kapeli pa prema Scottieju, a zatim i Scottie pogleda prema gore u kapelu. Zatim rez prema tornju ponovno, pa prema Scottijevu licu koji prekasno shvati da se Madeleine odluči ubiti. Takvi rezovi prema tornju služe upravo kako bi postavili odnose namjera Madeleineina lika. Još jedan kasniji primjer tog indeksiranja se događa kasnije kada Scottie shvati kriminalnu schemu u koju biva upleten i kada ga Judy, žena koja ga podsjeća na Madeleine, zamoli da joj stavi ogrlicu oko vrata, Scottie shvati kako se radi o ogrlici Carlote Valdes, slijedi niz rezova na flashbackove ogrlice na slici Carlote Valdes, na vratu Madeleine i Judy (tehnika koja se danas vrlo često koristi u filmovima i serijama trilerskog žanra kada se naglo otkriva istina u raspletu).

Ovdje će se uočiti jedna svakodnevna logika promišljanja, točnije čak ne i promišljanja već percepcije, s obzirom da se filmski medij primarno oslanja na našu perceptivnu narav, a tek potom sekundarno na naš *modus* procesuiranja osjetilnog, promišljanja i zaključivanja. Zbog toga će, osim ranije navedenog realizma narativne misli koja prati naše svakodnevne obrasce društvene naracije i međuljudske komunikacije, i psiho-socijalne dimenzije likova, kao i njihove moralne dimenzije, film oslanjati i na ona primarna sredstva koja sam naveo na početku kao inherentni mimetizam, međutim osim samog doslovnog mimetičkog realizma fotografskog i fonografskog zapisa, realizam slike i zvuka će se tako konvencionalizirati kao slijeđenje obrazaca slijeda ljudske auditivne i vizualne percepcije. On će se oslanjati na ustaljenje obrasce naše perceptivne naravi ne zato da bi je oponašao (niti će ju oponašati) već kako bi takve konvencije postale što lakše oprirodene u gledateljskim očekivanjima, i sam Hitchcock će u svom eseju iz 1949. pod nazivom *Production methods compared* reći kako ga takav vid puke realističnosti ne zanima:

„Ne želim na platno postaviti ono što se naziva „isječak života“ jer ljudi mogu takve 'komade' života dobiti na pločniku ispred kina i ne moraju za to ništa platiti. S druge strane totalna fantazija također nije dobra. Pričam samo za sebe, zapamtite, jer se ljudi žele povezati s onim što vide na ekranu.“ (Hitchcock, 1995.: 205.)

Već ga zanima nešto što opisuje u svojem kasnijem eseju iz 1960.:

„Savršeno nevjerojatna priča prenesena čitateljima s takvom halucinatornom logikom da jednostavno ostanete uvjereni kako se ovakva ista priča može dogoditi sutra i vama. I to je pravilo igre ako želite da čitatelj ili gledatelj podsvjesno zamjene sebe sa glavnim likom, jer, da budemo iskreni, ljude zanimaju samo oni sami ili priče koje mogu utjecati na njih.“
(Hitchcock, 1995.: 143.)

Ovdje Hitchcock u eseju *Why I am afraid of dark* objavljenom u zbirci njegovih esej *Hitchcock on Hitchcock* radi paralelu između svojeg filmskog stvaralaštva i književnog stvaralaštva Edgara Alana Poea. Dakako Hitchcock ovdje otkriva i sam neke elemente svoje poetike koji nisu nužno dio konvencija filmskog realizma, međutim ono što svakako otkriva jest želja da realizam i realističnost promatra kao niz filmskih konvencija koje ciljaju na stvaranje osjećaja zbiljnosti, svakodnevnosti i uvjerljivosti (u smislu mogućnosti da se dogode bilo kome od gledatelja) u gledateljskoj percepciji i recepciji.

S druge strane modernistička estetika će se u Hitchcocka očitovati razvojno. Dok će s jedne strane njegovi najraniji filmovi biti filmovi klasičnog fabularnog stila, tj. uz minimalnu nazočnost redateljskog traga, njegovi kasniji filmovi će u sve većoj mjeri početi razvijati elemente modernističkih estetika. Dominantni problemi filmskog modernizma će biti problemi identiteta, vremena, značenja, narativne forme (nešto što gradi snažnu opreku između realizma i modernizma), kao i problemi autorskog komentara i stapanje stare funkcije redatelja kao autora dijela s, do tada neprimjetnom u realizmu, funkcijom pripovjedača.

U Hitchcockovom filmu *Sjever-sjeverozapad*, možemo na prvi pogled interpretirati radnju filma kao realističan pokušaj prikaza špijuskog filma, ako sagledamo radnju kao romanesknu priču, kao klasičnu hollywoodsku naraciju, film, barem na površnoj razini, zadovoljava strukturu narativne priče koja ima red. Glavni lik, Roger Thornhill (gl Cary Grant) biva zamijenjena identiteta, kada ga se zamijeni za George Kaplana, saznaje razne državne tajne i špijunske podatke, a na kraju čak dobije i ženu (usprkos svojim ranijima neuspjesima u braku).

„Posljedica toga, kao i destruiranja klasične fabularne strukture, svojevrsna je „razlomljena“ struktura – svaki dio više ne svjedoči nužno o cjelini, zna imati dijelom i autonoman „život“, a napokon i završetak zna biti „otvoren“, jer ne odgovara na sva pitanja koja su „postavljena“ tijekom filma i jer djeluje „Nedovršeno“, sluti ponekad i brojna moguća i raznolika nastavljanja i razvijanja prikazanog.“ (Peterlić, 2008.: 224.)

Sam *Sjever-sjeverozapad* je pun pitanja na koja se nikada ne daju odgovori, poput: sekretarica na početku filma postavlja pitanje Thornhillu; „Hoćete li se javiti kasnije?“, ili kada je Thornhill otet pa priupita; „Tko je Townsend?“, ili pak kada Clara Thornhill (gl. Jessie Royce Landis) u dizalu, u Plaza hotelu upita protivničke agente; „Vi gospodo, ne pokušavate valjda stvarno ubiti moga sina, zar ne?“. Iako bi ovakva pitanja iz realističke vizure mogli odbaciti tek kao nekakve špijunske tajne vladinih tajnih organizacija, iz modernističke perspektive možemo ih sagledati kao potrebu za kontinuiranim traganjem za smislom, koliko god ona možda bila besmislena. Jedan od bitnih elemenata modernističke estetike jest i napuštanje narativnog reda, koju slično *Sjever-sjeverozapadu*, iako ne u tako radikalnom obliku, Hitchcock koristi već i u *39 koraka* (1935.). Radi se zapravo o simultanom referenciranju narativnog reda klasične fabule i paralelnom razbijanju tog reda, bilo kroz arbitrarnu, apsurdnu logiku ili pak gotovo ironičan pogled na takvu, kako ju je i sam Hitchcock nazvao MacGaffinovsku fabulu (špijuskog trilera). Sam Thomas Hemmeter u svojem eseju *Hitchcock's Narrative Modernism: Ironies of Fictional Time* opisuje apsurdnost lika Thornhilla poput ptice trkačice iz Warner Brosove franšize Looney Tunes koja ne može umrijeti koliko god je cijelo vrijeme gonjena ugrozom vlastite smrti, opisujući ga kao apsurdnog lika crtanog filma koji je *de facto* besmrtn:

„U *Sjever-sjeverozapad*, Thornhill preuzima Kaplanovu ulogu unutar MacGuffinovske špijunske fikcije pomoću ekstremne slučajnosti, identiteta koji je zamijenjen sasvim slučajno. Naknadno Thornhill dva puta izlazi iz špijunske radnje dva puta, prvi puta pomoću lažne pucnjave i kasnije kroz čudesni bijeg od sigurna smrti na vrhu Mount Rushmorea. Nasumična, fantastična priroda ovih ulazaka i izlazaka dramatizira nasilne prelaze u vremenskom slijedu priče, navodi narativne slučajnosti obilježuju gubitak i povratak identiteta lika kao radikalno uvjetnog i privremenog. Thornhill igra ulogu šepRTLjavog špijuna zvanog Kaplan čije varljive avanture čine Thornhilla likom iz crtića. On postaje ptica trkačica koja ne može umrijeti iako mu stalno prijete smrt, uživa veliku mogućnost djelovanja i mobilnosti u ovom označenom, fikcionalnom vremenu po cijenu gubljenja vlastita identiteta čovjeka iz oglašavanja u New Yorku, identitet koji je uživao u vremenu „prije“ no što je špijunska avantura počela.“ (Hemmeter, 2011.: 70.)

Međutim, dalje nastavlja Hemmeter, vrijeme i identitet glavnog lika bili su jednako nestabilni i u tome vremenu „prije“ špijunske avanture.

Taj problem temporalnosti će se pojavljivati i u kasnijim Hitchcockovim filmovima, kao recimo u *Psihu* u kojem Hitchcock vrlo rano ubije Marion Crane, što stvori problem fokalizacije u filmu, gdje Hitchcock od tog trenutka koristi multiperspektivnost. Priča o Marion Crane (gl. Janet Leigh) koja je ukravši novac svojeg poslodavca odlučila krenuti u neki novi život, naprasno biva prekinuta njenim ubojstvom. Od toga trenutka imamo problem perspektive lika, gdje se fokalizacija same radnje kreće od njenog ubojice Normana Batesa (gl. Anthony Perkins), do privatnog detektiva Miliona Arbogasta (gl. Martin Balsam), pa na njenu sestru Lilu Crane (gl. Vera Miles) i ljubavnika Sama Luisa (gl. John Gavin), i tako u krug, stvarajući tjeskobu u gledatelju već i na samoj razini empatizacije sa likom i njegovom perspektivnom. Ovdje se vrlo brzo počinju ispreplitati dva motiva filma: krađa novca i ubojstvo Marion, koji se stapaju u misteriju njena nestanka, gdje privatni detektiv traga za Marion zbog ukradene novca, a njena sestra i ljubavnik tragaju za njom zabrinuti za njen život, dok Norman Bates svojim pomračenim umom unosi totalni kaos u radnju, iza koje ne stoji nužno objašnjena motivacija. Međutim osim što ovo rano ubojstvo „glavne junakinje“ (pod navodnicima jer ona sama zapravo vrlo brzo postaje glavni objekt, a ne subjekt radnje) ne stvara samo problem fokalizacije, već miče iz filma strukturnu koherentnost i krši uređeni tijek temporalnog značenja.

Zbog ovakve dvojake i paralelno oprečne prirode Hitchcockovih djela će R. Barton Palmer u svojem eseju *The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in "Rear Window" and "Psycho"* zaključiti kako se Hitchcockovi filmovi nalaze na granici realizma i modernizma, ulazeći u jednu vakuum kategoriju koju će on nazvati, prema literarnim razmatranjima Patricie Waugh, metafikcionalni film. Priroda takvih filmova biti će paralelna opozicija građenja iluzije realističnosti filmske zbilje i ogoljavanja i razotkrivanja te iste iluzijske strukture, istovremeno stvaranje i kritika, i stapanje toga u „interpretaciju“ i „dekonstrukciju“ kako govori i sama Patricia Waugh. Jedna od bitnih pitanja u njegovoj analizi *Pogleda u dvorište* će tako biti poduplavanje voajerističkog iskustva gledatelja u zbilju filma i živote likova, kroz poistovjećivanje gledatelja sa voajerizmom glavnog lika, dok će se kod *Psiha* fokusirati na nezaključnost radnje, odnose filma sa melodramom i *film noir* žanrovima, kao i problema gledateljskog iskustva i očekivanja u okviru hollywoodske izgradnje i orijentiranosti žanrovskom filmu.

Napeti pogled tjeskobnog pripovjedača

Jedno od bitnih obilježja u Hitchcockovoj poetici trilera će opisati Mario Vrbančić i Senka Božić-Vrbančić u knjizi *Hitchcockijanski pogled* kao konstantnu napetost između vidljivog i nevidljivog sadržaja. Točnije, ono što će u gledatelja stvarati osjećaj duboke napetosti pri gledanju trilera biti će konstantan manjak informacija o onome što ne vide ili ne čuju, a pravo stanje tjeskobe će se oslanjati na to da je ono što je nevidljivo zapravo na rubu vidnog dijapazona, tj. na rubu okvira filmskog prizor, i da u bilo kojem trenutku može postati vidljivo. Ako pođemo od ranije iznese ideje o modernizmu na filmu kao o novom poimanju uloge autora filma, tj. redatelja, kao nekoga tko prestaje prikrivati svoju prisutnost i prisutnost produkcijskih tehnika filma, već koristi svoju poziciju kako bi sada dao nekakav vlastiti autorski komentar upravo će se ovaj problem dijapazona poznatog i nepoznatog otkriti kao idealno polje za razvijanje autorske poetike, i to upravo kroz tehnike i načine otkrivanja tog nepoznatog.

Na tragu toga misli o Hitchcockovoj poetici grade i autori knjige *Hitchcockijanski pogled* kada razrađuju ideje Williama Rothmana koji se u knjizi *Hitchcock: Smrtonosni pogled* bavi Hitchcockovim autorstvom. Rothman je kao bitno za njegovu autorsku poetiku uzeo odnos Hitchcocka prema ubojstvu koje se odvija ispred kamere i definirao tri značajke za ubojstvo kao umjetnički čin: 1) nemogućnost publike da predvidi redateljsku intenciju, 2) nevidljivost određenih dijelova koji su bitni za sam čin ubojstva i 3) teatralnost. Rothman će kameru gledati kao utjelovljenje modernizma, jer upravo kamera pruža tu specifičnu mogućnost da redatelj promijeni svoju funkciju iz realističnog (tjeskobnog) promatrača u modernističkog (tjeskobnog) pripovjedača, da se postavi kao netko tko sada želi prikazati vlastitu prisutnost i vlastiti stav o prikazanom sadržaju u filmu. On sam isto tako naglašava odnos vidljivog i nevidljivog kameri i gledatelju kao bitan element za interpretaciju scena, posebice scena ubojstva.

Tri filma koja Rothman uzima za analizu odnosa teatralizacije, kamere, autora i odnosa vidljivo-nevidljivo su: *Stanar* (1926.), *Ubojstvo* (1930.) i vječita inspiracija za analizu Hitchcockovih postupaka *Psiho* (1960.). U *Stanaru* imamo prvu scenu u kojoj mlada žena vrišti, a zatim se sve zatamnjuje. Teatralnost u *Stanaru* se tako očituje upravo u poziciji kamere koja zauzima položaj ubojice, takva pozicija zahtijeva od gledatelja da se poistovjeti sa ubojicom, odnosno u svijetu filma ubojica zvan Osvetnik jest gledatelj, i u tom fragmentu on zauzima našu ulogu, ulogu

spektatora. Drugo ubojstvo u filmu odvija se na sličan način, žena vrišti, a pogled kamere je poistovjećen s pogledom ubojice.

Upravo tu Rothman uvidi božanstvenu ulogu Hitchcocka kao redatelja, koji se poigrava sa otkrivanjem i skrivanjem vidljivog i nevidljivog. Odnos redatelja i publike se gradi kroz odnos upravo toga što redatelj odlučuje prikazati, a što u samom činu ubojstva ostaje skriveno. Teatralnost kao bitan element umjetnosti čina ubojstva u Hitchcockovim filmovima je prisutna i u druga dva filma. *Ubojstvo* započinje isto tako scenom ubojstva, a teatralnost se razvija na razini cijelog filma, kada na kraju vidimo kako je kraj filma zapravo kraj kazališne predstave, tj. da je ono sve što smo vidjeli kao sadržaj filma, zapravo sadržaj kazališne predstave, te se Hitchcock ovdje koristi poduplavanjem te fikcionalnosti i iluzije, tj. metafikcionalnošću i razbijanjem iluzije na kraju otkrivanjem radnje filma kao radnje kazališne predstave.

U *Psihu* se teatralnost označuje zavjesom tuš kabine i poduplavanjem okvira kamere i okvira te simboličke scene, okvira tuš kabine. Približavajući se kamerom u toj sceni liku Marion, stvarajući opuštajuću, intimnu, moglo bi se reći gotovo erotsku scenu tuširanja, koja vrlo brzo prelazi u nasilnu scenu ubojstva kojeg izvrši Norman. Tada se naglo izmjenjuje kamera iz pozicije pogleda Marion u poziciju pogleda Normana, sakrivajući pritom bitne informacije o ubojici, a fokusirajući se na poziciju Marion, koja vidi tek nagle poglede u nož i siluetu na prvi pogled žene, a pozicija ubojice je reducirana na ruke koje naglim pokretima napadaju i ubijaju Marion. U ovoj sceni je vrlo važna ta pozicija redatelja i kamere koji ne otkrivaju sve (odnos između vidljivog i nevidljivog), pa nam nije odmah jasno radili se o Normanovoj majci koja je ubojica ili o Normanu samom, a ta nedoumica postaje bitan nositelj radnje kasnije u filmu. Bitno tako za ubojstvo kao umjetnički čin kod Rothmana postaje taj moment metafikcije, točnije metateatra:

„Ubojstvo je vezano uz pitanje istine i iluzije, što je realno, a što je izvedba, dakako i sama realnost je uvijek neka vrsta izvedbe, nefilmske izvedbe.“ (Vrbančić i Božić-Vrbančić, 2017.; 60.)

U toj teatralnosti čina ubojstva u Hitchcocka se upravo očituje ta njegova metafikcijska dualnost realizma i modernizma, upravo kroz tu opreku onoga što se izgrađuje kao filmska zbilja, ono što se mora etablirati u filmu kao realno i onoga što dekonstruira tu filmsku zbilju, naglašavajući svoju umjetnost, konstruiranost i svoju izvedbenost, teatralnost, ono što se gleda kao umjetnički čin.

Iracionalna konzekventnost i prikrivena logika beščutnog horora

Na tragu te dualnosti modernizma i realizma, u kontekstu izgradnje značenja i smisla, i modernističke ideje neprekinutog traganja za smislom koji se nikada ne može pronaći je i Hitchcockova ideja MacGuffina kojeg sam već ranije spomenuo kod Hitchcockovih špijunskih filmova i njihove modernosti. MacGuffin, kao nešto što služi kao nositelj radnje (eng. *plot device*) u njegovim filmovima, a što može biti bilo što, predmet, stvar, događaj ili što drugo, što će tjerati glavnog lika da ide dalje i što će opravdavati njegove postupke, će i prema samome Hitchcocku stajati na samom rubu značenja ili smisla:

„MacGuffin postaje predmet, objekt, no iako potpuno nevažan objekt, banalan objekt ili čak „ništa“ on ipak goni likove, pripovjedni tok, ono što čini Hitchcockov univerzum.“
(Vrbancić i Božić-Vrbancić, 2017.; 38.-39.)

U Vrtoglavici bi tako MacGuffin bio opsjednutost Scottieja s Madeleine, dok recimo u *Sjeni Sumnje* bi to bio prsten ili pak uranij u *Ozloglašenoj* (1946.). Međutim, ono zbog čega taj MacGuffin stoji na ivici realističkog i modernističkog elementa jest činjenica da, iako se radi o elementu filmu koji utječe na kretanje radnje i na motivaciju likova, on ne utječe na samu radnju svojim nekim drugim karakteristikama osim nužnosti da se tog MacGuffina mora nekako uhvatiti, ugrabiti. To ne znači da taj MacGuffin nema neka svoja svojstva, kao što je to primjer kod uranija u *Ozloglašenoj* koji može poslužiti za izradu atomske bombe, već znači da ta svojstva utječu na radnju samo u svojoj konzekventnosti (zbog toga recimo prsten u *Gospodaru prstenova* nije MacGuffin s obzirom da njegova magična svojstva cijelo vrijeme utječu na samu radnju filma), i tu se očituje određena ispraznost značenja takvog elementa u filmu, iako je on s druge strane neizostavan.

Međutim, odmičući se polako od MacGuffina, Peterlić će u nekim Hitchcockovim filmovima prepoznati težnja autora da krene logiku radnje razvijati po nekom iracionalnom, prikrivenom modelu. Tako u Hitchcockovim filmovima *Sumnja* i *Nepoznati iz Nord-ekspresa* uviđa natruhe tog novog stila koji gradi svoju kauzalnost u jednoj prikrivenoj, na prvi pogled iracionalnoj logici filmske zbilje, iako u tim filmovima još uvijek koristi MacGuffina poput upaljača u *Nepoznatima iz Nord-ekspresa*. Zrelost za takvu narativnu izgradnju, Peterlić kaže, Hitchcock razvija tek u filmu *Psiho*. Međutim i sam Peterlić uviđa kako Hitchcock ne uspijeva cijeli film prepustiti takvoj narativnoj izgradnji filma:

„U Hitchcockovu filmu *Psiho* zabludjelu djevojku, koju bismo Chabrolovim jezikom također mogli nazvati „naivnom“, manijak ubija u trenutku kad se pokajala, raščistila i prekinula s greškama iz prošlosti.“ (Peterlić, 2018.; 68.)

Nadalje objašnjavajući kako od trenutka ubojstva Hitchcock *Psiha* razvija prema odrednicama trilera i filma detekcije, Hitchcock se ne uspijeva u potpunosti predati nečemu što sam Peterlić u svojoj *Povijesti filma* naziva iracionalni kauzalitet, već dobrim dijelom se oslanja na racionalne elemente fabularne izgradnje. Kao savršen primjer takvog filma iracionalnog kauzaliteta Peterlić pak vidi filmove Claudea Chabrola, a kao najbolji primjer navodi njegov film *Naivne djevojke*.

Međutim, postoji još jedan element koji je ovdje bitan, a to je sa kraj filma *Psiho*. Problem kraja i svršenosti Hitchcockovih filmova je prisutan bio i u nekim ranijim filmovima. U *Nepoznatima iz Norde-ekspresa* na kraju, u zadnjoj sceni, Guy ponovno susreće stranca, kao i na početku filma što se može čitati kao ponovni početak filma. U *Psihu* se na kraju filma pokazuju tri moguća kraj filma. Nije čudno da se kraj nekoliko puta mijenja s obzirom na kaotičnost narativa koja se događa nakon ubojstva Marion. Cijeli film nastaje u napetosti dviju priča, priče Marion i priče Normana, a kao što sam već objasnio zbog toga se pojavljuje i multiperspektivnost s obzirom da Marioninu priču nakon njene smrti na sebe prenose drugi likovi. Iako se *Psiho* poslije Marioninog ubojstva razvija prema odrednicama trilera i detektivske priče, glavna narativna radnja je u principu dovršena u tom trenutku, a daljnja fabularna izgradnja postaje kaotična i donekle nepredvidljiva, upravo u tom sukobu Marionine i Normanove priče. Međutim ono u čemu Hitchcock dodatno razvija modernistički aparat i tu iracionalnu logiku jesu krajevi *Psiha*. Prvi kraj jest kada Sam zaustavi Normana da napadne Lilu, tu prestaje kraj detektivske priče. Drugi kraj je psihijatrijska analiza Normana koja dezavuirala detektivske zaključke. Ubojica nije Norman već njegova majka koja ga je zaposjela. Zadnji kraj ponovno okreće perspektivu i dovodi u pitanje prethodni kraj, a to je zadnja scena filma u kojoj vidi Normana zaogrnutog u deku i čujemo glas njegove majke koja ispovijeda u *voice overu* svoju nevinosti, do te mjere da neće ubiti niti muha koja je na Normanovoj ruci, ne bi li pokazala kako je ona zapravo nevinna.

Zaključak

Hitchcock se očito nalazi u nekoj 'srednjoj struji' između klasičnog i modernističkog filma. Modernizam u Hitchcocka će se najviše očitovati zato kroz destruiranje klasične fabularne strukture, a koja će više, ili manje, se nekako razvijati kroz vrijeme u njegovim filmovima. Hitchcock stasa kao recipijent filma na nijemim filmovima, a i kao autor u početku stvara nekoliko nijemih filmovima, međutim isto tako vrlo brzo počinje stvarati zvučni film, zbog toga je djelom blizak i novijoj struji autora koji su stasali i svoje prve redateljske korake ostvarili isključivo na zvučnom filmu. Osim same opreke realizam-modernizam, moguće je bilo kod njega prepoznati i neke specifične elemente autorske poetike koji su njemu specifični, a koje sam opisao i razradio u zadnja dva dijela ovog rada. Upravo se ti elementi njegove autorske poetike očituju razvojno, kao približavanje nekim novijim tendencijama u filmu koji su specifičniji za autore te nove struje, zvane modernizam zvučnog filma.

Popis izvora:

1. ur. Botstein, L. 1999. *The musical quarterly, Vol. 83, No. 2, Summer' XX*, Oxford University Press
2. Hitchcock, A. 1995 *'Hitchcock on Hitchcock'*, Oakland, California, University of California Press
3. Palmer, R. Barton 1986. *The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in "Rear Window" and "Psycho"* u *Cinema Journal Vol. 25, No. 2, Winter, 1986* University of Texas Press
4. Peterlić, A. *'Filmska enciklopedija'* na webu: <https://filmska.lzmk.hr>
5. Peterlić, A. 2018., *'Ogledi (9 autora, 9 filmova)'*, Zagreb, Hrvatski filmski savez
6. Peterlić, A. 2008. *'Povijest Filma'*, Zagreb, Hrvatski filmski savez
7. Poague, L. i Leich, T, 2011. *'A companion to Alfred Hitchcock'*, Wiley-Blackwell
8. Vrbančić, M i Božić-Vrbančić, S. 2017. *'Hitchcockijanski pogled'* Zagreb, Naklada Jesenski i Turk

Popis filmografije:

1. Chabrol, C. 1960. *Naivne djevojke* (fr. *Les Bonnes Femmes*)
2. Crosland, A. 1926. *Don Juan* (eng. *Don Juan*)
3. Crosland, A. 1927. *Pjevač jazza* (eng. *The Jazz Singer*)
4. Hitchcock, A. 1935. *39 koraka* (eng. *The 39 Steps*)
5. Hitchcock, A. 1954. *Biraj M za ubojstvo* (eng. *Dial M for Murder*)
6. Hitchcock, A. 1951. *Nepoznati iz Nord-ekspresa* (eng. *Strangers on a Train*)
7. Hitchcock, A. 1946. *Ozloglašena* (eng. *Notorius*)
8. Hitchcock, A. 1926. *Planinski orao* (eng. *The Mountain Eagle*)
9. Hitchcock, A. 1956. *Pogrešan čovjek* (eng. *The Wrong Man*)
10. Hitchcock, A. 1954. *Prozor u dvorište* (eng. *Rear Window*)
11. Hitchcock, A. 1958. *Psiho* (eng. *Psycho*)
12. Hitchcock, A. 1959. *Sjever-sjeverozapad* (eng. *North by Northwest*)
13. Hitchcock, A. 1926. *Stanar* (eng. *The Lodger: A story of the London Fog*)
14. Hitchcock, A. 1941. *Sumnja* (eng. *Suspicion*)
15. Hitchcock, A. 1930. *Ubojstvo* (eng. *Murder!*)
16. Hitchcock, A. 1929. *Ucjena* (eng. *Blackmail*)
17. Hitchcock, A. 1925. *Vrt užitka* (eng. *The Pleasure Garden*)
18. Hitchcock, A. 1960. *Vrtoglavica* (eng. *Vertigo*)